THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

PRÉPARÉE À L'UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

École doctorale n°592

LECLA

Doctorat de langues et littératures germaniques

Par

Madame HÉRAULT Marie-Hélène

FORMES ET FONCTIONS DES ÉCRITS DE HUNDERTWASSER

Thèse présentée et soutenue à Dijon, le 6 décembre 2018

Composition du Jury :

Monsieur TILLIER Bertrand, Professeur des Universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne	Président
Monsieur GARDES Jean-Claude, Professeur des Universités, Université de Bretagne occidentale	Rapporteur
Madame de DARAN Valérie, Maître de conférences HDR, Université de Poitiers	Rapporteur
Madame CHONÉ Aurélie, Maître de conférences HDR, Université de Strasbourg	Examinatrice
Madame LIARD Véronique, Professeur des Universités, Université de Bourgogne	Directrice de thèse

ECOLE DOCTORALE LECLA

Titre : FORMES ET FONCTIONS DES ÉCRITS DE HUNDERTWASSER

Mots clés : Avant-gardes artistiques, prose & poésie, manifestes, Extrême-Orient, holisme, écologie

Résumé : La recherche porte sur l'écriture abondante de Hundertwasser et sa place dans le positionnement de cet acteur du renouveau artistique. On lui reconnaît une « œuvre-vie » singulière, puisque, visant à bouleverser la société, il a élargi son domaine, passant de la peinture à l'écologie, via l'architecture. Partant du contexte géohistorique, de l'arrière-plan pictural du début du XXème siècle, des théories des scientifiques et des « prophètes » allemands du XXème siècle ainsi que de l'émergence des mouvements écologistes, il s'agit d'étudier les nombreux poésies, récits, discours, manifestes, interventions dans les médias et commentaires, où Hundertwasser expose et développe ses convictions. L'objectif est de montrer que la dynamique créative de l'artiste s'enracine dans ses écrits.

Title : FORMS AND FUNCTIONS OF THE WRITINGS OF HUNDERTWASSER

Keywords : Artistic avant-garde, prose & poetry, manifestos, Far East, holism, ecology.

Abstract : The research focuses on the abundant writing of Hundertwasser and its place in the positioning of this actor of artistic renewal. He is recognized for his singular "work-life", since, aiming to upset society, he has expanded his field, from painting to ecology, via architecture. Starting from the geohistorical context, from the pictorial background of the beginning of the 20th century, the theories of 20th-century German scientists and "prophets" and the emergence of environmental movements, it is a question of studying the many poems, stories, speeches, manifestos, interventions in the media and comments, where Hundertwasser exposes and develops his convictions. The aim is to show that the creative dynamic of the artist is rooted in his writings.

UBFC UNIVERSITE BOURGOGNE FRANCHE-COMTE

Je dédie ce travail

À Henri Bibault, médecin, *in memoriam*

À Albert et Marguerite Hérault

À Hélène Quillout

Au seuil de cette étude, il m'est particulièrement agréable de témoigner de ma reconnaissance envers toutes celles et ceux qui m'ont accompagnée au long de cette aventure intellectuelle et humaine.

Je dois à Madame Véronique Liard ma profonde reconnaissance d'avoir accepté de diriger ma thèse, pour sa confiance, sa patience, son suivi attentif, ses précieux conseils et ses encouragements.

Un remerciement tout particulier va à Pierre et Fanny, Jean-Emmanuel et Ingrid pour leur indéfectible soutien.

Mes vifs remerciements vont à Évelyne Janet-Vendroux pour, outre son chaleureux soutien, son interview et sa patiente relecture.

Que mes amis soient également remerciés de m'avoir encouragée.

À titres divers, je remercie le Dr. Andrea Christa Fürst (Vienne), Madame Laurence Le Poupon (Rennes), Mag. Werner Rotter (Vienne), Mag. Renate Prazak (Vienne), Madame Sophie Vinet (Alençon).

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **13**

Corpus, plan et méthodologie **17**

1.1.1 Corpus 17

1.1.2 Plan 17

1.1.3 Méthodologie 18

PREMIÈRE PARTIE **20**

L'EMPREINTE DE CONTEXTES SINGULIERS **20**

CHAPITRE I. LE CONTEXTE FAMILIAL ET SENTIMENTAL **21**

1.1.4 La famille Stowasser 21

1.1.5 Elsa Stowasser : attachement et influence 26

1.1.5.1 La situation identitaire 26

1.1.5.2 « Le demi-juif put protéger la juive » : des paradoxes d'une adolescence sous le nazisme 34

1.1.5.3 Les outils de l'affirmation de soi: encouragements et réticences maternels 41

1.1.5.4 La sublimation de l'extermination de la famille maternelle 48

1.1.5.5 Le rapport à la judéité 54

1.1.5.6 Le rapport au christianisme 62

1.1.6 Hundertwasser et les femmes 79

1.1.6.1 *Süßes Mädel, Liebeleien, Reigen* : les *petites amoureuses* 79

1.1.6.2 Yuko Ikewada : le mariage (1962-1966) de la « Japonaise exotique » et du « lointain Européen » 84

1.1.6.3 Heurts et malheurs, nomadisme amoureux 86

CHAPITRE II. CONTEXTE GÉOHISTORIQUE VIENNOIS **97**

1.1.7 Vienne 1938-1945 : sur la voie d'une réflexion esthético-philosophique ... 97

1.1.7.1 La confrontation au désert culturel 97

1.1.7.2 Les timbres-poste : un art de substitution et de consolation 99

1.1.7.3 Les dessins d'adolescent autodidacte : issue et salut 104

1.1.8 Vienne 1945 – 2000 : de l'émergence d'une réflexion esthético-philosophique à des prises de position socio-politiques 110

1.1.8.1 L'immédiat après-guerre et l'émergence d'une réflexion esthético-philosophique 110

1.1.8.1.1 Le monde des arts : état des lieux matériels 110

1.1.8.1.2 Le monde des arts : état des lieux de la création 111

1.1.8.1.3 Le paradoxe des difficultés matérielles 114

1.1.8.1.4 L'appropriation artistique des ruines de Vienne 118
1.1.8.1.5 La formation à l'École des Beaux-Arts : de l'aspiration au rejet 123
1.1.8.2 Identité autrichienne et réflexion esthético-philosophique 127
1.1.8.2.1 Position et fonction des Habsbourg 127
1.1.8.2.2 L'expression de l'anticommunisme 133
1.1.8.2.2.1 Défense de la Hongrie 140
1.1.8.2.2.2 Défense du Tibet 142
1.1.8.2.3 *Wien, nur Du allein* et *Hassliebe* 144
1.1.8.2.4 Contre l'Union Européenne 161
1.1.8.2.5 Hundertwasser et l'ambigüité politique 175

DEUXIÈME PARTIE 191

INFLUENCES, EMPREINTES ET EMPRUNTS 191

CHAPITRE I. LES INFLUENCES 193

1.1.9 L'Art nouveau (*Jugendstil*) viennois 193
1.1.9.1 Gustav Klimt (1862 - 1918) 195
1.1.9.2 « Le Baiser » (*Der Kuss*) (1907-1908) 201
1.1.10 Paul Klee (1879 – 1940) 203
1.1.10.1 Le voyage en Tunisie (*Tunisreise*) (1951) à la Paul Klee (1914) 204
1.1.10.1.1 Éblouissement de la couleur 206
1.1.10.1.2 Éloge de la lenteur 210
1.1.10.2 La collection de Hans Prinzhorn (1886 - 1933) 214
1.1.10.3 Leo Frobenius (1873 – 1938) : regards sur les artéfacts préhistoriques 215
1.1.10.4 Hundertwasser et les Arts Premiers 219
1.1.11 Le renouveau de l'art autrichien 221
1.1.11.1 L'Art Club Wien (1947 – 1959) 221
1.1.11.1.1 Fondation et objectifs 222
1.1.11.1.2 L'influence sur la dynamique créative de Hundertwasser 226
1.1.11.1.2.1 Rencontres 226
1.1.11.1.2.2 Œuvres 228
1.1.11.1.2.3 Premier texte fondamental 231
1.1.11.2 La Galerie Sankt Stephan (1954 – 1964) / Galerie nächst St. Stephan (1964 – 1973) 236
1.1.11.2.1 Une figure : Monseigneur Otto Mauer (1907 – 1973) 236
1.1.11.2.2 Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques 241
1.1.11.3 Connexions particulières 246
1.1.11.3.1 La *Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Arnulf Rainer (*1929) et Ernst Fuchs (1930-2015) : analogies et disparités. 246
1.1.11.3.2 Konrad Bayer (1932-1964) 251

1.1.11.3.3 Hans Neuffer (1936-1973) : « 35 jours en Suède » (*35 Tage Schweden*) (1964) 256
1.1.12 Influences parisiennes 261
1.1.12.1 Hundertwasser et l'état de l'art dans les années 1950 : abstraction et tachisme 262
1.1.12.2 Hundertwasser et l'effervescence des galeries 265
1.1.12.2.1 Les galeries 265
1.1.12.2.2 Les revues d'art 276
1.1.12.3 Pierre Restany (1930 – 2003) : débateur pictural, soutien, ami et biographe 277
1.1.12.4 Un compagnon de route : Yves Klein (1928 -1962) 278
1.1.12.5 Rencontres avec les acteurs de la *Beat Generation* (années 1950-1960) 285
1.1.12.5.1 Petit historique du mouvement 285
1.1.12.5.2 La prise de contact 287
1.1.12.5.3 Mise en perspective 289
1.1.12.6 Alain Jouffroy (1928 – 2015) 293
1.1.12.6.1 Une figure de la critique 293
1.1.12.6.2 Hundertwasser et la psilocybine 299
1.1.12.6.2.1 Petit historique du produit 299
1.1.12.6.2.2 L'expérimentation (1958) 301
1.1.12.6.3 La soupe aux orties 305
1.1.12.6.3.1 Le contexte 306
1.1.12.6.3.2 La performance 306
1.1.13 Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892 - 1982) 312
1.1.13.1 Hundertwasser et « le plus grand peintre vivant » 313
1.1.13.2 Hundertwasser et l'Art Brut 321
CHAPITRE II . LES EMPREINTES 324
1.1.14 Empreintes artistiques et philosophico-artistiques 324
1.1.14.1 Egon Schiele (1890 - 1918) 326
1.1.14.1.1 *Ich liebe Schiele* (1950/51) et autres assertions. 338
1.1.14.1.2 Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913) 343
1.1.14.1.3 Gusto Gräser (1879 – 1958) 346
1.1.14.1.3.1 Monte Verità 347
1.1.14.1.3.2 Le « prédicateur ambulant » (*Wanderprediger*) 352
1.1.14.2 Ernst Haeckel (1834 - 1919) 354
1.1.15 Les influences sensorielles et environnementales 362
1.1.15.1 Les influences sensorielles 362
1.1.15.1.1 L'eau et la pluie 362
1.1.15.1.2 Les bateaux 366

1.1.15.2 Lieux de vie 373
1.1.15.2.1 Venise 373
1.1.15.2.2 La Picaudière 376
1.1.15.2.3 La Hahnsäge 380
1.1.15.2.4 La Nouvelle-Zélande 380
CHAPITRE III . LES EMPRUNTS 389
1.1.16 Walter Kampmann (1887 - 1945) et les *arbres-âme* 389
1.1.17 « Le voyage en Italie » (*Die italienische Reise*) (1949) 394
1.1.17.1 L'appropriation de la tradition du Voyage en Italie 394
1.1.17.2 Brô (1930 – 1986) 396
1.1.17.2.1 Quelques facettes de René Brault, dit Brô 397
1.1.17.2.2 Et Stowasser devint Hundertwasser 400
1.1.17.2.3 Osmose : des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques 403
1.1.18 Le Japon (1961) et l'Extrême-Orient 409
1.1.18.1 Petit historique des échanges culturels Occident/ Extrême-Orient au XIXème: le Japonisme 409
1.1.18.2 Hundertwasser et les échanges culturels Occident/Extrême-Orient dans les années 1960 à Paris 414
1.1.18.3 Inspiration et appropriations dans la dynamique créative 417
1.1.18.3.1 Les œuvres picturales 418
1.1.18.3.2 Les estampes 421
1.1.18.3.3 Le mode de vie 430
1.1.18.3.4 Le rapport à la nature – Forêts et religion au Japon - Les jardins 433
1.1.18.3.5 Les œuvres architecturales 436
TROISIÈME PARTIE 438
L'ÉCRITURE AU SERVICE DE LA DYNAMIQUE CRÉATIVE 438
LES MANIFESTES THÉORIQUES 438
CHAPITRE I. LES ÉCRITS ET MANIFESTES PICTURAUX 439
1.1.19 Théories et méthodes 439
1.1.19.1 Théories 439
1.1.19.1.1 Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale 439
1.1.19.1.1.1 L'universalité de la spirale : petit historique 439
1.1.19.1.2 « Images de la folie » (1950) 443
1.1.19.1.2.1 L'épiphanie de fin 1952 445
1.1.19.1.2.1.1 La spirale et l'inconscient 451

1.1.19.1.2.1.2 La spirale et le déterminisme biologique 454
1.1.19.1.2.2 « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) 458
1.1.19.1.2.3 « Le grand chemin » (*Der grosse Weg*) (1955) 465
1.1.19.1.2.4 Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) 470
1.1.19.1.2.5 « La spirale » (*Die Spirale*) (1974) 478
1.1.19.1.2.6 « Le disque de Phaistos » (*Die Scheibe von Phaistos*) (1996) 480
1.1.19.1.3 L'art et le spectateur : contre l'analphabétisme 482
1.1.19.1.3.1 1952 : Tachisme *versus* « Les valeurs de la rue » (*Die Werte der Straße*) / « Il faut prendre contact avec le trottoir » 483
1.1.19.1.3.1.1 Le tachisme 483
1.1.19.1.3.1.2 « Les valeurs de la rue » (Die Werte der Straße) / « Il faut prendre contact avec le trottoir » 485
1.1.19.1.3.2 « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ... 487
1.1.19.1.3.3 « Le Cinéma individuel transautomatique » (1956) 497
1.1.19.1.3.3.1 « La Visibilité de la création transautomatique (1956) 500
1.1.19.1.3.4 La « Grammaire du Voir » (1954 / 1957 / 1983) 504
1.1.19.1.4 La *Verteidigung* / *Defensio* de ses réflexions 507
1.1.19.1.4.1 La réception de la dynamique créative hundertwasserienne dans l'espace germanophone 507
1.1.19.1.4.2 « Le faux art et la revendication de pouvoir politique » (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) 515
1.1.19.1.4.3 « Sur le mécanisme de ralentissement » (*Über den Verzögerungsmechanismus*) (1983) 524
1.1.19.1.5 La vocation pédagogique 528
1.1.19.1.5.1 L'appel à la créativité 528
1.1.19.1.5.2 L'enseignement 538
1.1.19.2 La méthode 547
1.1.19.2.1 Les rêves, cause agissante 548
1.1.19.2.2 De l'usage de l'astrologie et de la voyance 557
1.1.19.2.3 L'irrépressible inclination pour la couleur 562
1.1.19.2.4 La couleur du discours hundertwasserien 586
1.1.19.2.4.1 Les concepts et les formules 586
1.1.19.2.4.2 Choix et fonction des titres d'œuvres 587
1.1.19.2.5 « Je peins à plat horizontalement sans chevalet » 591
1.1.19.2.6 Les liens affectifs aux œuvres 603
1.1.19.2.7 « *Je suis tout cela* » : « le nom d'artiste : le nom », miroir de la dynamique créative 609
1.1.19.2.7.1 FRIEDRICH STOWASSER, FRITZ 612

1.1.19.2.7.2 FRIEDRICH HUNDERTWASSER 613
1.1.19.2.7.3 FRIEDEREICH, FRIEDENREICH, FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER 616
1.1.19.2.7.4 REGENTAG 618
1.1.19.2.7.5 DUNKELBUNT 618
CHAPITRE II. CONSIDÉRATIONS SUR L'ÉLARGISSEMENT D'UNE ŒUVRE 621
1.1.20 Les tapisseries. Le travail de la soie. Le papier hanji. La peinture par fax. 621
1.1.21 Du grand format aux timbres-poste 629
1.1.22 Au service du plus grand nombre : lithographies, drapeaux et posters.. 637
CHAPITRE III. LES ÉCRITS, MANIFESTES ET ENTRETIENS TÉLÉVISUELS ET RADIOPHONIQUES ARCHITECTURAUX 644
1.1.23 Le regard de Hundertwasser sur l'architecture des Reconstructions 644
1.1.23.1 L' « esprit du Bauhaus » et son inexorable exécration 644
1.1.23.2 Éloge de l'ornementation 655
1.1.24 Propositions de type holistique 661
1.1.24.1 Le « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture » (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964) 661
1.1.24.2 Le Pintorarium (*Das Pintorarium*) (1959) 670
1.1.24.3 Le « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967) 675
1.1.24.4 « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968) 684
1.1.24.5 « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) 693
1.1.25 L'architecture comme synthèse 708
1.1.25.1 Hundertwasser et la tentation de l'architecture 708
1.1.25.2 La « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*) (1983-1985) 718
1.1.25.3 La *KunstHausWien* (1989/1991) 737
1.1.25.4 L'*Architekturdoktor* et les établissements de santé 741
CHAPITRE IV. ÉCRITS, MANIFESTES ET ENTRETIENS TÉLÉVISUELS ET RADIOPHONIQUES PHILOSOPHICO-ÉCOLOGISTES 744
1.1.26 Une dynamique créative au service d'une métamorphose sociétale 744
1.1.26.1 Le corps comme manifeste 744
1.1.26.1.1 Les tenues vestimentaires - « De la Deuxième Peau » (*Über die Zweite Haut)* (1982/1983) 746

1.1.26.1.2 La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué 759
1.1.27 La dynamique écologiste 766
1.1.27.1.1 La critique du consumérisme 766
1.1.27.2 « Culture de merde – La sainte merde » (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) (1979/1980) 774
1.1.27.3 Jardins-ouvriers viennois & « Discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983) 782
1.1.27.3.1 Les « jardins-ouvriers » (*Schrebergarten*) viennois 783
1.1.27.3.2 « Discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983) 784
1.1.27.4 Les nains de jardin 789
1.1.27.5 Hommages aux arbres et panthéisme personnel 795
1.1.27.5.1 L'universalité du symbolisme de l'arbre 799
1.1.27.5.2 L'arbre dans le langage pictural de Hundertwasser 803
1.1.27.5.3 L'arbre comme modèle 804
1.1.27.5.4 L'arbre sanctuaire 810
1.1.27.6 Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *versus* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) 813
1.1.27.7 L'éloge de la nature et ses ambiguïtés 824

CONCLUSION 844
La place de la dynamique picturale hundertwasserienne aujourd'hui 848
La place de la dynamique écologique hundertwasserienne dans les prises de conscience actuelles 855

ANNEXES 860
L'édition de ses écrits 861
BIOGRAPHIE DE HUNDERTWASSER ET REPÈRES CHRONOLOGIQUES 866

BIBLIOGRAPHIES 903
CORPUS HUNDERTWASSER 904
ÉCRITS DE HUNDERTWASSER CONSULTABLES EN LIGNE 912
OUVRAGES 916
FONDS D'ARCHIVES 925
TRAVAUX UNIVERSITAIRES, THÈSES 931
ARTICLES ET MAGAZINES D'ART ET D'ARCHITECTURE 934
ARTICLES DE PRESSE PAPIER et REVUES 936
COURRIELS PERSONNELS 937

CARTELS D'EXPOSITIONS **938**
INTERNET : ARTICLES ET RECENSIONS **939**
DOCUMENTS VIDÉOS **961**
DOCUMENTS AUDIOS **963**
DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES **965**
ŒUVRES PICTURALES COMMENTÉES PAR HUNDERTWASSER CONSULTABLES EN LIGNE **967**

INTRODUCTION

L'esthétique et la philosophie ont à voir ensemble. L'art, qui sollicite moins l'intelligence que la sensibilité, « nous reconduit à l'origine de la perception, nous parle peut-être aussi de l'origine du monde : des choses, dit Klee, il nous montre la genèse dans une nature naturante ; de l'homme même, il montre les commencements, l'ancrage dans cette nature »[1]. L'esthétique, dont l'étymologie est « le sensible », peut déboucher sur l'éthique, ce qui s'applique pleinement à l'artiste autrichien Friedrich Stowasser *alias* Hundertwasser (1928-2000) et au rôle qu'il a voulu jouer dans notre civilisation.

C'est essentiellement à l'art que revient la tâche de s'interroger sur la Beauté. Cependant, c'est aussi dans la nature que se trouve ce que l'on juge beau ; d'ailleurs l'art ne devrait pas oublier celle-ci. Pour l'artiste pose alors la question de savoir s'il faut classer l'esthétique dans la philosophie ou dans la pratique. En effet, l'art s'inspire de la nature, et même quand elle renonce à l'imiter, une œuvre artistique en a l'apparence. Les travaux du biologiste et philosophe allemand Ernst Haeckel ont été une illustration de cette problématique. Par ailleurs, toute œuvre d'art, par laquelle un homme s'adresse à d'autres hommes, est liée à une culture et à l' histoire, mais aussi à son sujet. Ce sujet peut-être historique, porteur et agent d'une culture, ici la culture viennoise, mais aussi individuel, portant l'empreinte d'un contexte familial. Si bien que, depuis le début du XXème siècle de vifs débats sur l'esthétique ont été menés qui opposaient à une esthétique objectiviste une esthétique subjectiviste, qui retient notre attention.

Dans l'esthétique subjectiviste, la réflexion sur la perception esthétique se plaça d'abord sous l'égide de la psychologie. Pour l'analyse formelle d'une œuvre, par exemple, le philosophe allemand Theodor Lipps mit en œuvre le concept clé de l'*Einfühlung*, qu'on peut assimiler à l'intuition. Par ailleurs, l'intériorité de la conscience créatrice ne se révélant que dans l'extériorisation de la réalisation, l'esthétique subjectiviste s'intéressa également à l'attitude du créateur : « pourquoi un peintre choisit-il d'être peintre, et pourquoi fait-il de telles œuvres »[2]. Pour Hundertwasser, la perception fait du créateur le premier spectateur de l'œuvre, mais le spectateur endosse aussi le rôle de co-créateur. Il a voulu encourager le désir de créer, présent en tout homme. D'ailleurs, l'art contemporain en appelle à l'initiative, au choix, voire à la créativité du récepteur :

---

[1] DUFRENNE Mikel, [s.d.], ESTHÉTIQUE - Esthétique et philosophie, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/esthetique-esthetique-et-philosophie/, consulté le 24/11/2016.

[2] DUFRENNE Mikel, [s.d.], *Id*.

par exemple, peinture et architecture cherchent à créer « un nouveau milieu pour un sujet nouveau, pour des hommes plus libres et plus créateurs »[3].

Témoins fidèles de leur époque, les arts visuels et les arts du langage sont au diapason des œuvres de même style, de la vision du monde correspondant au milieu socio-culturel où ils s'enracinent. Visant un sens riche et profond, l'expression d'une œuvre est inséparable de ses vertus formelles. Celle-ci met en jeu des significations avec des systèmes ayant leurs modes de fonctionnement respectifs : « les arts dont la substance est linguistique visent à dire, les arts dont la substance est non linguistique visent à montrer »[4]. Les éléments de discours d'une œuvre littéraire sont sémantiques. Par exemple, un récit désigne des actes ou bien des événements. De son côté, le discours des arts visuels se situe dans la forme.

Transposant en quelque sorte la formule « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »[5], dès 1954, dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*), Hundertwasser précise sa place dans le monde de l'art contemporain : « Je n'aimerais pas être classé abstrait ou figuratif, etc., car je me réserve la liberté de permettre à ma volonté de s'exprimer avec des moyens propagandistes, psychologiques, esthétiques, symboliques ainsi que décoratifs, ce qui revient à exercer en même temps plus d'un *isme* connu ou inconnu »[6]. Il annonce donc là qu'il va pratiquer la « correspondance des arts ».

Certaines œuvres articulent deux couches de significations, plastique et représentative : c'est la « correspondance des arts ». Dans une même œuvre, elle peut jouer aussi entre des structures propres à des arts différents. L'œuvre transgressant alors son essence, le texte peut alors devenir une figure, et la figure un texte. Même si elle est alors singulière, l'œuvre reste une unité, en raison de l'immanence du contenu à la forme.

On réduit généralement les réalisations de Hundertwasser, créateur hors normes, à une œuvre singulière qui s'illustre dans les domaines variés de la peinture, de l'architecture, des arts décoratifs, où l'artiste ne cesse d'inventer un univers visionnaire qui lui est propre. On reconnaît parfois qu'il a cherché ainsi à offrir au monde un outil de salut en adéquation avec sa vision du monde.

---

[3] DUFRENNE Mikel, [s.d.], *Ibid.*

[4] DUFRENNE Mikel, [s.d.], *Ibid.*

[5] BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes, Tome II,* 1976, Gallimard, Coll. La Pléiade, Paris, p. 695.

[6] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben,* dtv-kunst, München, p. 35. « ich möchte nicht als abstrakt oder figurativ usw. gekennzeichnet werden, da ich mir die Freiheit vorbehalte, mit propagandistischen, plastischen, psychologischen, ästhetischen, symbolischen wie auch dekorativen Mitteln meinem Willen Ausdruck zu verleihen, was der gleichzeitigen Ausübung mehrerer bekannter und noch unbekannter Ismen gleichkommt.». Notre traduction.

Mais on oublie, ou plutôt on ignore que le peintre a également donné naissance à un nombre considérable d'écrits. Certes, plusieurs créateurs du XXème siècle, comme Paul Klee et Kandinsky par exemple, ont confié à l'écriture la théorisation de leurs pensées créatives. Les écrits de Hundertwasser sont quant à eux des voyages au cœur des énergies, au cœur du mouvement créateur. Selon le contexte de leur genèse, ils se présentent sous la forme de correspondance, de théories, de discours ou de manifestes, et de commentaires d'œuvres. Le personnel et l'artistique, le privé et l'engagement sociétal s'y interpénètrent : l'artiste y pense et s'exprime comme un homme et l'homme comme artiste[7].

Cet enracinement de l'écriture dans l'« œuvre-vie » singulière de Hundertwasser est particulièrement peu connue en France. Par exemple, il n'existe pas de traduction en français du recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*), dans lequel l'artiste a lui-même réuni ses textes fondamentaux. On ne trouve pas davantage de traduction pour le public francophone des commentaires qu'il a rédigé pour ses œuvres picturales et architecturales présentées dans son « Catalogue raisonné » (*Werkverzeichnis*). Encore moins de ses propos télévisuels ou radiophoniques. En conséquence, il n'y a pas davantage d'analyse de l'écriture hundertwasserienne.

Notre travail est donc novateur, puisque son objectif est de montrer que les écrits hundertwasseriens sous toutes leurs formes sont un élément parfaitement indissociable de son œuvre picturale, architecturale et écologiste: outre la possibilité de se connaître soi-même, de vaincre le temps, ses créations discursives sont une réelle façon « d'être-au-monde », « d'être en route » pour dire le vrai. Dans cet ancrage, l'artiste y a encore construit une éthique, notamment dans le domaine de l'écologie. Notre propos est donc de montrer que ce média n'est pas un faire-valoir approximatif de ses conceptions picturales et/ou architecturales, mais que c'est l'inverse : il en est même la pierre angulaire, car pour Hundertwasser, peindre est un moyen de concevoir ses idées[8].

---

[7] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Vorbemerkung des Herausgebers, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 18.

[8] Fonds PREST.A1000 ; ACA ECR ; ACA réserve, Pierre Restany, Minako Tsunoda, Friedrich Hundertwasser, *Hundertwasser : for a more human architecture in harmony with nature*, Takamatsu, City Art Museum, Prefectural Museum of Modern Art, 1999, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016, p. 10.

Corpus, plan et méthodologie

1.1.1 Corpus

Notre étude repose essentiellement sur les textes réunis dans « De belles voies » (*Schöne Wege*) et sur le *Catalogue raisonné.* Pour l'étayer, nous avons consulté tous les documents identifiés dans plusieurs bibliothèques et archives, en France et en Autriche. Nous n'avons pas pu accéder au matériau de sources comme les documents privés, les journaux intimes, les lettres, qui ne sont pas accessibles aux personnes extérieures aux « Archives Hundertwasser » (*Archiv Hundertwasser*) à Vienne : Hundertwasser n'a jamais inclus ces documents dans les « Archives Hundertwasser » officielles ; ils sont du domaine de sa succession personnelle[9]. Enfin, les sources Internet trouvent aussi leur place.

1.1.2 Plan

Pour éclairer ces observations, notre travail s'organise en trois parties.

La première partie définira les contextes particuliers de l'émergence de la réflexion esthético-philosophique de Hundertwasser. Nous étudierons comment son écriture expose le contexte proche, c'est à dire familial et sentimental. Nous verrons comment les liens avec sa mère déterminèrent très probablement ses relations difficiles avec les femmes. Puis nous étudierons comment les écrits de l'artiste définissent le cadre contexte historico-géographique. Tout d'abord durant les années 1938-1945, où, lorsque les lumières s'éteignirent, elle exorcisa les menaces. Mais l'écriture devint aussi l'exposition, précoce, en discours et en textes de ses points de vue artistiques. Nous dégagerons donc la manière dont l'écriture accompagne sa créativité depuis le début. L'artiste fut un diariste assidu, et le resta de tout temps. Par exemple, les plus anciennes feuilles conservées de l'artiste sont des œuvres de jeunesse de 1943. C'est à quatorze ans qu'il composa son premier poème transmis « Le secret du timbre » (*Das Geheimnis der Briefmarke*). Nous analyserons comment, si ce fut une échappatoire, cette œuvre exprimait déjà les grands thèmes et les questionnements qui sous-tendirent sa réflexion d'artiste adulte et qui l'occuperont sa vie durant. L'adolescent posait en effet l'énigme fondamentale pourquoi l'homme est-il dans certaines situations, 'assez souvent heureux

[9] FÜRST Andrea Christa, 2015, courriel personnel, reçu le 09/12/ 2015.

quelques heures'[10]. La suite de notre étude portera sur ses considérations à propos de la Reconstruction de l'Autriche post 1945, tant d'un point de vue matériel qu'artistique. Nous examinerons comment les propos de l'artiste dévoilent son attachement à l'environnement culturel de son pays natal, entrainant ainsi une expression politique, élargie notamment à l'ancien empire austro-hongrois, voire au-delà.

La deuxième partie de notre étude s'attachera à montrer comment les pensées de Hundertwasser signifient bien davantage que le seul déploiement de ce qu'il présente dans ses images, mais qu'elles constituent une forme ou une philosophie de l'esthétique via la vie et l'art[11]. Pour cela, il s'agira de décrire quelles influences fécondèrent la pensée de l'artiste après sa prise de conscience de devoir prendre une part active au renouveau de la scène artistique, qu'elle soit autrichienne ou européenne. Nous montrerons alors comment le discours hundertwasserien traduit diverses empreintes fondamentales, ou bien préfère ne pas y faire d'allusion, alors qu'elles entrent dans la dimension de sa réflexion, voire de son comportement. Enfin, nous analyserons les emprunts reconnus et variés qui nourrirent son travail, au point de faire évoluer jusqu'à son nom.

La troisième partie mettra en lumière comment, dans les décennies suivantes, Hundertwasser entreprit d'énoncer ses théories et manifestes artistiques, allant de la peintre à l'architecture, puis à l'écologie. Nous y analyserons comment le travail rhétorique, argumentatif et pédagogique de ses écrits, régulièrement publiés, fut notamment destiné à convaincre son public de l'impérieuse nécessité de modifier son mode de vie. En effet, Hundertwasser développa son projet esthético-philosophique pour l'étendre à plusieurs domaines, notamment sociétaux et politiques; au risque de soutenir des convictions parfois dérangeantes. Nous en examinerons la réception. Puis, nous analyserons la part croissante de son engagement écologiste que révèlent ses écrits et autres manifestes. Nous étudierons notamment comment il construisit son « Traité de paix avec la nature », qui devint le pivot du discours hundertwasserien.

1.1.3 Méthodologie

Pour mettre en forme son écriture qui donne chair à une vie différente, voire une survie, eu égard aux peurs de notre existence moderne, l'artiste en fit un usage polymorphe: poésie, poésie

---

[10] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Berlin, p. 18.

[11] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Vorbemerkung des Herausgebers, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 18-19.

avant-gardiste, récit autobiographique, prose, théories, méthodes, pédagogie, manifestes et prises de position écologistes. Afin de permettre de mieux appréhender les questionnements récurrents, les points de vue, les problématiques, les hommages de l'artiste, nous avons opté pour une analyse thématique du discours hundertwasserien. Celui-ci a généralement été rédigé en lien avec une circonstance concrète : Hundertwasser n'a pas commencé avec une théorie, mais par la pratique. Le plus important pour lui était l'essai et l'expérimentation et il s'est occupé relativement tôt de les constituer en système[12]. Même si certaines de ses pensées ne s'orientent pas d'entrée de jeu sur une philosophie, un système ou une esthétique, leur forme fait qu'elles relèvent d'un tout ; elles apparaissent alors logiques et voulues. S'enracinant également dans des observations incessantes et précises de la société, se construisant avec toujours plus de précision, s'adaptant toujours plus à son but, parfois avec une efficacité variable, tout le discours hundertwasserien ne repose pas sur une ou des modes. Il est en fait un affinement de ce qui depuis longtemps constitue le noyau. En effet, Hundertwasser ne se conçoit pas tant comme un écrivain, mais bien plus comme un maître à penser. Car, depuis le début de ses activités, les pensées de l'artiste tournent sans cesse autour des mêmes contenus, entre objectif et utilité : la vie, le beau et, acmé, la nature.

À l'intérieur des thèmes, nous avons appuyé notre travail sur l'analyse stylistique du discours hundertwasserien, qui nous semble être particulièrement révélatrice. L'énonciation de ces pensées a pris la forme d'un discours narratif, quelque fois autobiographique. Ou bien encore, selon l'objectif à atteindre, le discours est descriptif, informatif et explicatif et argumentatif ou même injonctif. La tonalité oratoire peut encore être didactique, voire polémique. En outre, en dépit de certains faits rapportés, leur tonalité est rarement pathétique ni tragique, mais en revanche, elle peut être lyrique. S'inspirant encore des recherches expérimentales, Hundertwasser fit parfois de ses poésies des écrits engagés. Nous montrerons la récurrence des champs lexicaux, qu'ils soient par exemple issus de sa judéité ou du christianisme ; ou bien lorsqu'ils sont particulièrement provocateurs. Nous précisons que, concernant les citations de Hundertwasser en allemand, nous avons pris le parti de conserver l'orthographe originale (par exemple « ß » et non « ss », le cas échéant). En outre, même si notre travail ne s'inscrit pas dans le champ de l'histoire de l'art, nous avons opté, en notes, pour une information et un lien vers l'illustration des œuvres que l'artiste commente, puisque sa peinture et son écriture forment un tout.

---

[12] SCHMIED Wieland, 2002, Die Theorie – von der Reflexion zur Aktion, *Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 80.

PREMIÈRE PARTIE

L’EMPREINTE DE CONTEXTES SINGULIERS

CHAPITRE I. LE CONTEXTE FAMILIAL ET SENTIMENTAL

1.1.4 La famille Stowasser

Concernant son entourage immédiat, il apparaît que l'artiste, « fils unique, né à Vienne, le 15 décembre 1928, à 4 heures du matin »[13] grandit dans une atmosphère émotionnelle et spirituelle particulière. Nous savons très peu de choses de la famille de l'artiste qui vécut au sein d'un contexte passé et présent particulier, si ce n'est qu'elle n'était pas issue de l'aristocratie, ni d'une vieille famille viennoise. Ses parents vivaient plutôt en marge de la société, ils n'exerçaient pas de profession libérale, n'étaient ni négociants, ni artisans ou artistes.

Le Conservateur en chef du Musée des Arts Décoratifs de Paris (1966-1985) et critique François Mathey[14] (1917-1993) est le seul à évoquer un grand-père de Hundertwasser, sans préciser s'il s'agissait du côté paternel ou maternel, qui peignait soigneusement des fleurs sur des assiettes. Ce qui suggèrerait que l'artiste aurait été l'héritier de ce goût pour les fleurs et les couleurs[15]. Malheureusement Mathey ne cite pas ses sources. Au sujet de la famille Stowasser, nous observons encore l'existence d'un dictionnaire latin-allemand, le « Stowasser », constitué en 1894 par un certain Josef Maria Stowasser[16], philologue des langues anciennes et professeur de collège à Freistadt et à Vienne. Le « Stowasser » fut un des dictionnaires scolaires les plus répandus, et connut d'innombrables rééditions. En 1994 parut une nouvelle édition entièrement refondue, avec une couverture d'ailleurs illustrée par l'artiste, en cent combinaisons de couleurs différentes[17]. En 2010, Uwe Walter écrit dans le *Frankfurter Allgemeine* que l'artiste était un descendant de ce Stowasser[18]. Cette filiation avait déjà été évoquée au conditionnel dans le numéro d'avril-mai 1994 édité par

---

[13] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », Journal de Genève, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[14] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p.15.

[15] Voir Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

[16] Josef Maria Stowasser (1854-1910), philologue et professeur de collège à Vienne.

[17] Joseph Maria Stowasser, *austria-forum.org,*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Stowasser%2C_Josef_Maria, consulté le 30 mars 2016.

[18] WALTER Uwe, 2010, *Unsterblich durch ein Wörterbuch: Vor 100 Jahren starb der Verfasser des „Stowasser"*, http://blogs.faz.net/antike/2010/03/24/unsterblich-durch-ein-woerterbuch-vor-100-jahren-starb-der-verfasser-des-stowasser/, consulté le 18/07/2017.

l'éphémère association française *Les Amis de Hundertwasser*[19]. La justification faisant défaut, puisque ni l'artiste ni ses biographes n'en parlent, il est tentant de ranger cette illustration hundertwasserienne dans le concept de « roman familial ».

Pour situer cette famille restreinte, il nous faut d'abord observer que de 1869 à 1910, Vienne avait connu une mutation démographique, attirant les immigrants de toutes les provinces autrichiennes et de tous les pays de la monarchie, ce qui fait écho aux informations que G. Gneist[20], qui travaille au musée *Hundertwasser Haus* à Vienne, a réunies dans sa biographie du père de l'artiste, Ernst Stowasser[21]. Il signale que les véritables racines du patronyme Stowasser se trouvent dans les Sudètes, qu'il se sera répandu depuis la zone-tampon de Bohème vers les pays rassemblés sous la couronne des Habsbourg. Accompagnant le texte rédigé le 28 mars 1983 à Kaurinui, destiné à paraître dans « De belles voies » (*Schöne Wege*), mais qui n'a été publié dans aucune des deux éditions de l'ouvrage, on trouve une note de Hundertwasser qui va dans le même sens : « les ancêtres de Friedrich du côté paternel sont originaires de l'Egerland en Bohême »[22]. Comme beaucoup de familles viennoises, la famille Stowasser procédait donc du mystère du *sacrificium nationis*, invoqué par de nombreux écrivains autrichiens[23]. Ce mythe habsbourgeois, entretenu par la maison régnante, tel le vieux François-Joseph s'adressant le 29 juillet 1914 « À mes peuples ! » (*An meine Völker*!) transformait l'individu d'Allemand ou de Tchèque en Autrichien. Ernst Stowasser était de confession catholique-romaine, titulaire d'un baccalauréat (*Reifezeugnis)* du Lycée Technique *Technologisches Gewerbemuseum (TGM)*[24] et fut employé en tant que fonctionnaire technique (*technischer Beamter*). Ayant servi dans l'armée autrichienne durant la Première Guerre mondiale, il avait été nommé lieutenant de réserve et obtenu une décoration, la médaille de bronze de la bravoure (*bronzene Tapferkeitsmedaille*) le 22 août 1917, puis une seconde, la *Karl Truppenkreuz*, le 21 février 1918. Le 03 août 1928, Ernst Stowasser fut envoyé devant la Commission des Invalides de guerre, ce qui donne à penser qu'il souffrit d'une blessure ou d'une maladie contractée pendant le

---

[19] *Les Amis de Hundertwasser*, Avril-mai 1994, (in Fonds PIERRE RESTANY, XVII - 2, Rennes, Archives de la Critique d'art contemporain, consulté le 14/03/2016.).

[20] GNEIST Gerald, [s. d.], Ernst Stowasser, eine Kurzbiographie », *david.juden.at*, http://www.david.juden.at/kulturzeitschrift/5054/Main%20frame_Artikel51_GeraldGNEIST, consulté le 11/08/2016.

[21] GNEIST Gerald, [s.d.], *Id*.

[22] HUNDERTWASSER, 1983, ÜBER DEN VERZÖGERUNGSMECHANISMUS, DIE SCHUTZSCHICHTEN, DIE OBERFLÄCHENFEINDE UND DIE VORURTEILSFALLE ODER DIE POSITIVE LANGZEITWIRKUNG DER NEGATIVEN BEURTEILUNG DES POSITIVEN, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/61-ueber-den-verzoegerungsmechanismus-die-schutzschichten-die-oberflaechenfeinde-und-die-vorurteilsfalle-oder-die-positive-langzeitwirkung-der-negativen-beurteilung-des-positiven, consulté le 25/07/2018, note 1. « Friedrichs Ahnen väterlicherseits aus dem Egerland in Böhmen stammen. Hundertwasser hat also seinen Namen falsch verdeutscht. ». Notre traduction.

[23] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 25.

[24] *Technologisches Gewerbemuseum (TGM)*, fondé en 1879 par Wilhelm Exner (1840-1931), sur le modèle du Conservatoire des arts et métiers.

conflit. Dès 1964, dans le catalogue de son exposition personnelle à la Kestner-Gesellschaft de Hanovre, puis dans celui de l'exposition à l'Albertina à Vienne en 1974, en commentant son dessin *⊂ JW 24 / XIII ⊃ MEIN HAUS – My house*[25], l'artiste brosse à grands traits les principales articulations de son adolescence: l'irruption des SS en uniforme noir venant arrêter sa famille maternelle d'origine juive, son intervention avec ses insignes de la Jeunesse hitlérienne, et les médailles de bravoure obtenue par son père durant la Première Guerre mondiale, la mort finale de sa tante à Auschwitz et de sa grand-mère à Theresienstadt[26]. Notons que toute cette information était déjà passée par l'écriture, puisque, comme il apparaît au fil de son Catalogue Raisonné (*Werkverzeichnis*)[27], l'artiste était un diariste tenant assidument son « journal intime » (*Tagebuch*)[28]. En 1990, à partir de cette base, l'artiste reconstitua longuement, sans animosité ni rancœur, son enfance et sa jeunesse sombres dans un récit autobiographique « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*)[29], publié en 1992 dans le recueil réunissant les souvenirs de différentes personnalités autrichiennes « La maison de mes parents. Un album de famille autrichien »[30]. Comme dans toute autobiographie, l'auteur assume la véracité du discours, rapporte à des faits réels, vérifiables, et cherche la fidélité au réel vécu. Le nom de Hundertwasser reste à la marge du texte et ne se répète pas au fil des sept pages de ce théâtre de la mémoire[31], rédigé à la première personne. Le texte étant dominé et organisé par la voix du narrateur adulte, l'enfance

---

[25] Vienne, 1944, crayon à papier et crayon de couleurs sur papier à dessin, 190 mm x 150 mm. Peint à Vienne, depuis le parc de la *Obere Donaustraße*, 27 août 1943 – 4 avril 1944. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/224-mein-haus, consulté le 20/09/2017.

[26] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, pp. 79-80. «"SS", in schwarzen Uniformen [...] um die jüdische Tante und die Großmutter mitzunehmen / Tapferkeitsmedaillen meines Vaters aus dem Ersten Weltkrieg / Die Tante wurde in Auschwitz, die Großmutter in Theresienstadt umgebracht. ». Notre traduction.

[27] Catalogue Raisonné : d'après le concept « Catalogue raisonné », qui est la présentation systématique, ordonnée et intégrale des œuvres produites par un artiste, l'adjectif « raisonné » renvoyant plus spécifiquement au travail de mise en ordre, qui est à la fois analytique et synthétique.

[28] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 97. «Tagebuch 1945 ». Notre traduction.

[29] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, pp. 178-184.
Le texte est repris dans l'édition HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 2004, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 49-55. Chapitre : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Politique » (*Politik*) / « Religion » (Religion) .
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/54-der-maler-koenig/122-zwischen-hj-und-judenstern, consulté le 20/09/2017

[30] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992 *Id.*, « Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum ». Notre traduction.

[31] Le récit est illustré par une photo de l'artiste et de trois dessins, dont un portait de sa mère et un autoportrait.

n'apparaît en fait qu'à travers la mémoire de l'adulte, qui choisit les éléments de son récit[32]. Et l'artiste y précise, de manière glaçante, le rôle que ces médailles jouèrent dans la survie:

> Alors, je présentais [aux SS venus l'arrêter avec sa famille] une boîte avec les médailles de bravoure de mon père […] de la Première Guerre mondiale. Étonnamment, cela les impressionnait et ils nous laissaient tranquilles pour quelque temps. Quelques temps plus tard, la procédure recommençait : sonnette intempestive, SS en uniforme, décorations de guerre de Père, les hommes repartaient. De cette façon, je parvins à repousser d'un an la déportation de ma grand-mère et de ma tante[33].

Si la bravoure d'Ernst Stowasser avaient permis au fils de retourner la situation en sa faveur, c'est que les nazis se laissaient assez influencer par ce type de médailles : pour évaluer 'l'activité effective', le Dr Freisler[34] classait en premier les qualités montrées au cours de la Première Guerre mondiale[35]. Toutefois, nous notons la surprise de l'adolescent, manifestée par « Étonnamment » (*Überraschenderweise*). D'une part sans doute était-il convaincu que la judéité prédominait sur tout, d'autre part, il ne portait pas le même regard sur la bravoure de son père. En effet, nous observons que, si Hundertwasser répète deux fois « mon père » (*mein Vater*) et « Père » (*Vater*), un sentiment d'attachement filial est absent du texte. Bien qu'évoquant Ernst Stowasser dès le premier paragraphe de son récit, où il définit le contexte familial, l'artiste ne lui consacre qu'environ six lignes. Malgré cette double répétition de « mon père » (*mein Vater*), nous notons l'absence de tonalité mélancolique ou de tendresse, ainsi que l'absence de prénom, de date, de trait de caractère de son géniteur. Plus loin, l'artiste reconnait avec sincérité qu'au moment d'entrer dans les Jeunesses hitlériennes : « le nom arien Stowasser de mon père bien entendu m'aida »[36]. Une explication plausible est l'impossibilité du souvenir. L'artiste précise en effet, factuellement et sans réel affect : « mon père mourut lorsque j'avais un an[37], probablement des suites d'une opération de l'appendicite. Je ne l'ai connu que sous la forme d'une photographie »[38]. Il n'avait pas de représentation intérieure

---

[32] LEJEUNE Philippe, 1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, p. 10.

[33] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Zwischen HJ und Judenstern*, in MARKUS Georg (Hrsg.), *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 180. « Dabei hielt ich ihnen eine Schachtel mit den Tapferkeitsmedaillen meines Vaters […] aus dem Ersten Weltkrieg entgegen. Überraschenderweise beeindruckte sie das irgendwie, und man ließ uns wieder für einige Zeit in Ruhe. Monate später wiederholte sich die Prozedur: Sturmläuten, uniformierte SS, Vaters Weltkriegsorden, die Männer gehen wieder weg. Auf diese Weise konnte ich die Deportation meiner Großmutter und meiner Tante um ein Jahr verzögern.». Notre traduction.

[34] Roland Freisler (1893 -1945) juriste allemand, représentant de la terreur judiciaire nazie : président du *Volksgerichthof*, la plus haute cour de l'État nazi, il fut responsable de milliers de condamnations à mort.

[35] MANN Erika, 2012, *Quand les lumières s'éteignent*, Le Livre de Poche, Biblio, Paris, p. 133 et p. 296.

[36] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 181. « wobei mir natürlich der arische Name Stowasser meines Vaters half. ». Notre traduction.

[37] Le 02 décembre 1929.

[38] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Id.*, p. 178. « Mein Vater starb, als ich ein Jahr alt war, vermutlich an den Folgen einer Blinddarmentzündung. Er ist mir nur als Fotografie präsent. ». Notre traduction.

du père, il ne l'imaginait pas. Cette situation éclaire le fait que l'artiste fut un enfant sensible, solitaire, enfoui dans le cercle idolâtre mère-grand-mère-tantes, qui tourne autour du seul 'homme' de la famille[39]. Ces observations sont corroborées par la suite abrupte des déclarations de l'artiste : « Ma mère ne m'a jamais beaucoup parlé de lui, et quand elle le faisait, ce n'était pas particulièrement en bien »[40]. Cette dévalorisation du père s'apparente peut-être à une possible mésentente des parents, qui aura pu trouver son origine dans une situation pécuniaire difficile, générée par la situation économique de l'Autriche. Une autre remarque de l'artiste pourrait le donner à penser: « Mon père, à la fin des années 1920, compta parmi les centaines de milliers de chômeurs »[41]. Des années plus tard, l'artiste confie encore : « Mon père était chômeur, j'ai découvert ça un jour. Il avait un 'petit boulot' à mi-temps, et était aussi guide pour les touristes. Il collectionnait les timbres et restait à la maison »[42]. Nous observons là que dans ce portrait qu'il dresse de son père, Hundertwasser multiplie les termes factuels « chômeur » (*arbeitslos*) et sans empathie, voire péjoratifs « 'petit boulot' » *(„Sackerlpicker")* / « restait à la maison » (*zu Hause gesessen*). Ils prennent le pas sur le complément d'information que l'artiste livre en même temps sur les timbres, alors que cette collection fut un élément important de ses œuvres, tant discursives que picturales[43]. L'artiste avait hérité de cette collection et la vente de ces petites icônes colorées lui avait permis de payer les frais de sa première exposition à Vienne, à l'*Art Club* en 1952, si bien que l'on peut assimiler ce rapport privilégié aux timbres à une mémoire génétique[44]. Mais si l'artiste ne se montre pas plus disert à ce propos, nous pouvons en conclure qu'il cherche à mieux souligner encore son détachement du père. Le père fut donc le grand absent de l'aventure hundertwasserienne, l'artiste y vit même une opportunité de développer sa pensée et son art, comme il le déclare :

> Je n'ai jamais ressenti l'absence d'un père. Il fut emporté avant que je sois assez âgé pour qu'il me manque. En fait, ne pas avoir de père me rendit particulier ; si cela n'était pas arrivé, j'aurais été moyen. N'avoir qu'une mère – qui travaillait dans une banque – me donnait plus de temps pour réfléchir que les autres garçons. Dans ce genre de situation, vous voulez évacuer vos problèmes intérieurs via quelque chose : pour moi, ce fut l'art. Quand j'avais cinq ans, je sentais déjà l'art[45].

---

[39] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, München, Prestel, p. 9.

[40] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.* p. 178. « Meine Mutter hat nie besonders viel und wenn, dann nicht besonders gut von ihm gesprochen. ». Notre traduction.

[41] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 178. « Mein Vater war in den späten zwanziger Jahren einer von Hunderttausenden Arbeitslosen. » Notre traduction.

[42] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 56. « Mein Vater war aber arbeitslos, das habe ich einmal herausgefunden. Er war zeitweise „Sackerlpicker", zeitweise Touristenführer. Er hat Briefmarken gesammelt und ist zu Hause gesessen. ». Notre traduction.

[43] Voir Première partie, chapitre « Les timbres-poste : un art de substitution et de consolation, & Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[44] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 66.

[45] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 85. « 'So I never felt the absence of a father. He was taken away before I was old enough to miss him.

Il apparaît donc dans les déclarations de Hundertwasser que Ernst Stowasser ne fut en quelque sorte qu'un épiphénomène dans sa vie. Ce fut donc sur sa mère que l'artiste reporta toute son affection.

1.1.5 Elsa Stowasser : attachement et influence

1.1.5.1 La situation identitaire

L'origine et l'enracinement de l'art de Hundertwasser se trouvent dans l'enfance, bien davantage que chez n'importe quel autre artiste[46]. Nous allons analyser ici dans quelle mesure les travaux du créateur furent tributaires du contexte biographique singulier, à savoir la place et le rôle de sa mère et ses liens étroits avec elle, unique référentiel et omniprésente dans un isolement aggravé par le contexte géohistorique, le premier univers de Hundertwasser était l'univers maternel[47]. Si dans son récit autobiographique « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*) il évoque bien ses tantes et sa grand-mère, c'est sur sa mère qu'il s'exprime le plus, tout en observant une certaine pudeur. « Enfant de la Mère », l'artiste était tourné maladivement sur lui-même, comme le fœtus au giron maternel, prêt à prendre le relais narcissique des romantiques, dans les pas de Novalis[48]. Ce contexte put avoir des répercussions sur son caractère, comme il apparaît dans une interview menée le 21 novembre 1996 :

> '*J'ai lu que vous étiez un enfant plutôt réservé ?*' – 'J'étais un enfant timide. Un enfant timide, craintif, et même lâche.' - '*Qu'est-ce qui vous effrayait ?*' – 'Toute forme de brutalité, toute forme de rixe. Parce que je ne me sentais pas physiquement à la hauteur pour me battre ou pour sauter, faire du sport, etc. Mon monde, c'était les rêves[49].

Still, not having a father made me peculiar; if it hadn't happened, I might have grown up average. Having only a mother – who worked in a bank – gave me more time to think than other boys. In such situation, you want to divert your inner complications into something: in my case, it was art. When I was five, I felt art already'. ». Notre traduction.

[46] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p. 11.

[47] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 18.

[48] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 28.

[49] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 55. « '*Ich habe gelesen, Sie seien ein eher zurückhaltendes Kind gewesen*?' - ‚Ich war ein schüchternes Kind. Ein schüchternes, verängstigtes, eigentlich feiges Kind. , – ‚*Was war es, das Sie verängstigt hat?*' - ‚Jede Art von Brutalität, jede Art von Rauferei. Weil ich mich körperlich nicht angemessen fühlte zu raufen oder zu springen, Sport zu betreiben usw. Meine Welt war die der Träume.' ». Notre traduction.

Ces traits de caractère sont à mettre en lien avec les recommandations inhibantes de Madame Stowasser, pour lesquelles il convient de ne pas négliger le contexte historique que nous analysons plus loin: « Ma mère me répétait tous les jours :'Surtout, ne te fais pas remarquer !' »[50]. Elle lui 'serinait : Sois prudent ! Ne fais pas confiance! Nous sommes seuls. Tu ne peux compter que sur toi. N'écoute pas les autres, fais ce qui te paraît juste. Ne te fie à personne'[51], ce qui est à l'origine de l'isolement volontaire de Hundertwasser. Il apporte des indications personnelles dans son récit autobiographique qui commence par un effet d'éclaircissement sur les conseils d'Elsa Stowasser. En effet, dès le troisième paragraphe, la stratégie du narrateur adulte d'énoncer le changement de paradigme de l'époque s'inscrit dans la phrase simple et brève à connotation pathétique « Ma mère était juive »[52]. Nous pouvons penser que l'artiste fait ce choix pour mieux rappeler à quel point, dans ses relations avec sa mère et dans ses œuvres, cette origine allait être un facteur déterminant d'autant plus renforcé par sa double origine hébraïque et européenne, l'essence des peuples méditerranéens ayant la même profondeur que l'allemande[53]. Il faut se souvenir que durant un siècle, on avait assisté à Vienne à l'émancipation et à l'assimilation juives[54]. Cependant, au tournant du siècle déjà, malgré les efforts de l'empereur François-Joseph pour la contrer, la propagation de l'antisémitisme politique de Karl Lueger[55] avait fait de la ville bien plus un champ de bataille des nationalités qu'un creuset multinational[56], activant même une assimilation à outrance, proche de la « haine de soi juive » (*jüdischer Selbsthaß*) que combattait la grande presse libérale - notamment la *Neues Wiener Tageblatt* fondée en 1867 par Moritz Szeps[57]. Si l'Autriche en général restait un pays où il faisait bon vivre pour les Juifs, malgré certains désagréments[58], toutefois à Vienne, certains journaux se montraient antisémites : par exemple, leurs articles s'attaquaient de manière raciste au

---

[50] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 80. « Meine Mutter schärfte mir täglich ein : Nur ja nicht auffallen ! ». Notre traduction.

[51] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 46.

[52] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 179. « Meine Mutter war Jüdin. ». Notre traduction.

[53] *Hundertwasser Friedensreich Regentag*, 1980, Museum Ludwig, Köln, Gruener Janura, Glarus, p. 13.

Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries » & Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[54] L'empereur 'éclairé' Joseph II (1741-1790), successeur de Marie-Thérèse d'Autriche signa le 2 janvier 1782 l'Édit de tolérance concernant les Juifs viennois (*Toleranzpatent für die Wiener Juden*), un exemple pour les pays européens.

[55] Karl Lueger (1844-1910) : bourgmestre de Vienne de 1897 à 1910.

[56] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 33.

[57] Moritz Szeps (1835-1902). Fils d'un médecin juif de Galicie, « ami intime du prince Rodolphe de Habsbourg » (in LE RIDER Jacques, 1990, *Id.*, p. 136). On le surnomma le « tsar de la presse viennoise » (*Wiener Zeitungszar*), car il fut un des fondateurs du journalisme autrichien moderne et cofondateur du club de presse Concordia (in PANZER Fritz, 2016, *Die Josefstadt*, Metro-Verlag, Wien, pp. 67-74).

[58] LE RIDER Jacques, 1990, *Ibid.*, p. 275.

compositeur viennois Arnold Schönberg[59] au lendemain de ses concerts. Cependant, pour les Juifs autrichiens et viennois, nous savons que le pire était à venir. Elsa Stowasser, née Scheuer, était issue d'une famille juive modeste[60]. Nous ignorons tout de sa formation, et de sa fonction exacte au sein de la banque *Creditanstalt*[61], flambeau du libéralisme dominant. Dans son récit, l'artiste ne donne aucune information et signale seulement « en tant qu'employée du Creditanstalt, ma mère rapportait de l'argent dont nous pouvions vivre tant bien que mal »[62]. L'établissement ayant connu des soubresauts dans les années 1930, on peut aisément soupçonner les craintes de perte d'emploi qui devaient peser sur cette mère isolée[63]. Tout au long du récit, les allusions discrètes à sa mère laissent percer une admiration certaine, voire une fascination. En effet, l'artiste la présente comme une femme « bien supérieure à son mari, sur les épaules de laquelle tout reposait, même lorsqu'il était encore là »[64]. Mais nous nous posons la question de savoir si ce fut la réalité ou un mythe familial. C'est dans de modestes appartements sociaux (*Gemeindewohnungen*), parmi les 64 000 que fit construire « Vienne la Rouge » (1916-1933)[65], qu'Elsa Stowasser s'installa avec son enfant. Dans ce même récit, l'artiste évoque la pauvreté de sa mère en s'appuyant sur un champ lexical répétitif « logement social » (*Gemeindewohnung*) / « un fossé » (*lagen Welten*) / « pauvres » (*arm*), mais souligne aussi son caractère opposé à toute résignation, car l'exiguïté « agaçait beaucoup » (*sehr geärgert*) sa mère:

> D'abord dans un logement social de la Johnstraße, à Wien-Fünfhaus, pas très loin de Schönbrunn. Mais entre la magnificence impériale du château et notre petit appartement, il y

---

[59] Arnold Schönberg (1874-1951) : compositeur viennois, inventeur de la musique dodécaphonique. Né dans une famille juive, il se convertit au protestantisme à vingt-quatre ans. (in Cartel, 2016, *Arnold Schönberg, peindre l'âme*, Musée d'histoire d'art et du judaïsme (exposition du 28 septembre 2016 - 29 janvier 2017), Paris, consulté le 03/11/2016.).

[60] GNEIST Gerald [s. d.], Ernst Stowasser, eine Kurzbiographie », *david.juden.at*, http://www.david.juden.at/kulturzeitschrift/5054/Main%20frame_Artikel51_GeraldGNEIST, consulté le 11/08/2016.

[61] Fondée en 1855 par la maison Rothschild, et située dans le centre historique de Vienne, entre le Freyung et la Schottergasse, la *Credit-Anstalt (CA)*, plus importante des banques d'affaires privées de l'empire austro-hongrois, resta la plus grande banque de la *Mitteleuropa* après la chute de la monarchie. En faillite en mai 1931, à la suite du rachat *Bodencreditanstalt*, établissement lui-même ruiné par la crise financière mondiale de 1929, elle dut fusionner en 1934 avec la *Wiener Bankverein*. Passée à la Deutsche Bank en 1939, elle fut nationalisée par la République d'Autriche en 1946. Dix ans plus tard, 40% du capital était privatisé. Dans les années 1970, la *CA* devint pour la première fois une des cent plus importantes banques mondiales. (in Creditanstalt-Bankverein, [s.d.], *austria-forum.at*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Creditanstalt-Bankverein_AG,_CA, consulté le 11/08/2016.).

[62] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 178. « Meine Mutter hat als Angestellte der Creditanstalt das Geld beschafft, von dem wir recht und schlecht leben konnten. ». Notre traduction.

[63] Notons qu'Elsa Stowasser y conserva son poste, jusqu'à sa retraite.

[64] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Id.*, p. 178. « Sie war ihm wohl in allem überlegen, und daher lastete, auch als er noch da war, alles auf ihren Schultern.». Notre traduction.

[65] Wovon die Steine sprechen - Der Wiener Gemeindebau, 2015, *kulturpool.at*, http://www.kulturpool.at/display/blog/2015/10/10/Wovon+die+Steine+sprechen+-+Der+Wiener+Gemeindebau, consulté le 14/09/2016.

> avait un fossé. Nous étions pauvres, il n'y avait qu'un coin-cuisine, ce qui agaçait beaucoup ma mère. Notre second appartement dans la Brunhildengasse n'était guère mieux[66].

Dans sa nouvelle évocation, une quinzaine d'années plus tard (1996), le créateur porte un tout autre regard sur ce quartier[67] - « c'était beau » (*Es war schön*) - dont les rues avaient reçu le nom des personnages de la légende des Nibelungen (*benannt nach Gestalten aus der Nibelungensage*) :

> J'ai habité dans la Brunhildengasse, près de l'usine Bally. Nous n'avions pas de jardin. Juste un petit appartement chambre /cuisine / cabinet, dans un immeuble de la ville. Tout autour les rues avaient été nommées d'après des personnages de la légende des Niebelungen, Hagengasse, Gunthergasse, Kriemhildplatz, etc. C'était beau[68].

L'artiste fait allusion à sa solitude d'enfant : « Non, je n'allais jamais dans la rue. Je n'étais jamais avec les autres, ceux de mon âge »[69]. Nous considérons que la surprotection maternelle avait à voir avec l'enchaînement des mouvement radicaux durant cette période ; ils constituent des dates-clés de l'enfance de l'artiste. C'est en effet dans cet appartement de la Brunhildengasse qu'Elsa Stowasser et son fils vécurent la Guerre civile autrichienne (*Österreichischer Bürgerkrieg*), dite encore « Insurrections de février » (*Februarkämpfe*), menée par les ouvriers viennois. Se déroulant du 12 au 16 février 1934, elle fut réprimée dans le sang par les conservateurs et se conclut par l'instauration de l'austrofascisme. Ces évènements eurent une incidence: en effet, l'enfant de cinq ans réalisa alors son premier dessin, aujourd'hui perdu, le « poste de radio dessiné dans le but d'impressionner ma mère » - *JW 1/1 RADIO IN PERSPEKTIVE GEZEICHNET UM MEINE MUTTER ZU BEEINDRUCKEN.* Nous faisons trois observations sur ce titre: d'une part, il est parfaitement clair, car, bien entendu, en raison de son jeune âge, l'artiste n'avait pas encore pu prendre la mesure d'une fonction particulière que peut prendre un titre[70]. D'autre part, il souligne bien le lien de l'enfant à sa mère, puisqu'il cherche à l'éblouir, notamment par l'usage de la perspective : l'artiste dit plus tard avoir eu la maîtrise avant les autres : « J'étais le premier à l'école

---

[66] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 178. « Zunächst in einer Gemeindewohnung in der Johnstraße in Wien-Fünfhaus, nicht weit von Schönbrunn. Doch zwischen der imperialen Pracht des Schlosses und unserer kleinen Wohnung lagen Welten. Wir waren arm, es gab nur eine Kochnische, was meine Mutter sehr geärgert hat. Auch unsere zweite Wohnung in der nahen Brunhildengasse bot nicht viel mehr.». Notre traduction.

[67] Hundertwasser fait aussi allusion à l'absence de jardin (*Garten haben wir keinen gehabt*). Le jardin va être devenu entretemps fondamental dans sa réflexion. Voir Troisième partie, chapitre « Les jardins-ouvriers : « Le discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) » (1981/1983) ».

[68] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 55. « Garten haben wir keinen gehabt. Nur eine kleine Zimmer/Küche/Kabinett-Wohnung in einem Gemeindebau. Rundherum waren alle Straßen benannt nach Gestalten aus der Nibelungensage. Hagengasse, Gunthergasse, Kriemhildplatz usw. Es war schön. ». Notre traduction.

[69] SCHEDIWY Robert, 1999, *Id.*, pp. 55-56. « Nein, ich war ja nie auf der Straße. Ich war nie mit den Leuten zusammen, mit Gleichaltrigen.». Notre traduction.

[70] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

qui sut dessiner correctement en perspective »[71]. Enfin, nous pourrions y voir une certaine ironie, comme si l'enfant ne comprenait pas pourquoi cet appareil, omniprésent dans la famille, était en quelque sorte un rival auquel la mère s'intéressait beaucoup. Des années plus tard, se positionnant en narrateur externe, Hundertwasser met cette radio en scène dans un texte descriptif purement factuel, dont on observe la précision en même temps que la tonalité tragique engendrée par le champ lexical : « Ma mère me dit que nous devions nous accroupir sous la fenêtre, pour ne pas recevoir des balles tirées dans la rue. Car nous habitions dans un logement social municipal et nous écoutions les nouvelles à la radio »[72]. Dès 1935, le contexte s'aggrava dans l'espace germanique, si bien qu'Elsa Stowasser, pragmatique et soucieuse de le protéger, fit baptiser[73] son fils « demi juif » (*Halbjude*)[74] pour des « raisons de sécurité »[75]. Puis les événements se précipitèrent : admiratif, Hundertwasser rend hommage à la perspicacité de sa mère, toujours reliée au monde par la radio :

> Après que nous avions entendu les paroles du Chancelier fédéral Kurt Schuschnigg – 'Dieu protège l'Autriche' – le 11 mars 1938 à la radio, ma mère me dit que nous allions faire face à des temps difficiles. Je n'en ai compris la raison que plus tard [76].

L'artiste fait ici allusion à la démission de Schuschnigg[77], qui succéda à Dollfuss, assassiné (25 juillet 1934) par un groupe de nazis autrichiens mené par Otto von Wächter[78], un juriste

---

[71] Hundertwasser Friedensreich Regentag, 1975, *Haus Der Kunst 1975 München*, Gruener Janura AG, Glarus, p. 30. « Ich war der erste in der Schule, der richtig perspektivisch zeichnen konnte. ». Notre traduction.

[72] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 72. « Meine Mutter sagte mir, wir müssten uns unterhalb der Fenster auf den Boden hocken, damit wir nicht von der Straße aus angeschossen werden. Denn wir wohnten in einem Sozialbau der Gemeinde und hörten Nachrichten im Radio ». Notre traduction.

[73] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[74] D'après les lois de Nuremberg de 1935, le « Juif» se déclinait en variations généalogiques extrêmement codifiées: face à l'idéal aryen étaient distingués les « Juifs complets » (*Volljuden*, ceux dont trois grands-parents sur quatre étaient Juifs); puis les «demi-Juifs » (*Halbjuden*, dont seuls deux des quatre grands-parents étaient Juifs, nommés aussi « Juifs métis au premier degré »); les « quart de Juifs» ou « Juifs métis au deuxième degré » (dont un seul des grands-parents était Juif). Était considéré comme « Juif complet » tout citoyen dont l'un des grands-parents au moins avait appartenu à la communauté religieuse juive. Des restrictions de droits correspondaient à ces distinctions : interdiction de travail, port de l'étoile, interdiction de faire des études, d'avoir des animaux domestiques, de se marier avec des Aryens ou de les fréquenter, confiscation des biens. L'expression « sans Juifs » (*Judenfrei*) désignait des villages ou des villes dans lesquels ne vivait plus aucun Juif, car tous avaient fui ou avaient été déportés.

[75] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 182. « 'sicherheitshalber' ». Notre traduction.

[76] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Id.* p. 179. « Nachdem wir die Worte des Bundeskanzlers Kurt Schuschnigg - „Gott schütze Österreich" - am 11. März 1938 im Radio gehört hatten, sagte meine Mutter zu mir, es kämen jetzt schlechte Zeiten auf uns zu. Den Grund dafür sollte ich erst viel später verstehen. ». Notre traduction.

[77] Kurt Schuschnigg (1897-1977), juriste et homme politique autrichien. Chancelier fédéral d'Autriche du 25 juillet 1934 au 11 mars 1938. Sa démission fut exigée par Hitler le 11 mars. Il rapporte encore que le 12 février 1938, le Chancelier Schuschnigg avait été contraint de faire libérer les nazis autrichiens emprisonnés et de nommer ministres deux pro nazis, dont Arthur Seyss-Inquart. Le système économique de l'Autriche étant intégré à celui de l'Allemagne, Schuschnigg, qui n'acceptait pas de choisir entre cette solution et l'entrée immédiate des troupes allemandes sur le territoire, avait organisé un plébiscite. Le Führer ayant exigé

viennois, qui moins d'une décennie plus tard allait devenir gouverneur nazi de Lemberg et créer la Waffen-SS Division Galicie[79]. Les conséquences de ce changement politique ne tardèrent pas à se faire sentir dans tous les domaines de la vie universitaire, intellectuelle, littéraire et artistique, d'autant que l'histoire culturelle de Vienne entre 1918 et 1938 était déjà marquée par le déclin[80]. Cela dit, en dépit de la modestie des lieux, des évènements traversés que l'artiste évoque, ce domicile se rattacha dans sa mémoire à une période moins malheureuse. Ce que semble confirmer le fait qu'en 1938, l'enfant de dix ans avait dessiné un plan de cet appartement familial, *JW 5 / V ZIMMERGRUNDRISS MIT KÄSTEN, TISCHEN UND BETTEN - Floor Plan of Room, with Wardrobes, Tables and Beds*[81]. Hundertwasser en souligne l'importance pour ses créations architecturales à venir : « Ce plan fut en fait mon premier dessin d'architecture, à l'échelle exacte, mesuré au centimètre près »[82]. En effet, lorsque le lendemain de la démission de Schuschnigg, le 12 mars 1938 au matin, la 8ème armée de la Wehrmacht eut franchi la frontière austro-allemande, occupa Vienne et tout le pays[83], l'Autriche sombra tout à fait, engloutie par l'Anschluss et le nazisme[84] : les nazis voulant gommer toutes les particularités de l'identité autrichienne par rapport au territoire couvert par le IIIème Reich en 1937, l'Autriche perdit jusqu'à son nom pour devenir à partir de 1938, la « Marche orientale » (*Ostmark*)[85]. Si les années d'austrofascisme n'avaient pas été particulièrement favorables aux juifs viennois, après 1938, ils furent définitivement stigmatisés, et à partir du 28 mai, les lois raciales de Nuremberg, déjà évoquées, entrèrent en vigueur. Presque tous, quelle que soit leur origine sociale, furent démis de leurs fonctions et mis à l'écart. Ceux qui le purent s'exilèrent vers un avenir inconnu, avant la fermeture des frontières le 10 septembre 1938, grâce à des démarches d'amis. D'autres furent déportés dès l'automne 1938. Par exemple, avant sa déportation, le hautboïste Armin Tyroler, au statut reconnu de « Philharmoniker » avait été déplacé

---

l'annulation du plébiscite que Schuschnigg avait annoncé le 9 mars, en réaction à la pression du Reich, Schuschnigg se retira, cédant la place à Seyss-Inquart (in BRISSAUD André, Schuschnigg Kurt von - (1897-1977), *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, consulté le 30 juillet 2017.).

[78] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambigüité politique ».

[79] SANDS Philippe, 2017, *Retour à Lemberg*, Albin Michel, Paris, p. 58.

[80] LE RIDER Jacques, 2013, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Éditions Albin Michel, Paris, p. 274.

[81] Vienne, 1938, 200 mm x 300 mm. Peint à Vienne, Brunhildengasse 3, 1938. Crayon de couleur sur papier, dessiné à la règle. Perdu.

[82] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 72 . « Dieser Lageplan war eigentlich meine erste Architekturzeichnung, ganz genau im Maßstab, auf Zentimeter nachgemessen.». Notre traduction.

[83] Le plébiscite du 10 avril donna 99,75% de oui à Hitler (in MERLIN Christian, 2017, *Philharmonique de Vienne. Biographie d'un orchestre*, Buchet-Chastel, Paris, pp. 215-216)

[84] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 28.

[85] *Ostmark* : traduction en allemand moderne du terme *Ostarrichi ou Ostarrīchi*, désignant en vieux haut-allemand le Margraviat d'Autriche, et dont découle le nom « Autriche » (*Österreich*) en allemand moderne. Ce nom fut de nouveau abrogé en 1942 au profit de la dénomination générale *Alpen- und Donaugaue* (Districts des Alpes et du Danube). (in Ostmark, [s.d.], *austria-forum.org.*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Ostmark, consulté le 11/09/2012.).

par les autorités nazies dans une 'Sammelwohnung' (logement collectif occupé par des Juifs) de Leopoldstadt[86]. C'est aussi dans un de ces nouveaux domiciles de cette Leopoldstadt[87], dans le 2ème arrondissement (*Bezirk*), que l'enfant et sa mère furent bientôt repoussés en raison de ce contexte racial. Molestés, les deux en partirent très vite pour loger dans une chambre de l'appartement où vivaient la grand-mère et la tante Ida, au 12 de la *Obere Donaustraße*[88], toujours dans le 2ème arrondissement. Selon l'artiste, Elsa Stowasser, qui aspirait à la tranquillité, opta pour une « protection toute simple et primitive : une petite épingle [en forme de croix gammée] sur la chemise ou le chemisier »[89]. Les épouvantables épreuves sous la dictature nazie commençaient à peine. Il faut également observer que la fin de la guerre apporta aussi son lot de détresse : il apparait que l'immeuble de la famille était particulièrement exposé. L'Histoire lui réserva un choc émotif intense, à l'occasion de la bataille de Vienne et de l'entrée de l'Armée rouge dans la ville[90] : il vécut une semaine éprouvante dans la cave de l'immeuble où il habitait, au bord du canal du Danube, sous le feu tournant des mitrailleuses soviétiques. Ainsi, commentant le dessin *JW 5 / V ZIMMERGRUNDRISS MIT KÄSTEN, TISCHEN UND BETTEN - Floor Plan of Room, with Wardrobes, Tables and Beds*, déjà évoqué, l'artiste indique qu'il fut perdu dans la cave où la famille se réfugia durant les bombardements[91] de la fin de la guerre : « Après la guerre, lui et les dessins suivants, je les cherchais en vain dans notre cave à charbon-abri antiaérien, où nous avons passé la période des attaques aériennes et l'entrée de l'Armée rouge»[92]. En 1964, à Stockholm, Hundertwasser peignit ⊂339⊃ *PAYSAGE AVEC ABCÈS - LES SEPT ANNÉES PROSPÈRES DE LA TAUPE - LANDSCHAFT MIT ABSZESS - DIE SIEBEN FRUCHTBAREN JAHRE DES MAULWURFS - THE SEVEN PROSPEROUS YEARS OF THE MOLE*[93]. Si le titre évoquait les sept années de travail que l'artiste avait derrière lui, notons ce qu'il précise encore dans son commentaire

---

[86] MERLIN Christian, 2017, *Philharmonique de Vienne. Biographie d'un orchestre*, Buchet-Chastel, Paris, p. 229 et p. 248.

[87] Ancien quartier bourgeois, désigné comme le ghetto de Vienne, où avait vécu Sigmund Freud, et depuis prolétarisé.

[88] Arnold Schönberg naquit au 5 de cette même *Obere Donaustraße* le 13 septembre 1874.

[89] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p.179. « Ein ganz einfacher, primitiver Schutz: Eine kleine Stecknadel am Hemd oder an der Bluse. ». Notre traduction.

[90] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 4.

[91] Comme l'indiquent deux plaques apposées sur la façade, le bâtiment endommagé fut reconstruit en 1958. La mère de Hundertwasser y vécut jusqu'à son décès en 1972.

[92] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 72 . « Diese und die folgenden Zeichnungen suchte ich nach dem Krieg vergeblich in unserem Luftschutzkohlenkeller, wo wir die Zeit der Luftangriffe und des Einmarsches der Roten Armee verbracht hatten.». Notre traduction.

[93] Stockholm, 1964. Technique mixte : tempera à l'œuf, huile et aquarelle sur une ancienne peinture d'Arnulf Rainer. Préparé à la craie et au PVA.450 mm x 550 mm. Peint à La Picaudière, janvier 1958 - peint par-dessus à Stockholm, décembre 1964. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1250-landschaft-mit-abszess-die-sieben-fruchtbaren-jahre-des-maulwurfs, consulté le 01/10/2017.

- ce qui ne sera pas sans influence sur ses créations architecturales[94] : « J'aimerais bien être une taupe… vivre sous terre… si les chars revenaient, je serais à l'abri dans ma tanière »[95]. Si ces observations suffiraient à éclairer l'attachement très fort de l'adolescent à sa mère qui se traduisit très tôt : pour la Fête des Mères du 15 mai 1943, il réalisa le dessin *⊂ JW 16 ⊃ BILD FÜR MUTTERTAG – Painting for Mother's Day*, dont il n'existe plus d'illustration[96], il faut aussi prendre en compte le fait que sa mère craignait que dans la débâcle, ils ne fussent dénoncés aux SS en tant que Juifs, et assassinés. Bien entendu, cet attachement était réciproque, d'autant que plus tard, Stowasser/Hundertwasser, déjà de faible constitution et fragilisé encore par cette période effroyable, se mit en danger en raison d'un défi qu'il se lança. Au bord du Canal du Danube, à proximité de son domicile, qu'il avait peint plusieurs fois, l'adolescent entreprit de traverser le Danube à la nage. Atteint du typhus, il fut transporté sur une civière à l'hôpital, à travers une Vienne bombardée. Alors fut diagnostiquée une lésion valvulaire[97]. L'artiste, se décrivant alors aussi amaigri que ceux qui revenaient d'Auschwitz, témoigne par l'écriture de cette situation où il redoute la mort : « J'avais survécu à la guerre – et maintenant que tout était terminé, j'allais devoir mourir»[98]. Longuement hospitalisé, il associa sa mère à ses créations: « Je portraiturais ma mère, qui me rendait visite tous les jours »[99] : les relations entre l'artiste et sa mère s'étaient encore intensifiées, cette interdépendance fit naître une relation très forte qui perdura jusqu'à la mort de la mère en 1972[100]. L'artiste lui a dédié quelques-unes de ses plus belles toiles[101], si bien que les références à la mère ne manquent pas dans le catalogue de la rétrospective itinérante autour du monde *L'Autriche présente Hundertwasser aux continents*[102]. Même si l'artiste le laissa peu paraître, il fut très affecté par le décès de sa mère, Elsa Stowasser ayant été le seul lien fixe de l'artiste avec le passé. La place centrale et rayonnante de la mère sera remplacée par la Nature[103]. Dans son récit

---

[94] Voir Troisième partie, chapitre « L'architecture comme synthèse ».

[95] SCHMIED Wieland, 1996, Der Maulwurf – Vater aller Architekten. Von der Ursprung der Architekturideen Hundertwassers, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, Köln, Taschen, 1996, p. 5. « ich wäre gerne ein Maulwurf… würde gern unter der Erde leben… wenn wieder Panzer anrollen, wäre ich geschützt in meiner Höhle. ». Notre traduction.

[96] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 76.

[97] Le certificat de décès de Friedrich Ernst Josef Stowasser indique une arythmie cardiaque fatale, due à deux pathologies (Cardiomyopathie dilatante et insuffisance cardiaque). (in HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 261.).

[98] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p.182 : « Ich hatte den Krieg überlebt – und jetzt, da alles vorbei war, sollte ich sterben. ». Notre traduction.

[99] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Id.* p. 182. « Und ich porträtierte meine Mutter, die mich täglich besuchte. ». Notre traduction.

[100] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 45.

[101] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 130.

[102] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 18.

[103] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

autobiographique, Hundertwasser lui rend un discret hommage ému, décrivant la modestie mais aussi la fierté de sa mère face à sa réussite, alors qu'elle s'était toujours inquiétée pour l'avenir de son fils :

> Ma mère mourut en 1972, elle avait pu être témoin de quelques uns de mes succès, pour finir le film 'Hundertwassers Regentag', le film que Peter Schamoni avait tourné sur moi, ce dont elle était très fière. Elle a fait la queue à l'Urania, comme n'importe quel cinéphile, pour s'acheter un billet, ce que je trouvai très touchant [104].

1.1.5.2 « Le demi-juif put protéger la juive » : des paradoxes d'une adolescence sous le nazisme

Le passé partagé qui souda la mère et le fils fut la période très troublée du nazisme en Autriche. D'ailleurs, dans son hommage à Hundertwasser, Horst Wächter[105] souligne que sa mère juive avait accroché un morceau de pain au plafond de la cuisine de son petit appartement de location près du Canal du Danube, pour se souvenir de ce temps-là, mais sans jamais dire exactement de quoi[106]. Même si l'artiste peut parfois prétendre le contraire, l'époque le marqua: les expériences furent gardées dans sa chair, substance pour sa peinture[107]. La période alimenta aussi son écriture, puisqu'au fil du temps l'artiste s'exprima sur cette tragédie dans des poésies et de la prose, voire encore dans des commentaires de tableaux. Nous pouvons penser que dans son récit autobiographique « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*), l'auteur cherche sans doute à analyser sa propre évolution, à mieux se faire connaître, en explorant ce qu'il fut et fit. Dans l'autobiographie, l'identité du destinataire est souvent brouillée, dialogue intérieur et communication littéraire pouvant se confondre[108]. Nous pourrions dire qu'il cherche ainsi à offrir de la cohérence à sa vie et à son œuvre, d'autant qu'il l'ajoute : « Il est certain que le chemin que j'ai pris en tant qu'artiste, en lien de cause à effet avec la situation dans laquelle j'ai grandi –

---

[104] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 184. « Meine Mutter starb 1972, sie hat noch einige meiner Erfolge miterlebt, zuletzt den Film „Hundertwassers Regentag", den Peter Schamoni über mich drehte, worauf sie sehr stolz war. Sie hat sich vor der Urania als normale Kinobesucherin angestellt, um sich eine Karte zu kaufen, was ich sehr rührend fand. ». Notre traduction.

[105] Horst Wächter (*1939). Capitaine du bateau « Regentag » de Hundertwasser. Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambigüité politique ».

[106] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Hundertwasser : Einblicke in ein Lebenswerk*, Ausstellung 17. November 2006 bis 31. Januar 2007, Galerie der BASF Schwarzheide GmbH, BASF Schwarzheide, Schwarzheide, p. 45.

[107] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 61.

[108] LEJEUNE Philippe, 1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, p. 36.

sans père et demi-juif – a aussi largement contribué au fait que j'ai beaucoup réfléchi et me suis beaucoup souvenu »[109]. Bien entendu, le choix du titre lui-même ne peut nous laisser indifférents : l'artiste pique d'emblée notre curiosité par cette accroche provocatrice car pour le moins paradoxale, la Jeunesse Hitlérienne et les Juifs stigmatisés par l'Étoile jaune ne portant pas le même regard sur la situation. Le lecteur se pose donc la question de savoir comment un Juif pouvait être du côté des « juges et bourreaux » (*Richter und Henker)*[110]. Hundertwasser donne très vite une réponse à ces interrogations : « Ce n'est pas aussi paradoxal que cela peut l'être aujourd'hui. C'était une question de survie. […] ma famille eut l'idée que je devais entrer dans la Jeunesse hitlérienne pour protéger la famille, ce que je fis d'ailleurs »[111]. Comme, notons-le en passant, en atteste un certificat : Stowasser Friedrich fut reçu dans les Jeunesses hitlériennes le 20 avril 1941, date anniversaire du Führer[112]. La brièveté de l'argument avancé par l'artiste le rend donc irréfutable. D'ailleurs, il évoque plus loin encore la situation aussi paradoxale que tragique de ces « Juifs de confiance, qui – pour survivre eux-mêmes – emmenaient d'autres Juifs en déportation »[113]. Son cas n'était pas si rare. Par exemple, dans son récit autobiographique, voire son épopée, **«** J'étais Salomon, membre de la Jeunesse hitlérienne » (*Ich war Hitlerjunge Salomon*)[114], (Salomon) Sally Perel[115] détaille comment il parvint à survivre à la dictature nazie, en servant dans la Wehrmacht où il réussit à dissimuler sa véritable identité. Pour retranscrire la substance de ce temps, Hundertwasser donne quelques indications temporelles (1938 / 1942 / 1935 / 1943). La perspective qu'un individu a de sa propre vie n'est pas unitaire[116], et nous observons que ce discours hundertwasserien de la mémoire est construit comme un labyrinthe. Si l'ordre chronologique n'est pas respecté, le récit n'est pas tant désordonné, puisque la survie de l'adolescent et de sa mère sont l'axe thématique des évènements survenus entre 1938 et 1945. Le créateur les structure implicitement par des évènements clés ; ensuite les dates se

---

[109] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, pp. 183-184. « Sicher steht der Weg, den ich als Künstler ging, in ursächlichem Zusammenhang mit der Situation, in der ich aufgewachsen bin. Meine Jugend als doppelter Außenseiter - ohne Vater und als Halbjude - hat natürlich dazu beigetragen, dass ich viel nachgedacht und mich besonnen habe. ». Notre traduction.

[110] Jeu de mot post 1945 – reprenant l'allitération du concept de « poètes et penseurs » (*Dichter und Denker*), apparu au début du XIXe siècle, et considéré comme la description formelle du peuple allemand.

[111] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Id.*, p. 179. « Und das ist nicht so paradox gewesen, wie es heute klingen mag. Es war eine Überlebensnotwendigkeit. […] kam meiner Verwandtschaft die Idee, ich sollte zum Schutz der Familie der HJ beitreten, was ich auch tat. ». Notre traduction.

[112] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 257.

[113] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 180. « jüdische Vertrauensleute, die - um selbst zu überleben - andere Juden zum Abtransport holten. ». Notre traduction.

[114] PEREL Sally, 1993, *Ich war Hitlerjunge Salomon*, Heyne Verlag, München, 240 p.

[115] Sally Perel (*1925, Peine, près Brunswick, Allemagne). Il intervint par ailleurs dans *Europa Europa*, un film réalisé en 1990 par Agnieszka Holland et nommé pour l'Oscar de la meilleure adaptation de scénario (in Europa Europa (1990), [s.d.], *imdb.com* http://www.imdb.com/title/tt0099776/, consulté le 11/09/2016).

[116] LEJEUNE Philippe, 1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, p. 286.

régularisent (1949 / 1953 / 1955 / 1972), donnant un souffle moins épique au texte. Il ajoute quelques repères spatiaux viennois (Johnstraße / Schönbrunn / Leopoldstadt / Stephansdom). Hundertwasser fait fonctionner son récit par des juxtapositions d'expériences, de souvenirs, de moments. Il articule son texte en vingt-sept paragraphes. Dès le début de la narration, la marque de l'énonciation ne laisse aucun doute[117]. Les douze premiers paragraphes du discours retracent le contexte historique de 1938 à 1945. Les détails spatio-temporels définissent avec une grande précision les différentes étapes ou scènes reconstituées au moyen de connecteurs logiques et temporels[118]. Ainsi qu'avec des indications spatiales concernant l'appartement social dans la Johnstraße, évoqué ailleurs, puis l'arrondissement[119]. Dans cette reconstitution, afin d'informer, mais aussi de dénoncer, l'artiste fait alterner le récit du passé, notamment par l'emploi exclusif du prétérit, et l'analyse de la situation. Au cœur du texte, dans le septième paragraphe, Hundertwasser place l'évocation la plus glaçante : les menaces d'arrestation et de déportation. Introduisant la situation « lorsqu'en 1942 les tracasseries devinrent insupportables »[120], il reprend l'usage de connecteurs spatio-temporels, à la tonalité inquiétante[121]. Puis il choisit d'employer des phrases complexes et une hypotypose. En effet, les verbes s'accumulent[122], afin d'accentuer l'aspect dramatique de la situation, aussi éprouvante pour l'enfant que pour le lecteur ; ce que souligne l'emploi, rare dans son récit, d'un modalisateur affectif « [aux SS] effrayants » (*furchterregenden [SS-Männern]*). Plus haut, nous avons vu comment l'enfant réussit à retourner la situation en sa faveur, comme il l'indique par des accumulations qu'il veut antinomiques[123]. Peu après, l'emploi de la phrase nominale « sonnette intempestive » (*Sturmläuten*) / « SS en uniforme » (*uniformierte SS*) renforce l'émotion. Avec la locution temporelle « À la troisième fois » (*Beim drittenmal*) l'artiste

---

[117] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 178. mon (*Mein*) / je (*ich*) / 'à moi' (*mir*) / ma (*Meine*) / mon (*Mein*) / Ma (*meine*) / nous (*wir*). Notre traduction.

[118] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, pp. 178-184 : « les années suivantes (*in den folgenden Jahren*) / « le 11 mars 1938 » (*am 11. März 1938*) / « Pendant l'entrée des troupes » (*Während des Einmarsches*) / « au bout de quelques mois » (*nach einigen Monaten*) / « peu de temps auparavant » (*kurz zuvor*) / « Cette fois » (*Diesmal*) / « 1942 » / « Nuit de Cristal » (*Reichskristallnacht*) / « toute la guerre » (*den ganzen Krieg*).

[119] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 178. « Leopoldstadt […] ghetto juif » (*Bezirk Leopoldstadt) […] jüdischen Ghetto*) / « dans la [rue] Obere Donaustraße » (*in der Oberen Donaustraße*). Notre traduction.

[120] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 179. « Als die Schikanen 1942 unerträglich wurden. ». Notre traduction.

[121] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, pp. 179-180. « vers deux heures du matin, chez nous » (*gegen zwei Uhr früh, zu uns nach Hause*) / « Lorsque toujours […] la nuit » (*Immer wenn […] nachts*) / « à toute allure » (*in Blitzeseile*) / « pour quelque temps » (*für einige Zeit*) / « Des mois après » (*Monate später*).

[122] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 180. « sonnaient intempestivement » (*läuteten Sturm*)/ « partir » (*räumen*) / « emmenés » (*geholt*). Notre traduction.

[123] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 180. « croix gammée, brassard et casquette » (*Hakenkreuz, Binde und Kapperl)* / « Médailles de Bravoure » (*Tapferkeitsmedaillen*) / « Croix de fer de la Première Guerre mondiale » (*Eisernen Kreuz aus dem Ersten Weltkrieg*). Notre traduction.

brosse l'accélération du processus tragique qui culmine dans l'énumération des disparus[124]. En 1976, l'artiste précise encore :

> Mais à la troisième fois, en 1943, ce furent des commandos juifs, au brassard rouge, qui frappèrent à la porte. (Les nazis avaient assigné cette responsabilité à certains prisonniers juifs, de type *capo* – et, pour ce service, les liquidèrent plus tard, parce qu'ils en savaient trop). Et lorsque je leur ai montré mon insigne de Jeunesse hitlérienne, ils dirent :'On est au courant de tout cela.' Ce furent donc des Juifs qui menèrent ma tante et ma grand-mère vers leur mort, mais ils ne trouvèrent pas ma mère'[125].

Les autorités nazies repoussèrent la déportation d'Elsa Stowasser à la majorité de Hundertwasser, à ses dix-huit ans[126] ; par une phrase complexe, à laquelle succède une phrase simple, poignante, acmé de l'accusation, l'artiste souligne le paradoxe : « Je fus protégé parce que j'étais demi-juif, et ma mère, tout à fait juive, fut protégée parce qu'elle avait un fils demi-juif. Le demi-juif put protéger la juive»[127]. Dans le paragraphe suivant, argumentatif autant que descriptif, on observe une gradation de la dénonciation de l'horreur au moyen de deux nouveaux parallélismes, introduits par les connecteurs temporels « lorsque » (*wenn*) et « tandis que » (*während*). L'artiste joue sur la répétition « protégé » (*geschützt*). Il fait ressurgir l'antinomie : « étoile jaune » (*Judenstern*) et « croix gammée » (*Hakenkreuz*) en miroir : « Lorsque l'état normal devient une perversion, c'est le pervers qui est normal. Tandis que ma mère allait faire les courses avec l'étoile jaune, je parcourais les rues avec la croix gammée »[128]. L'artiste souligne, en style direct, qu'à l'époque, en effet, certains « non-ariens » de la *Leopoldstadt* n'étaient eux-mêmes pas convaincus du danger qui les menaçait : « Le[129] Hitler est un brave homme, il veut seulement que nous travaillions pour lui. […] Le Hitler ne veut

---

[124] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 180. « tante, grand-mère » (*Tante, Großmutter*) / « plus de quatre-vingt membres de la famille, parentèle, oncles, tantes, nièces, neveux, cousins et cousines » (*mehr als achtzig weitere Verwandte, Onkel, Tanten, Nichten, Neffen, Cousins und Cousine*). Notre traduction.

[125] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86. « But the third time, in 1943, it was Jewish commandos with red armbands who knocked at our door. (Certain Jewish prisoners, of the *capo* ilk, were assigned this responsibility by the Nazis – and, for their services later liquidated because they knew to much.) And, when I showed them my Hitler Youth signs, they said: 'We know all about that.' So it was Jews who took away my aunt and my grandmother to their deaths, but they didn't find my mother." ». Notre traduction.

[126] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 45.

[127] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 180. « Ich war geschützt, weil ich Halbjude war, und meine volljüdische Mutter war geschützt, weil sie einen halbjüdischen Sohn hatte. Der Halbjude konnte die Ganzjüdin schützen. ». Notre traduction.

[128] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Id.*, pp. 180-181. « Aber wenn der Normalzustand zur Perversion wird, ist das Perverse normal. Während meine Mutter mit dem Judenstern einkaufen ging, lief ich mit dem Hakenkreuz durch die Gegend. ». Notre traduction.

[129] « *Le* Hitler » (Der *Hitler*) : notons que la présence de l'article « le » (der) placé avant le nom propre est en allemand la marque d'une certaine sympathie.

rien nous faire, il veut juste que nous soyons droits et honnêtes »[130]. L'artiste signale encore : « Il y a aussi des Juifs qui donnaient raison au slogan de Hitler, à savoir que les Juifs étaient responsables de tout »[131]. Le créateur construit ce discours informatif sur une prosopopée : « Des Juifs, qui pensaient que […] »[132] / « plus d'un 'non-arien' disait » (*mancher „Nichtarier" sagte*) / « on disait » (*Da hieß es*) ». Le propos, dont le registre fait appel à l'émotion, peut être aussi considéré comme argumentatif ; il se conclut par un argument d'autorité, puisque Hundertwasser met sa mère en scène : « Même ma mère pensait que les Juifs polonais étaient responsables de l'antisémitisme»[133]. Nous mettons cette observation en perspective avec la situation des années précédant la Première Guerre mondiale, lorsque les milieux juifs viennois, assimilés de longue date, considérèrent avec gêne les Juifs de l'Est (*Ostjuden*), affluant en masse depuis les années 1880 dans la « Jérusalem de l'exil » [134]. Erika Mann souligne elle aussi l'incrédulité des Juifs d'Allemagne, confrontés à la même situation : « C'était un tableau étrange : le Juif exprimait sa foi inébranlable dans l'honnêteté de l'État national-socialiste »[135]. Quoi qu'il en soit, le paroxysme de la perversion s'exprime par l'association, un oxymore dans le cas de l'auteur, du pronom « nous » (*wir*) et « Jeunesses hitlériennes » (*HJ*), et par l'accumulation des verbes dans la phrase complexe : « nous autres, de la Jeunesse hitlérienne, nous nous rencontrions régulièrement, chantions des chants hitlériens, défilions au Prater, où une fois fut même simulée une attaque militaire »[136]. La dernière évocation de cette période s'ouvre par une accumulation de connecteurs temporels[137]. Il s'agit de faire partager au lecteur le sentiment d'oppression régnant au moment où l'Armée Rouge allait prendre la ville[138], alors que régnait absolument partout dans Vienne l'esprit de guerre totale, impliquant l'esprit de mobilisation générale, au point que même l'orchestre des Philharmoniker était transformé en 'Volkssturmeinheit' [139]. La vie des adolescents était elle aussi soumise à la guerre, comme l'artiste en fait le récit dans une tonalité où toute révolte est exclue : « il s'est agi […] de nous inscrire sous

---

[130] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 181. « Der Hitler ist ein braver Mensch, er will nur, daß wir für ihn arbeiten. [...] Der Hitler will uns nichts tun, er will nur, daß wir aufrecht und ehrlich sind. ». Notre traduction.

[131] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 181. « Es gab auch Juden, die der Naziparole recht gaben, die Juden seien an allem schuld. ». Notre traduction.

[132] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 181. « Juden, die der Meinung waren ». Notre traduction.

[133] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 181. « Selbst meine Mutter war der Meinung, dass die polnischen Juden am Antisemitismus schuld seien. ». Notre traduction.

[134] LE RIDER Jacques, 2013, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Éditions Albin Michel, Paris, p. 7.

[135] MANN Erika, 2012, *Quand les lumières s'éteignent*, Le Livre de Poche, Biblio, Paris, p. 155.

[136] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 181. « Wir von der HJ trafen uns regelmäßig, sangen Hitler-Lieder, marschierten in den Prater, wo auch einmal ein militärischer Angriff simuliert wurde. ». Notre traduction.

[137] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 181. « Lorsque » (*Als*) / « durant les derniers jours de la guerre » (*in den letzten Kriegstagen*) / « Après que » (*Nachdem*) / « à ce moment-là » (*zu diesem Zeitpunkt*) / « déjà » (*bereits*) / « lorsque » (*als*). Notre traduction.

[138] Du 2 au 13 avril 1945.

[139] MERLIN Christian, 2017, *Philharmonique de Vienne. Biographie d'un orchestre*, Buchet-Chastel, Paris, p. 293.

les armes […] quelques collègues des Jeunesses hitlériennes venaient me chercher pour participer aux derniers combats »[140]. Dans le dernier paragraphe consacré à cette période, il nous informe, sans adjectif mélioratif, comment « l'aveu d'être demi-juif [lui] a sauvé la vie »[141]. Il fait davantage le choix d'une tonalité empathique par le champ lexical des groupes nominaux[142]. On notera la tonalité dramatique des qualificatifs, tel « épouvantés » (*erschrocken*). Les indications spatio-temporelles présentent enfin la photographie précise d'une situation absurde, traumatisante et révoltante, sans que l'auteur n'utilise le moindre adjectif dépréciatif :

> Lorsque cela a commencé à tirer dans Vienne, je vis devant notre porte une troupe de mes amis de la Jeunesse hitlérienne, entre quinze et seize ans comme moi, le bazooka sur l'épaule, marcher en direction de la cathédrale Saint Étienne. Et aucun d'eux n'en est revenu vivant[143].

Dans les cinq derniers paragraphes, Hundertwasser clôture le récit de ces épisodes en brossant un tableau général « pour [sa] génération, qui était jeune alors »[144]. L'essentiel du propos repose sur un champ lexical dramatique[145], auquel s'oppose en face à face le champ lexical de la normalité[146]. Il emploie une dernière mise en parallèle déroutante, voire provocante[147]. Puis il introduit un souvenir à la fois innocent et surprenant dans sa situation :

> La Wehrmacht allemande m'a autant impressionné que les autres garçons. Les déplacements de frontières m'intéressaient, que je marquais d'épingles colorées dans les deux directions – d'abord l'avancée, puis la retraite des armées. Ce qui se passait, c'était, pour une jeune personne, comme un jeu de gendarmes et voleurs[148].

---

[140] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 181. « […] es [...] hieß, wir sollten uns zu einer Waffengattung melden. […] ein paar Kollegen von der HJ wollten mich abholen, um mit mir in den Krieg zu ziehen. » Notre traduction.

[141] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 181. « Mir hat das „Geständnis", Halbjude zu sein, das Leben gerettet. ». Notre traduction.

[142] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 181. « collègues de la Jeunesse hitlérienne » (*Kollegen von der HJ*) et « mes amis de la Jeunesse hitlérienne » (*meiner HJ-Freunde*) / « dans le chaos général de la guerre » (*im allgemeinen Kriegschaos*). Notre traduction.

[143] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 181. « Ich sah, als in Wien schon geschossen wurde, vor unserer Haustür einen Trupp meiner HJ-Freunde, die wie ich fünfzehn, sechzehn Jahre alt waren, mit Panzerfäusten über der Schulter Richtung Stephansdom marschieren. Und keiner von ihnen ist lebend zurückgekehrt. ». Notre traduction.

[144] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Ibid., p. 184. « Für meine Generation, die damals jung war ». Notre traduction.

[145] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 184. « rien d'autre que la guerre » (*« nichts anderes als Krieg*) / « pas de paix » (*keinen Frieden*) / « frayeur quotidienne » (*alltägliche Schrecken*) / « mort quotidienne (*tägliches Sterben*) / « situation de guerre » (*Kriegsgeschehen*)». Notre traduction.

[146] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 184. « évidence » (*Selbstverständlichkeit*) / « pas autrement » (*anders [...] gar nicht sein*) / « tout à fait normal » (*völlig normal*). Notre traduction.

[147] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 184. « vécu de la guerre » (*Kriegserlebnisse*) / « allant autant de soi […] que la voiture ou le tramway » (*so selbstverständlich wie [...] das Auto und die Straßenbahn*). Notre traduction.

[148] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 184. « Mir hat genauso wie den anderen jungen Burschen die deutsche Wehrmacht imponiert. Mich interessierten die Grenzverschiebungen, die ich mit

Afin d'étayer son point de vue, l'artiste use d'un truisme : « Hitler était un diable fou »[149] qu'il affaiblit d'un adverbe « entre-temps » (*mittlerweile*). Il s'agit d'amener une série d'observations sur son impossibilité de percevoir la justice ou l'injustice de la situation : « Je ressentais la guerre comme quelque chose d'extraordinaire, mais pas comme quelque chose d'injuste»[150]. Puis une série de phrases simples conduit pas à pas à un jugement percutant : « Bien des personnes de ma génération racontent dans leurs vécus de guerre des choses qui ne peuvent pas être. Celui qui prétend avoir pu, dès l'âge de dix-douze ans, reconnaître que Hitler et son régime étaient inhumains, il ment»[151]. Nous parlons de jugement, car il nous paraît évident que nous avons affaire ici à une apostrophe rhétorique en adéquation avec l'époque de l'écriture : l'artiste s'adresse, selon nous, à ceux qui, depuis une dizaine d'années, lui reprochaient un positionnement douteux : si tout ce que Hundertwasser raconte est présenté comme vrai et si l'auteur s'efforce d'être sincère, on observera que l'artiste était alors un homme critiqué voire isolé dans le monde de l'art, comme d'autres de ses textes l'exposent[152]. Il cherche à se défendre, notamment par une provocation, si cela s'avère nécessaire. D'autant que le temps de l'écriture fut aussi une période politique charnière pour le monde, qui assistait alors à la fin de la Guerre froide, et bientôt pour l'Autriche qui allait rejoindre la Communauté Européenne[153]. En outre, les années qui avaient passé entre le moment où les événements eurent lieu et le moment où l'auteur les raconte, font que les souvenirs peuvent être déformés ou incomplets. Observons ce que remarque Ralph Dutli à propos des souvenirs de Soutine, autre peintre de la couleur persécuté sous le nazisme, cette fois en France, et qui évacue ainsi ses douleurs : « Vous pouvez conserver vos souvenirs et en disposer à votre convenance. Libre à vous de vous en repaître d'exagérer les épisodes qui vous importent, de les modifier légèrement comme il vous plait, ou de les effacer rageusement, tout cela vous est permis »[154]. Nous remarquons cependant qu'une fois encore Hundertwasser manie la contradiction, puisqu'un peu plus haut dans le texte, revenant sur l'arrestation de sa famille, il développe lui-même une tonalité tragique, marquée par la

---

bunten Nadeln in beide Richtungen - zuerst den Vormarsch, dann den Rückzug - absteckte. Was da passierte, das war für einen jungen Menschen ein großes Abenteuer, ein Räuber-und-Gendarm-Spiel. ». Notre traduction.

[149] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.* p. 184. « Hitler ein wahnsinniger Teufel. ». Notre traduction.

[150] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 184. « Ich empfand den Krieg zwar als etwas Außerordentliches, aber nicht als etwas Unrechtes. ». Notre traduction.

[151] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Ibid.*, p. 184. « Viele Leute meines Alters dichten heute in ihre Kriegserlebnisse Dinge hinein, die nicht sein können. Wer damals zehn, zwölf Jahre alt war und heute sagt, er hätte erkannt, dass der Hitler und sein Regime unmenschlich waren, der lügt. ». Notre traduction.

[152] Nous pensons notamment au texte « Le faux art et la prétention au pouvoir culturel-politique » (*Die falsche Kunst und der kulturpolitische Machtanspruch*) de 1981-1983. (in HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 2004, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 194-207.).

[153] Voir Première partie, chapitre « Contre l'Union Européenne ».

[154] DUTLI Ralph, 2016, *Le dernier voyage de Soutine,* Le Bruit du temps, Paris, p. 161.

répétition qui souligne sa détresse[155]. Quoi qu'il en soit, il apparait ici que sa tragique expérience de la dictature nazie, avec ses conséquences sur son quotidien où survivre était crucial, et l'extermination de sa famille sous-tendent le travail de l'artiste, qu'elle soit picturale ou poétique. Ainsi qu'il le laisse entendre dans sa conclusion : « Mais d'une certaine manière, je sentais bien qu'un jour d'autres temps arriveraient. […] Je […] prouverai, dis-je, que l'homme seul peut aussi se défendre. J'étais alors, du haut de mes treize ans, fermement convaincu de que je pourrai un jour faire quelque chose, que je ferai bouger les choses »[156].

1.1.5.3 Les outils de l'affirmation de soi: encouragements et réticences maternels

Si le jeune Stowasser/Hundertwasser n'était pas encore exactement à même de clarifier comment il allait un jour « faire bouger les choses », nous allons analyser ici comment ses créations à venir trouvèrent leur source, outre dans le passé douloureux, dans le soin particulier que Madame Stowasser porta à l'éducation de son fils. Les premières impressions que l'enfant reçut lors de vacances familiales furent un des socles de sa sensibilité d'artiste. En effet, en 1936 en Yougoslavie, l'enfant fut fortement impressionné par le travail d'un paysagiste, dont l'artiste a depuis oublié le nom[157]. La mère avait emmené l'enfant de cinq ans sur les rives de la côte dalmate, et il avait été fasciné par les navires qu'il put contempler[158], comme l'artiste le rappelle lui-même : « Avant d'aller à l'école, j'avais vu des bateaux à vapeur sur la mer, dont la fumée s'élevait verticalement et je voulais peindre ces bateaux quand je ne serais plus obligé d'aller à l'école »[159]. Très vite, Hundertwasser exprima les émotions générées par les bateaux à vapeur qui croisaient au large en construisant un bateau de sable[160]. Il en atteste dans son commentaire de *⊂ 86 ⊃ LES TRANSATLANTIQUES I – SINGENDE DAMPFER*[161]:

---

[155] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum,* dtv-Sachbuch, München, p.181. « seulement » (*nur*) / « des rumeurs (*Gerüchte*) / « le pire » (*Schlimmeres*) / « On s'accrochait à l'espoir » (*Man klammerte sich an die Hoffnung*)/ « rumeurs » (*Gerücht*) / « le pire » (*das Schlimmste*). Notre traduction.

[156] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Id.*, p. 184. « Aber irgendwie fühlte ich doch, dass einmal andere Zeiten kommen würden.(…) Ich werde (…) beweisen, dass sich auch der einzelne Mensch zur Wehr setzen kann. Ich war damals, mit meinen dreizehn Jahren, felsenfest davon überzeugt, dass ich eines Tages etwas tun, dass ich etwas bewegen werde können. ». Notre traduction.

[157] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p. 10.

[158] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 28.

[159] *L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents*, 1975, exposition itinérante, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet 1975, Éditions Gruener Janura AG, Glarus, p. 50.

[160] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser: vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlass der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer

> Avec ce tableau, j'ai repris le fil que j'avais à six ans, lorsque je construisis un transatlantique en sable, et en ouate pour la vapeur. Il me sert d'exemple, lorsqu'un peintre me demande « Comment puis-je me trouver? » La réponse est simple: « Poursuivre là, où, enfant, on a été contraint de cesser de rêver[162].

Sollicité par André Parinaud[163], Hundertwasser fait entrevoir que sa véritable source d'inspiration fut dans cette disponibilité d'enfant[164], dans cette réceptivité où s'enracinent les œuvres de l'artiste, d'autant que son talent naturel lui faisait retenir tout ce qu'il avait pu voir, comme il lui-même en témoigne : « Un bateau à vapeur avec de la fumée montant verticalement est pour moi également un symbole »[165]. Nous pensons pouvoir supposer ici également la mise en place d'une méthode, la méthode des rêves[166], quand bien même elle ne lui permettait jamais d'atteindre complètement la pureté des choses. L'enfant connut sa première rentrée scolaire après leur retour à Vienne. Diverses études ont permis de constater qu'à partir des dernières décennies du XIXème siècle, tout le système éducatif avait été pris d'assaut par les familles juives comme le moyen le plus « noble » de l'ascension sociale et de l'assimilation à Vienne. Le lycée et l'université pouvaient leur donner la « culture » (*Bildung*) qui garantissait leur intégration. Déjà en 1900, dans la *Leopoldstadt*, 75% des élèves des lycées de ce quartier étaient issus des familles juives, soient 34 % de la population totale[167]. Mais même si l'École Montessori[168] était appréciée essentiellement des cercles juifs nantis

---

Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 44.

[161] St. Mandé/Seine, 1950, aquarelle et fusain sur papier d'emballage froissé, plus tard, vernis, 520 mm x 740 mm, peint à St. Mandé/Seine, probablement en mars 1950). Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/758-singende-dampfer-i, consulté le 21/09/2017.

[162] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p.182. « Mit diesem Bild nahm ich den Faden wieder auf, den ich als Sechsjähriger hatte, als ich einen Dampfer aus Sand bildete, mit Dampf aus Watte. Es dient mir als Beispiel, wenn mich ein Maler fragt: ‚Wie finde ich mich selbst?' Die einfache Antwort: ‚Dort fortsetzen, wo man als Kind zu träumen aufzuhören gezwungen wurde'.». Notre traduction.

[163] André Parinaud (1924-2006), « passeur dans le XXème siècle ». (in André Parinaud - Un Passeur dans le XXe siècle, [s.d.], *andre-parinaud.fr*, http://www.andre-parinaud.fr/, consulté le 29/08/2017.). Maître reconnu des entretiens dans tous les domaines artistiques, notamment avec André Breton (In LEJEUNE Philippe, 1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, p. 141.)

[164] PARINAUD André (propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194 - Septembre 1979, Paris, p. 15.

[165] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 22. «Ein Dampfer mit senkrecht aufsteigendem Rauch ist für mich auch ein Symbol.». Notre traduction

[166] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[167] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 239.

[168] Maria Montessori (1870 – 1952). Une des premières femmes diplômées en médecine en Italie, et une pédagogue mondialement connue pour la méthode pédagogique, dite ouverte, qui porte son nom. Elle l'imagina après ses études sur le comportement de jeunes « retardés mentaux » puis des enfants « normaux ». Après la première mise en œuvre à Rome en 1907, ces écoles se répandirent à travers le monde. Nous soulignons le caractère spécifique de l'École Montessori de Vienne, fondée par Lili Esther Roubiczek (1898-1966) en 1922, au cours de cet entre-deux guerres viennois, qui, en raison des modifications et des restructurations culturelles et socio-politiques, y trouva un cadre idéal. Caractérisée par l'attitude passive de

de Vienne[169], ce ne fut pas sa confession mosaïque qui motiva le choix de Madame Stowasser pour l'établissement. Ce ne furent pas non plus des convictions politiques, même si « Vienne la Rouge » représenta un milieu favorable pour l'établissement d'écoles psychologiques et la pédagogie réformée[170]. L'école dirigée par Emma Spira représentait un milieu idéal pour les enfants des cercles analytiques, et fut fréquentée notamment par les enfants de Regina et Bruno Bettelheim, d'Annie et Wilhelm Reich[171], mais nous ignorons si Elsa Stowasser pouvait avoir connaissance de ces théories psychanalytiques. Il faut plutôt considérer que ce qui la motiva, ce furent essentiellement des raisons de promotion sociale, puisqu'elle ambitionnait en effet que son enfant puisse recevoir la meilleure éducation possible, afin qu'il puisse un jour mener une vie rangée, échapper à la pauvreté et ne pas se trouver en marge de la société. La fréquentation de ce modèle d'école, qui apparaît aujourd'hui dans les sociétés occidentales développées comme une évidence, était à l'époque une exception, notamment dans cette Vienne de ce que l'on appelle l'austrofascisme[172]. Maria Montessori en personne salua l'approche de l'enseignante viennoise Trude Hammerschlag, qui avait suivi des cours d'ornement en 1920-1922[173]. Ainsi, à l'École à Vienne, on enseignait « couleurs, formes, mouvement, qui permettent à l'enfant de former son âme ». L'artiste témoigne lui-même de son expérience du modèle montessorien viennois, « sur la Rudolfplatz »[174] dans son récit autobiographique, déjà évoqué:

> J'ai intégré ma première classe primaire en 1935, à l'École Montessori, venant d'ouvrir[175], et qui était connue pour ses méthodes libérales. Chaque enfant avait le droit de faire ou de laisser ce qu'il voulait. J'ai tout de suite peint, si bien que mon bulletin attesta d'un 'extraordinaire sens des couleurs et des formes'[176].

---

l'éducatrice, l'absence de préjugés, l'espace de vie où l'enfant pouvait se déplacer librement, elle était favorable au développement de l'autonomie et du développement.

[169] KATA Bodor, 2007, *Hundertwasser: Egy varázslatos különc - Hundertwasser a magical eccentric*, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, 11 october 2007 to 13 january 2008, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, p. 10.

[170] BEYERKNECHT Claudia, 2012, *Psychoanalytische Pädagogik und Montessori-Pädagogik in der Wiener Zwischenkriegszeit*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, http://othes.univie.ac.at/21420/, consulté le 10/01/2016, p. 362.

[171] BEYERKNECHT Claudia, 2012, *Id.*, p. 76.

[172] HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter, 2004, *Hundertwasser Tulln '04 : Kunst - Mensch – Natur*, Katalog zur Ausstellung Tulln - Minoritenkloster und Egon-Schiele-Museum, 19. März bis 4. Juli 2004, Tulln, Stadtgemeinde Tulln a. d. Donau, p 12.

[173] KREJCI Harald, 2013, Spuren fernöstlichen Denkens in der Wiener Nachkriegsmoderne, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, München, Wien, Hirmer Verlag, Belvedere, p. 138.

[174] KREJCI Harald, 2013, *Id.*, p. 138.

[175] Il s'agissait donc probablement d'une « annexe ».

[176] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 181 : « Die erste Volkschulklasse hatte ich 1935 in der kurz zuvor gegründete Montessori-Schule besucht, die für ihre liberalen Lehrmethoden bekannt war. Jedes Kind durfte tun und lassen, was es wollte. Ich habe sofort gemalt, wofür in meinem Zeugnis „außergewöhnliches Farben- und Formengefühl" attestiert wurde. ». Notre traduction.

L'artiste est revenu à diverses reprises sur cette première expression artistique manifestant une autonomie et une créativité particulières. Au sujet de sa maîtrise précoce de la perspective, il précise : « je fus le premier à cesser, parce que je ne voulais pas dessiner comme cela »[177]. Par ailleurs, selon Montessori, la reconnaissance du monde était dans la nature de l'enfant, elle allait de soi[178]. Cependant, le jeune Stowasser n'y resta qu'un an. D'une part, le coût en était trop élevé pour sa mère, et d'autre part, elle redoutait qu'il n'y reçoive pas une instruction compatible avec un métier « honnête » : son souhait était qu'il excelle en mathématique ou en allemand, plutôt qu'il se fasse remarquer en dessin. En effet, il ajoute : « Pour cette raison [la peinture à laquelle il s'adonne à l'École Montessori] au bout d'un an, j'étais incapable d'additionner trois et trois »[179]. Le fait que Madame Stowasser n'accordait que peu de valeur au dessin peut déjà laisser préjuger d'antagonismes dans la suite de sa formation. Néanmoins, il est certain qu'il fut très favorablement marqué et positivement influencé par cette pédagogie, comme le laisse entendre son texte pour son exposition individuelle à l'*Art Club* de Vienne (10 - 30 janvier 1953) : « Nous ne sommes plus capables de créer des paraboles pour vivre. Nous ne sommes plus capables de créer, d'interpréter les évènements autour de nous et en nous, voire même de les reconnaître »[180]. Et comme on peut le lire entre les lignes en 1987, presque cinquante ans plus tard, dans le texte qu'il rédige à l'occasion de sa réalisation d'une « *Garderie d'enfants - Projet architectonique de Hundertwasser pour Francfort-Heddernheim* »:

> Les préjudices psychiques durables pour la jeune génération, qui a dû grandir dans les établissements et jardins d'enfants hostiles à la nature et à la créativité construits ces dernières décennies, sont immenses. Les enfants peuvent encore moins se défendre que les adultes contre un environnement planifié qui tue l'âme et la vie. À Heddernheim, les jeunes auront un contact continu, positif et stimulant avec la nature, la beauté et la créativité. Cela marquera leur vie, et ils garderont toujours en mémoire les années de jeunesse passées dans cette maison comme quelque chose de beau qui influencera positivement leur vie[181].

Sa mère le fit entrer ensuite dans une école primaire publique (*öffentliche Volksschule*), puis plus tard dans la *Realschule Unterbergergasse*[182], « collège construit au cours de la 52 ème année du

---

[177] Hundertwasser Friedensreich Regentag, 1975, *Haus Der Kunst 1975 München*, Gruener Janura AG, Glarus, p. 30. « Ich war [...] der erste, der damit aufhörte, weil ich nicht mehr so zeichnen wollte. ». Notre traduction.

[178] HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter, 2004, *Hundertwasser Tulln '04 : Kunst - Mensch – Natur*, Katalog zur Ausstellung Tulln - Minoritenkloster und Egon-Schiele-Museum, 19. März bis 4. Juli 2004, Tulln, Stadtgemeinde Tulln a. d. Donau, p 12.

[179] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Id.*, pp. 181-182: « Dafür konnte ich nach einem Jahr nicht immer drei und drei zusammenzählen. ». Notre traduction.

[180] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter, 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 63 « Wir sind nicht mehr fähig, Gleichnisse zum Leben zu schaffen. Wir sind nicht mehr fähig, zu gestalten, die Ereignisse um uns und in uns zu deuten, ja nicht einmal zu erkennen. ». Notre traduction.

[181] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 39.

[182] Situé à proximité du parc *Augarten*, où deux imposantes tours de défense antiaérienne (*Flackturm*) furent construites pendant la Seconde Guerre mondiale, cet établissement était devenu partiellement un camp

glorieux règne de sa Majesté Apostolique royale et impériale François-Joseph I » (1900)[183], situé dans la *Unterbergergasse*, qui proposait une spécialité en mathématiques et en physique[184]. Cependant « l'enfant chétif mais ardent comme ceux des nouvelles de Thomas Mann »[185] y connut incontestablement « l'environnement planifié qui tue l'âme et la vie ». Dans les archives de l'établissement, le nom « Friedrich Stowasser » apparait dans le registre de l'année scolaire 1940/41, sous le numéro 20, inscrit comme élève de la Classe 2B. Dans les remarques concernant son premier trimestre, on peut lire : « Peu sûr de lui et distrait, pensée parfois inhibée, l'enfant a pris conscience qu'il est un 'sang mêlé'»[186]. L'adolescent y resta cinq ans, avant de devoir en partir « pour raisons raciales, et intégrer une école de commerce, et passer le baccalauréat après la guerre»[187]. Aggravée par le contexte politique, l'éducation reçue ne put faire que sa créativité puisse s'épanouir. L'artiste, se souvenant de l'époque où il rattrapa son baccalauréat, confie plus tard qu'il avait été au lycée « un pauvre élève qui travaillait dur, mais qui était un penseur paresseux »[188]. Hundertwasser semble en souffrir, et Pierre Restany[189] corrobore le bulletin scolaire ainsi que cette observation en décrivant l'artiste taciturne et arriéré dans ses réactions, remarquant ensuite que l'artiste pensait trop et lentement. Nous soulignons ici que les deux critiques font usage du concept de « pensée », ce que nous mettons en lien avec la réflexion que Hundertwasser mène à travers ses écrits et manifestes, véritable substance de sa dynamique picturale. Avec l'obtention de ce diplôme, l'objectif de Madame Stowasser était partiellement atteint. Mais l'artiste ne désira pas s'engager sur la voie d'un cursus académique classique. Sans doute parce que, alors qu'il commençait à vouloir réinventer la vie, il ne s'était jamais acclimaté dans une institution traditionnelle. Dans une interview menée deux ans avant sa disparition, il revient sur l'enseignement auquel il oppose sa créativité et affirme clairement :

---

d'internement de Juifs durant la période nazie. Dans la cave transformée en prison par la Gestapo avait été incarcéré Bruno Kreisky (in SANDS Philippe, 2017, *Retour à Lemberg*, Albin Michel, Paris, p. 53). Aujourd'hui « Lycée Brittenauer » (*Brittenauer Gymnasium*) et « Lieu de mémoire de la Rue Karajan » (*Gedenkstätte Karajangasse*), qui abrite des éléments de cette période, et des œuvres d'élèves, notamment une affiche *An einem Regentag… beginnen die Brennstäbe zu leuchten* (2014), Ingo Blaha (*strahlend ... nach Hundertwasser*).

[183] Comme le précise toujours une plaque dans le hall. (in nos documents personnels du 02/06/2016).

[184] SANDS Philippe, 2017, *Retour à Lemberg*, Albin Michel, Paris, p. 52.

[185] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 28.

[186] Transcription du bulletin de l'élève Stowasser, aimablement réalisée par Madame Renate Prazak, Conservatrice des Archives du *Gedenkstätte Karajangasse*, et adressée dans un courriel à nous-mêmes le 22/06/ 2016, à la suite à notre visite de l'établissement le 02/06/2016.

[187] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 182. « „aus rassischen Gründen" verlassen, worauf ich eine Handelsschule besuchte und die Matura nach dem Krieg nachholte. ». Notre traduction

[188] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86. « " a poor student one who studied hard, but was a lazy thinker." ». Notre traduction.

[189] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 15.

> La culture inhibe. Ce qui a été enseigné à quelqu'un ne correspond pas à sa propre créativité. Ce n'est qu'une créativité greffée. C'est exactement comme si on recevait un organe transplanté. Il faut d'abord le rejeter pour se trouver soi. Le véritable savoir se forme individuellement. L'autre savoir vous est enfilé de force, comme un costume qui ne vous va pas. […] Je cherche à repousser la formation que j'ai reçue des autres, pour ne conserver que ce que je peux accorder avec moi-même. Il y a pour cela une méthode sûre : on se souvient de l'époque où a commencé l'enseignement reçu de force, c'est à dire vers six ans, avec le début de la scolarisation. Il faut alors essayer de se souvenir comment c'était avant [190].

L'artiste met déjà en lumière ce qui deviendra récurrent : « la créativité propre » (*der eigenen Kreativität*) / « le véritable savoir » (*das wahre Wissen*). Il rejette la formation (*Bildung*) en de multiples termes dépréciatifs [191]. En opposition, il montre la voie à suivre en répétant deux fois « on se souvient » (*Man erinnert sich*) / « s'en souvenir » (*sich daran zu erinnern*). Il nous semble que l'artiste rend ici un hommage attendri à ce que Madame Stowasser avait jadis choisi pour lui. En effet, tout nous porte à croire qu'il fait là allusion à un enseignement particulier qu'il dut quitter contre son gré pour connaître un enseignement traditionnel inhibant « avec le début de la scolarisation »[192], puis, comme nous l'avons vu, un enseignement soumis à la ségrégation raciale. Nous signalons que, dès 1945, il sembla s'orienter vers l'épanouissement d'une créativité qui se manifestait depuis plusieurs années[193]. En effet, pour obtenir un avis éclairé, l'adolescent présenta des œuvres à l'Académie des Beaux-Arts. Mais doutant de son talent, notamment en matière de portraits et de composition de tableaux, il s'inquiéta du devenir de ses travaux dans les locaux de l'Académie, au vu des circonstances historiques. C'est alors que le 14 juin 1945 Madame Stowasser prit l'initiative d'aller demander les travaux de son fils directement au directeur. Nous posons la question de savoir si cette démarche fut une marque de soutien, ou plutôt une occasion de justifier ses réticences vis-à-vis de l'art. En effet, comme Hundertwasser le note dans son journal, le Professeur Herbert Boeckl l'avait déjà mise en garde : « Si votre fils ne devient pas peintre, ce sera de votre faute »[194]. Et tandis qu'elle arguait là de leur supposée médiocrité, elle s'entendit alors

---

[190] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser? , *welt.de,* https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. «'Das stimmt in großem Maße. Bildung hemmt. Etwas, was einem anerzogen wurde, entspricht nicht der eigenen Kreativität. Es ist eine aufgepfropfte Kreativität. Das ist so, als ob man ein Organ eingepflanzt bekommt. Man muss das erst abstoßen, um zu sich zu kommen. Das wahre Wissen ist individuell geformt. Das andere Wissen ist einem aufgezwungen wie ein Anzug, der nicht passt. Ich versuche die Bildung abzustoßen, die ich von anderen bekommen habe, um nur das zu behalten, was ich in Einklang mit mir selbst bringen kann. Da gibt es eine sichere Methode: Man erinnert sich an die Zeit, als die von außen aufgezwungene Bildung angefangen hat, also etwa im sechsten Lebensjahr, mit dem Beginn des Schulbesuchs. Man muss dann versuchen, sich daran zu erinnern, was vorher war.'». Notre traduction.

[191] MARTENS Michael, 1998, *Id.*, « greffée » (*aufgepfropft*) / « enseignée » (*anerzogen*) / « inhibe » (*hemmt*) / « rejeter » (*abstoßen*) / « imposé » (*aufgezwungen*) / « repousser » (*abzustoßen*). Notre traduction.

[192] MARTENS Michael, 1998, *Ibid.*, « mit dem Beginn des Schulbesuchs ». Notre traduction.

[193] Voir Première partie, chapitre « Les dessins d'adolescent autodidacte : issue et salut ».

[194] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II,* Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 98. «"Wenn Ihr Sohn nicht Maler wird, sind Sie schuld", sagte Prof. Herbert Boeckl zu meiner Mutter. ». Notre traduction.

répondre : « Vous vous trompez, votre fils a un grand talent. Ce serait dommage qu'il ne reçoive pas de formation. Je me souviens encore de l'œuvre, le Canal du Danube »[195], comme l'adolescent le retranscrit dans son journal. Selon toute vraisemblance, le directeur commentait l'œuvre peinte le premier jour de paix, le ⊂ JW 69 / 11 ⊃ *DONAUKANAL MIT ÜBERFUHR GEGEN FRIEDENSBRÜCKE – DANUBE CANAL WITH FERRY SEEN TOWARDS FRIEDENSBRÜCKE - CANAL DU DANUBE AVEC PASSAGE VERS LA FRIEDENSBRÜCKE*[196]. Observons ce que l'artiste note à ce sujet dans son journal, ce qui souligne à la fois sa passion de la peinture et l'attachement de la mère à son fils :

> Levé à 5 h. À 6h, dans le *Rosenpark*, commencé à peindre « Motif au bord du Canal du Danube ». Je peignis en couleurs fortes et fut si ravi de mon travail que j'en oubliais la faim et que, coupé du monde, je continuai à peindre jusqu'à 10 h. Presque fini. Retour à la maison. Maman m'avait cherché et pleurait [197].

L'année 1948 fut cruciale pour l'artiste en devenir. Outre qu'il obtint son baccalauréat, elle lui offrit l'opportunité de découvrir les œuvres de Gustav Klimt, de Walter Kampmann et de Schiele à la *Graphische Sammlung Albertina* à Vienne. Les émotions ressenties lors de ce retour de l'art dans la Vienne post-1945 faisaient immédiatement suite à l'épiphanie de la couleur de 1947, et au sentiment d'être revenu de manière tout à fait inattendue dans le monde du visible grâce à la libération de la ville par les troupes des Alliés en avril 1945[198]. Des photographies qui furent prises au printemps 1945, alors que les ruines de Vienne fumaient encore, où Fritz Stowasser, âgé de seize ans, pose près des buissons printaniers du Canal du Danube – le canal de sa vie, montrent l'incroyable sourire de gamin du survivant, qui y est arrivé ; la force, qui lui est venue dans les années précédentes et qui se manifeste dans ces photos de vainqueur, l'accompagnera désormais durant toute sa vie[199]. L'art prit alors toute la place chez Hundertwasser, à qui ses propres dessins d'enfant et d'adolescent avaient déjà apporté un peu de sérénité dans un contexte historique aussi agité qu'angoissant. Il décida de nourrir son talent, contre l'avis de sa mère. Par amour pour elle, afin

---

[195] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 98. «Sie irren sich, Ihr Sohn hat großes Talent. Es wäre schade wenn er sich nicht ausbilden ließe. Ich habe das Bild noch ganz vor meinen Augen, den Donaukanal. ». Notre traduction.

[196] Vienne, 1945, aquarelle sur papier à dessin, 300 mm x 400 mm, peint à Vienne, Donaukanal, 10 mai 1945. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/316-donaukanal-mit-uberfuhr-gegen-friedensbrucke, consulté le 21/09/2017.

[197] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 97. « Um 5 h auf. 6 h im Rosenpark "Motiv am Donaukanal" zu malen begonnen. Ich malte sehr starkfarbig und war von meiner Arbeit bald so entzückt, daß ich den Hunger nicht beachtete, sondern bis 10h weltentrückt weiterpinselte. Fast fertig, nach Hause. Mutter hatte mich gesucht und weinte.». Notre traduction.

[198] FLECK Robert, 2012, *Hundertwasser und seine Aktualität*, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 19.

[199] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 9.

de la rassurer, à l'hiver 1950, il s'inscrivit à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts à Paris[200]. En effet, Elsa Stowasser ne voulait pas que son fils devienne artiste ou brille dans le domaine culturel, comme il le souligne lui-même : « Ma mère disait: 'II faut que tu aies un métier pour gagner de l'argent, faute de quoi tu ne peux survivre' »[201]. L'artiste indique qu'il ne renonça pas: «Lorsqu'après la guerre, en faisant ses courses, elle entendait de plus en plus souvent 'Votre fils est encore dans le journal', elle avait presque une attaque. (Elle pensait que cela finirait mal.) »[202]. Ainsi, l'affirmation triomphante « Avec l'argent que je gagne avec ma peinture, j'ai pu payer ce catalogue (environ six mille schillings) et acheter cette année une belle automobile et une maison en France. Être peintre n'est pas un métier de crève-la-faim, car on peut vite en devenir riche »[203], rédigée par l'artiste pour le catalogue de son exposition à la Galerie St Stephan (17 octobre – 24 novembre 1957) peut être considérée comme une réponse de Hundertwasser aux réticences de sa mère quand il décida d'embrasser une carrière d'artiste.

1.1.5.4 La sublimation de l'extermination de la famille maternelle

Si en choisissant définitivement l'art, Hundertwasser entreprit de le régénérer dès la fin des années 1940, il mit aussi ses œuvres au service de la mémoire de l'extermination de toute sa parentèle maternelle - et de la Shoah en général. Pour verbaliser l'indicible, l'artiste mania l'écriture une première fois dans son « auto-biographie » (*sic*) de 1957, où il précise, en français et à la troisième personne : « En 1943 soixante neuf (69) membres d'un total de 74 de la partie juive de sa famille de part (*sic*) de sa mère sont déportés lamentablement et exterminés dans les territoires de

---

[200] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser, Ernst Haeckel und Egon Schiele, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Frankfurt, Köln, Snoeck, p. 310.

[201] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.18.

[202] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 80. « Als sie nach dem Krieg beim Einkaufen immer öfter hören mußte: "Ihr Sohn steht schon wieder in der Zeitung", traf sie fast der Schlag. (Sie dachte, das würde ein böses Ende nehmen).». Notre traduction.

[203] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, München, dtv-kunst, p. 94. « Mit dem Geld das ich mit meiner Malerei verdiene, habe ich diesen Katalog bezahlt (ungefähr sechstausend Schilling) und heuer ein schönes Automobil und ein Haus in Frankreich gekauft. Mit dem Geld, das ich mit meiner Malerei verdiene, habe ich diesen Katalog bezahlt (ungefähr sechstausend Schilling) und heuer ein schönes Automobil und ein Haus in Frankreich gekauft. Maler sein ist kein Hungerleiderberuf, denn man kann damit schnell reich werden. ». Notre traduction

l'est »[204]. Même s'il présente factuellement la situation, sa précision des chiffres autant que l'emploi de l'adverbe péjoratif « lamentablement » tendent à souligner la monstruosité des faits. L'artiste reprend ces faits dans son récit autobiographique, comme nous l'avons déjà montré. Plus tard, dans le commentaire de son dessin *JW 24 / XIII - MEIN HAUS – My house*[205], il revient encore sur l'abomination, toujours factuellement, pour mieux frapper ses lecteurs: « Après la guerre, ma mère a fait le compte des déportés dans sa famille[206], de ceux qui n'étaient pas revenus, et à partir de 78, elle a cessé de compter »[207]. Mais nous observons que dans son *Catalogue Raisonné*, l'artiste ne fait pas d'autres remarques sur les œuvres qui traitent ce sujet. Et les titres des œuvres restent eux aussi très pudiques. C'est donc essentiellement en peintre, par ses couleurs[208], que l'artiste fit taire sa douleur, des couleurs dont nous allons voir qu'elles furent inhabituelles pour la thématique. Il faut d'abord souligner qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, après la Shoah, le philosophe Theodor W. Adorno (1903-1969) prend position: « 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 »[209]. Se posa alors la difficulté voire l'impossibilité de toute expression artistique. Se développent des mouvements artistiques au caractère fondamentalement tragique, abstrait et incompréhensible au spectateur non initié[210]. Dans le monde germanique émergèrent les œuvres de nouveaux venus, par exemple Joseph Beuys (1921-1986) et Anselm Kiefer (*1945), qui affirme : « L'Histoire pour moi est un matériau comme le paysage ou la couleur »[211]. Avec sa palette souvent achromique, voire noirâtre, Kiefer plongea dans une esthétique de la ruine et d'un monde éteint, né

---

[204] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[205] Vienne, 1944, crayon à papier et crayon de couleurs sur papier à dessin, 190 mm x 150 mm. Peint à Vienne, depuis le parc de la *Obere Donaustraße*, 27 août 1943 – 4 avril 1944. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/224-mein-haus, consulté le 21/09/2017.

[206] Après l'arrestation de sa tante et de sa grand-mère, et malgré les bruits qui couraient, Hundertwasser et sa mère, les deux survivants, espérèrent jusqu'à la fin que les deux femmes n'aient pris la direction que d'un camp de travail. L'espoir fut vain.

[207] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 80. « Nach dem Krieg hat meine Mutter die Verschleppten, Nichtzurückgekehrten ihrer Familie gezählt und bei 78 zu zählen aufgehört.». Notre traduction.

[208] Selon Michel Pastoureau, « la couleur est avant tout une idée ». (in PUJAS Sophie, 2012, Michel Pastoureau : "La couleur est une idée". Pourquoi le vert ou le corbeau ont-ils toujours été mal-aimés ? Réponses de l'historien des symboles, *lepoint.fr*, http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/michel-pastoureau-la-couleur-est-une-idee-30-10-2012-1523049_326.php, consulté le 15/01/2016.).

[209] ADORNO Theodor, 2003, *Prismes, Critique de la culture et société*, Payot, Paris, p. 26

[210] KOPP Olivier, 2001, L'art résolument optimiste de Friedensreich Hundertwasser, *Courrier International N°533*, du 18 au 24 janvier 2001, Paris, p 14.

[211] LE THOREL-DAVIOT Pascale, 1996, *Petit Dictionnaire des artistes contemporains*, Larousse, Paris, p. 135-136.

sur les cendres[212]. En revanche, simples et mélodieux, les tableaux de Hundertwasser sont beaux, son monde est harmonieux. En 1982, il explicite son travail trentenaire et semble répondre à Kiefer :

> Jusqu'à maintenant l'art contemporain a essentiellement montré le négatif, il était pour ainsi dire un miroir des effets négatifs de notre temps. L'art n'a pas le droit de ne montrer que du négatif. L'art doit mettre en garde, c'est son devoir, mais en même temps il doit aussi trouver une issue. Ne faire que mettre en garde et ressasser le négatif, pour ainsi dire vivre dans la vallée des larmes et gémir de concert, ce n'est pas ainsi que l'on aide l'humanité. Les gens aspirent à la paix, à la beauté, à la justice et à la paix intérieure et extérieure. C'est pourquoi l'artiste ne peut pas n'être que concentré sur sa propre thérapie. Il doit travailler pour les autres, et alors montrer sa voie[213].

Si bien qu'en 2012, Bazon Brock[214] (*1936) qui œuvra avec lui en 1959 à Hambourg[215], mettant Beuys et Kiefer en perspective avec Hundertwasser, leur reproche d'être de ce fait devenus les protagonistes d'une « grande marche arrière de la modernité ». C'est dès les années 1950 à Paris que l'artiste fit un usage différent du matériau historique. Avec le peintre japonais Imaï (1928-2002), entre autres, il tenta de faire exister autre chose que les messages des Déportés, Résistants, Guerriers vainqueurs ou défaits traités par ceux qui l'avaient précédés immédiatement et qui croyaient que le monde de l'art et de la littérature allaient obéir à la logique morale de la Seconde Guerre mondiale[216]. En effet, l'artiste ne cessa de refuser les cendres stériles[217] : « On nous chante sans cesse que c'est le devoir de l'art de refléter comme un miroir les misères et les horreurs et toutes les perversités de notre époque comme une litanie sans cesse répétée. C'est une excuse facile, un alibi lamentable donné par des créateurs impuissants »[218]. Il ajoute encore : « Ma peinture est, je crois, toute à fait différente, parce que c'est une peinture végétative. […] C'est une partie de mon moi, […], c'est ma forme d'expression naturelle. […] Le Beau, le Varié, le Changeant, est en tout cas mieux que le gris,

---

[212] LAVRADOR, Judicaël, 2015, *Anselm Kiefer. L'esthétique de la ruine*, BeauxArts magazine, n° 378, Issy-les-Moulineaux, p. 76.

[213] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1982), p. 168. « Die zeitgenössische Kunst hat bisher hauptsächlich das Negative aufgezeigt, sie war sozusagen ein Spiegelbild der negativen Auswirkungen unserer Zeit. Die Kunst darf nicht nur Negatives bringen. Die Kunst muß warnen, das ist ihre Pflicht, aber sie muß gleichzeitig auch einen Ausweg finden. Nur zu warnen und das Negative aufzuzeigen und das Negative wiederzukäuen, sozusagen im Jammertal zu leben und auch mitzujammern, damit hilft man der Menschheit nicht. Die Menschen sehnen sich nach Frieden, nach Schönheit, nach Gerechtigkeit und nach dem inneren und dem äußeren Frieden. Deswegen kann der Künstler nicht nur ganz einfach auf seine eigene Therapie konzentriert sein und schauen, daß er sich heraushält aus der allgemeinen Misere. Er muß arbeiten für die anderen, und dann muß er seinen Weg zeigen.». Notre traduction.

[214] BROCK Bazon, Wellenlinien im gestauten Wasser, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, , Hatje Cantz Verlag, Ostfildern pp. 162-163.

[215] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[216] Fonds JOUFFROY, AJOUF X E007 / 84 à 106, *LE MYTHE DES ANNÉES 50*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[217] RESTANY Pierre, 2010, *Hundertwasser*, Parkstone International, New York, p. 8.

[218] *HUNDERTWASSER. PEINTURES RÉCENTES*, 1982, Catalogue de l'exposition organisée avenue Matignon d'octobre à décembre 1982. Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p.10.

le gris moyen »[219]. Cependant la pensée de Hundertwasser n'était pas cartésienne, mais plutôt elliptique, et il maniait régulièrement la contradiction. En effet, si, autour de l'an 2000, en commentant dans son *Catalogue Raisonné*, son dessin de jeunesse *JW 24/XIII Mein Haus. My house – Ma maison*, déjà évoqué, l'artiste affirme encore : « malgré tout, je n'ai pas souffert de traumatisme, comme on le suppose toujours des enfants de la guerre »[220]. Il note encore « Dans mes tableaux réalisés durant la guerre, il n'y a pas trace de la guerre»[221], nous pouvons considérer que le drame de la Shoah mit son empreinte sur sa sensibilité exceptionnelle, et que, loin d'être évacué, l'Holocauste influença l'artiste. Ainsi, en mars 1979, lors d'une manifestation en mémoire de l'autodafé du 10 mai 1933, il souligne sa mission artistique dans un poème dont les césures accentuent les éléments essentiels:

> J'ai le sentiment / que tous les êtres / assassinés de la famille / de ma mère / m'ont élu et chargé / de faire quelque chose d'important / qui doit être plus fort et plus grand / que tout ce qu'ils auraient pu faire à eux tous / s'ils vivaient encore [222].

Paradoxalement, ce fut par l'optimisme de ses couleurs vibrantes qu'il évacua tout ce que son passé avait eu de sinistre. Dans son poème de 1950-1951 « J'adore Schiele » (*Ich liebe Schiele)*, il écrit : « Faisant les peintures nées de la douleur […]»[223]. Son traitement de la douleur par les couleurs fait écho à la remarque de Ralph Dutli[224] au sujet des couleurs d'un autre peintre juif, Chaïm Soutine (1893 ou 1894 - 1943) : les estimant sœurs des douleurs, les unes et les autres attirant dans l'éternel, il souligne l'étrange parenté de *Farben* et *Narben*, couleurs et cicatrices en allemand. Pensons encore à la « La fugue de mort » (*Todesfuge*), que Paul Celan[225] rédige probablement en

---

[219] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwasser über Hundertwasser (1975), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p 25 : « Meine Malerei ist, glaube ich, deshalb völlig anders, weil es eine vegetative Malerei ist [...] das ein Teil meiner Selbst ist, […] das meine natürliche Ausdrucksform ist [...] Das Bunte, das Vielfältige, das Mannigfaltige, ist auf alle Fälle besser als das Graue, das Durchschnittgrau. » Notre traduction.

[220] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p.80. « Trotzdem habe ich nicht ‚traumatisiert gelitten', wie man bei Kriegskindern immer behauptet. ». Notre traduction.

[221] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 80 : « Auf meinen Bildern, die während des Krieges entstanden, ist vom Krieg nichts zu sehen.». Notre traduction.

[222] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser: Ökologe, Weiser, Heiler, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Frankfurt, Köln, Snoeck, p. 317. « „Ich habe das Gefühl / als ob all die Ermordeten / Menschen aus der Familie / meiner Mutter mich dazu / ausersehen und beauftragt / haben etwas Bedeutendes / zu tun, das stärker und größer / sein soll als das was sie / alle zusammen hätten tun können / würden sie noch leben'» Notre traduction.

[223] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele. Man soll mich nicht töten (1950/1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 60 (rédigé en français).

[224] DUTLI Ralph, 2016, *Le dernier voyage de Soutine*, Le Bruit du temps, Paris, p. 105-106.

[225] Paul Celan (1920 - 1970). Poète et traducteur d'origine roumaine, de langue allemande. Prénommé Paul, il romanisa son patronyme Antschel en Ancel ; Celan fut son nom de plume. Notons qu'il fréquenta l'*Art Club* viennois. Voir Deuxième partie, chapitre « L'Art Club Wien (1947 – 1959) ».

1944 - 1945 à Bucarest, s'appuyant sur les couleurs pour thématiser l'abomination de l'Holocauste : « Tes cheveux dorés, Marguerite, tes cheveux de cendre Sulamith »[226], avec, notamment, un oxymore anaphorique : « Le lait noir du matin nous le buvons le soir ». L'oxymore de Hundertwasser résidait dans son choix d'une composition et d'une gamme chromatique vibrante décalée pour évoquer l'indicible. Ainsi, dans plusieurs de ses œuvres, aux titres[227] généralement évocateurs, l'artiste reprit un symbole primaire de l'Holocauste : une fumée qui s'élève comme métaphore pour l'impensable et l'irreprésentable. Citons l'œuvre *⊂321⊃ LES FLAMMES DU GAZ ENSEMBLE AVEC ET FLAMMES DU SAINT ESPRIT - Gas Flames Together with the Flames of the Holy Spirit - GASFLAMMEN ZUSAMMEN MIT DEN FLAMMEN DES HEILIGEN GEISTE*[228], où la peur et la révolte submergent le spectateur. En revanche, le titre ne nous dit rien de précis du sujet, ni ne montre une trace d'affliction consciente. Il semble qu'il juge, à bon droit, qu'une « notice explicative » était superflue pour ces œuvres-là. Citons encore cet autre exemple, au titre cette fois parfaitement explicite : *⊂ 484⊃ HÄUSER IM BLUTREGEN – BILD DAS EINEN ÖSTERREICHISCHEN JUDEN WEINEN MACHT – HOUSES IN RAIN OF BLOOD - PAINTING MAKING AN AUSTRIAN JEW CRY - MAISONS SOUS PLUIE DE SANG QUI FAIT PLEURER UN JUIF AUTRICHIEN*[229]. Notons que le ton jaune domine, et les pointes des toits évoquent une étoile de David écartelée. Citons encore *⊂ 531⊃ JUDENHAUS IN ÖSTERREICH - JEW'S HOUSE IN AUSTRIA*[230], ou bien encore *⊂ 564⊃ BLOOD GARDEN HOUSES WITH YELLOW SMOKE - BLUT-GARTEN - HÄUSER MIT GELBEM RAUCH.*[231] Et enfin *⊂ 558⊃ KREMATORIUM - CREMATORIUM - CREMATOIRE*[232]. Les cheminées de Hundertwasser diffèrent de celles des

---

[226] CELAN Paul, Todesfuge, *celan-projekt.de*, http://www.celan-projekt.de/, consulté le 14/08/2016.

[227] Voir Deuxième partie , chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[228] Cannes, Château Scott, août 1957, 63 x 98 cm. Technique mixte: huile, tempera à l'œuf, aquarelle, feuille d'or sur papier, sous-couche à la craie, blanc de zinc et colle de poisson ; monté sur toile. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1214-gasflammen-zusammen-mit-den-flammen-des-heiligen-geistes, consulté le 21/09/2017.

[229] Tokyo, Hyakusen Ryokan, Higashi Nagasaki, Avril 1961, 97 x 10. Technique mixte : tempera à l'œuf, huile, morceaux de vêtements bleus, et briques de pavement sur papier japonais, sous-couche de craie et CH3, monté sur jute au CH3. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1532-hauser-im-blutregen-bild-das-einen-osterreichischen-juden-weinen-macht-1493811767, consulté le 21/09/2017.

[230] Venise, 1962. Technique mixte : tempera à l'œuf et huile sur papier d'emballage, préparé à la craie et au PV, 920 mm x 730 mm. Peint à Radschin, Waldviertel, décembre 1961 - Venise, Giudecca, 4 juin 1962. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1622-judenhaus-in-osterreich-1493811769, consulté le 21/09/2017.

[231] La Picaudière, 1963. Technique mixte : tempera à l'œuf, huile, aquarelle, bloc de cire sur papier d'emballage, préparé à la craie et au PV ; monté sur papier d'emballage et collé sur jute avec du polyvinyle. 810 mm x 650 mm. Peint à Vienne, 1962 - Venise, Giudecca, été 1962 - La Picaudière, janvier - juin 1963. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1686-blut-garten-hauser-mit-gelbem-rauch-1493811770, consulté le 21/09/2017.

[232] La Picaudière, 1963. Technique mixte : tempera à l'œuf et huile sur papier préparé à la craie et au PV ; monté sur jute avec du PV, 890 mm x 1160 mm. Peint à La Picaudière, mai 1963. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1674-krematorium-1493811769 , consulté le 21/09/2017.

autres artistes usant de cette métaphore : multicolores, roses, vertes, jaunes et bleues, elles semblent reposantes, tandis qu'un regard plus affûté fait apparaître tout le poids des flots de sang qui s'échappent, et des panaches de fumée, rigides et ininterrompues[233]. Le feu d'artifice des couleurs de l'artiste ne masquait pas ses tourments, mais toutefois sans que jamais le morbide ne l'emporte sur l'espoir, sur la fraternité[234]. En outre, nous nous posons la question de savoir – l'artiste n'en dit rien – si le titre de l'œuvre ⊂ 553⊃ *CHÂTEAU DES SURVIVANTS DE LASZLO MIT SILBERSTRASSE - STREET FOR SURVIVERS*[235] est lié au drame de la Shoah, d'autant qu'apparaissent clairement baraquements et clôtures acérées. Notons que le tout fut d'ailleurs repris dans la sérigraphie publiée en 1972 *HWG 45 ⊂ 553 A ⊃ STREET FOR SURVIVORS - STRASSE DER ÜBERLEBENDEN - LA ROUTE DES SURVIVANTS*. Son esthétique donnait donc à ses peintures une force de persuasion extrêmement holistique[236]. Nous observons que ces œuvres furent majoritairement réalisées au début des années 1960. Vint l'époque du long procès et de la condamnation à mort du haut fonctionnaire du Troisième Reich et criminel de guerre nazi Adolf Eichmann[237] (1906 – 1962), où apparurent au grand jour d'épouvantables détails. Tobias Natter[238] s'interroge sur le fait que Hundertwasser ait pu ou non se soustraire à l'influence de ce procès et revient sur le fait que ce dernier a toujours réfuté une telle interprétation. Tout comme l'artiste affirme qu'il ne fut ni directement ni indirectement, consciemment ou inconsciemment influencé dans sa peinture par les évènements profanes, politiques ou autres à Vienne autour de la controverse de la création du Centre de Documentation Simon Wiesenthal (*Dokumentationszentrum*)[239]. Face à la grande folie du IIIème Reich, à la gravité exemplaire des crimes commis par des exécutants d'une banalité si confondante que la question du génocide n'en était que plus terrifiante, comme le souligne Hannah Arendt, l'artiste choisit de ne pas se soumettre à la loi morale post-1945, et opta pour sa transgression. S'emparant de l'écriture, du

---

[233] NATTER Tobias Günter, 2006, *Phantastisches: Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser*, Prestel, München Berlin London New York, p. 28.

[234] Éric Bonneau, 1991, Le musée Hundertwasser, *Artension N° 26* - juillet-août 1991, Paris, p. 21.

[235] La Picaudière, 1963. Technique mixte : aquarelle et collage sur papier d'emballage, préparé à la craie et au PV ; monté sur toile de lin. 920 mm x 650 mm. Peint à Paris, 1959 - La Picaudière, janvier – mai 1963. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1664-chateau-des-survivants-de-laszlo-mit-silberstrasse, consulté le 21/09/2017.

[236] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser: Ökologe, Weiser, Heiler, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Frankfurt, Köln, Snoeck, p. 317.

[237] Procès d'Adolf Eichmann : 11 avril 1961 - 15 décembre 1961. Condamné à mort le 15 décembre, Adolf Eichmann sera pendu le 31 mai 1962 (unique fois dans l'histoire de l'État d'Israël où la peine capitale est appliquée).

[238] NATTER Tobias Günter, 2006, *Phantastisches: Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser*, München Berlin London New York, Prestel, p. 18.

[239] *Dokumentationszentrum* : centre de documentation sur les crimes nazis. Créé à Linz en 1946, transféré à Vienne en 1961 par Simon Wiesenthal, (1908-2005), rescapé autrichien de l'Holocauste, à l'origine de la capture d'Adolf Eichmann en Argentine en 1960, «combattant de la mémoire ». (in Dokumentationszentrum, [s.d.], *simon-wiesenthal-archiv.at*, http://www.simon-wiesenthal-archiv.at/02_dokuzentrum/01_geschichte/01_geschichte.html, consulté le 29/01/2016.).

langage de couleurs et de formes, il s'agissait de frapper l'imagination par sa logique propre, pour mieux se relier à l'Autre, le reconnaître comme tel et partager la Terre avec lui.

1.1.5.5 Le rapport à la judéité

À la suite des considérations sur le traitement pictural de la Shoah, notons qu'en 1954, après l'entrée en scène de la spirale[240], le peintre s'adresse à l'auteur Leopold Wolfgang Rochowansky[241] dans une « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*)[242]. Il écrit que, depuis l'émergence de son activité artistique, il ne peut plus tracer de frontières entre l'art, la religion, la vie, la science, la nature, la littérature, la mystique et la musique. Dans la description à la troisième personne, de l'organisation de son classement de textes du recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*), l'artiste observe « Presque tous les textes de Hundertwasser sont théologiques au sens large »[243]. Par ailleurs, nous notons que l'artiste exprime, de manière récurrente, un sens du sacré :

> L'éternité, c'est le domaine de l'art. On ne mélange pas le grand, le véritable art aux intérêts terrestres. L'art véritable garde ses propres distances. Il n'intervient pas dans les évènements. Il cherche à se rapprocher de Dieu et de la nature par la création par la créativité [244].

Il s'agit maintenant d'analyser plus précisément quelle fut la place de la judéité de l'artiste, de nous poser la question de savoir si elle fut plus culturelle que cultuelle. Nous avons observé que si Hundertwasser reçut un baptême chrétien à sept ans, ce fut en raison d'un contexte politique particulier, si bien que l'on ne peut donc pas parler d'une « conversion » souhaitée par sa mère. Ni ses écrits ni ceux de ses critiques n'apportent un éclairage net sur le fait que sa mère ait ou non pratiqué sa religion, qu'elle se soit affranchie elle-même ou non, pour tout ou partie, des lois

---

[240] Voir Troisième partie, chapitre « L'épiphanie de fin 1952 ».

[241] Leopold Wolfgang Rochowansky (1885-1961), poète, dramaturge, narrateur, librettiste, historien de l'art, éditeur autrichien.

[242] HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 32. « Ich kann momentan [...] zwischen Kunst, Religion, Leben, Wissenschaft, Natur, Literatur, Mystik und Musik keine Grenzlinien ». Notre traduction.

[243] HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwassers Einordnung seiner Schriften, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 9. « Fast alle Texte Hundertwassers sind theologisch im weiten Sinne ». Notre traduction.

[244] *HUNDERTWASSER. PEINTURES RÉCENTES*, Catalogue de l'exposition organisée avenue Matignon d'octobre à décembre 1982. Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Paris, Artcurial, 1982, p.10.

hébraïques et des rituels. La question se pose de savoir si toutefois l'artiste possédait une culture judaïque qu'il aurait pu recevoir avant son baptême. En effet, même si l'artiste proclame avec une provocation voulue « La Bible ? Je ne l'ai jamais lue »[245], nous notons qu'il avait une certaine connaissance des textes vétérotestamentaires, notamment des Psaumes, comme il apparaît par exemple dans sa publication *La Grammaire du Voir*, rédigée en français en 1954/1957. En effet, elle se termine sur la citation[246] bien connue, dans une version latine et dans sa traduction allemande - mais en désordre et tronquée:

> oculos habent et non videbunt, aurez (*sic*) habent et non audient, os habent et non loquentur, manus habent et non palpabunt / SIE HABEN ZUNGEN (*sic*), UND SPRECHEN (*sic*) NICHT SIE HABEN AUGEN, UND SEHEN NICHT SIE HABEN HÄNDE, UND TASTEN (*sic*) NICHT SIE HABEN OHREN, UND HÖREN NICHT SIE HABEN NASEN, UND RIECHEN NICHT[247].

À la même période, en 1957, Hundertwasser rédige « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*) pour le catalogue de son exposition à la Galerie St Stephan. La conclusion du texte contraste particulièrement avec la provocation que l'artiste a déployée dans ses arguments : elle montre l'importance qu'il accorde à la spiritualité, puisqu'il se réfère ouvertement aux Tables de la Loi[248] et au concept de péché: « Car tout cela, c'est mille fois pire qu'un vrai meurtre, c'est un péché contre le 5ème commandement »[249]. Le Livre de la Genèse lui était également familier, comme cela apparaît à diverses reprises dans ses écrits et les titres de ses œuvres**.** Ainsi, dans la stratégie argumentative de son écrit *Pourquoi le transautomatisme est nécessaire*[250], l'artiste déclare: « L'homme est à l'image de Dieu. Dieu est créateur. L'homme est l'image du Créateur » . Nous observons que le syllogisme de l'artiste visant à mettre en lumière la nécessité de créer reprend presque mot pour mot un verset de la Genèse : « Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu »[251]. D'autres références à la Genèse[252] apparaissent dans les écrits de l'artiste, notamment

---

[245] SCHMIED Wieland, 2005, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*. Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 266. « Die Bibel? Ich habe sie nie gelesen.». Notre traduction.

[246] Psaumes 115 : 4-7. , [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,19O-115,psaumes.php, consulté le 25/07/2018. « [Leurs idoles] […] ont une bouche et ne parlent point, Elles ont des yeux et ne voient point, Elles ont des oreilles et n'entendent point […] Elles ont un nez et ne sentent point, Elles ont des mains et ne touchent point […] ».

[247] RESTANY Pierre, 1957, *Hundertwasser, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 18.

[248] Exode 23 :7., [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,02O-23,exode.php, consulté le 25/07/2018. *Cinquième commandement* : « tu ne feras point mourir l'innocent et le juste ».

[249] HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 93. « Denn all das ist noch tausendmal mehr wahrer Mord, die Sünde gegen das 5. Gebot » Notre traduction.

[250] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 10.

[251] Genèse 1 : 27, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-1,genese.php, consulté le 25/98/2018.

dans son commentaire de *⊂539⊃ ÉGLISE BOSSUE SOUS LA PLUIE - BUCKLIGE KIRCHE IM REGEN - Humpbacked Church in the Rain*[253] : « Il y a trop longtemps que domine l'affirmation biblique supposément fausse : 'assujettissez la terre' »[254]. Vingt ans plus tard, reprenant ces propos dans sa campagne pour la gestion des déchets[255], l'artiste porte un autre regard sur l'humanité : par exemple, dans le commentaire de *⊂849⊃ HOMO HUMUS HUMANITAS*[256], il n'est pas exactement question d'être fécond, de multiplier et de remplir la terre, mais du « droit à la renaissance et [du] devoir de chaque être humain, de se maintenir sur cette terre »[257] en traitant ses propres déchets. À propos du domaine écologique, devant l'importance que Hundertwasser accorda à l'arbre[258], peut-être faut-il aussi prendre en compte que, comme l'artiste ne devait sans doute pas l'ignorer, même s'il n'en dit rien, dans la Genèse encore, c'est un arbre qui donne la vie à celui qui en mange : « L'Éternel Dieu fit pousser du sol des arbres de toute espèce, agréables à voir et bons à manger, et l'arbre de la vie au milieu du jardin »[259]. Le Livre des Proverbes revient aussi sur ce symbole : « Le fruit du juste est un arbre de vie »[260] ou bien encore « Un désir accompli est un arbre de vie»[261]. Dans son texte *Pourquoi le transautomatisme est nécessaire*, l'artiste évoque encore Moïse[262], personnage central pour les Juifs, prophète par excellence. Cette haute figure biblique, et par extension le concept du « désert »[263], eurent leur place dans son œuvre. À Hambourg, en 1959, la

---

[252] Genèse 1 : 28., [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-28,genese.php, consulté le 25/98/2018. « Dieu les bénit, et Dieu leur dit: Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre, et l'assujettissez; et dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, et sur tout animal qui se meut sur la terre » .

[253] Vienne, 1962, aquarelle et bronze doré sur papier d'emballage irrégulier, préparé à la craie et PV. 345 mm x 475 mm. Peint au Tyrol - Vienne, Septembre 1962. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1638-bucklige-kirche-im-regen-1493811769, consulté le 21/09/2017.

[254] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 446. « Zu lange gilt schon die vermutlich falsche Bibelauslegung: "Macht euch die Erde untertan". ». Notre traduction.

[255] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[256] Timbre poste dessin IV, pour les Nations Unies, Genève, Droit de l'Homme 1948-83, sFr 0,40, Kaurinui, 1983. Aquarelle sur papier préparé en blanc, 330 mm x 250 mm. Peint à Kaurinui, 16 mars 1983. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2136-homo-humus-humanitas-1493811777, consulté le 21/09/2017.

[257] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 647 (c) . «Das Recht auf Wiedergeburt und die Pflicht jedes Menschen, auf dieser Erde fortzubestehen. ». Notre traduction.

[258] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel».

[259] Genèse 2 : 9-17, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-2,genese.php, consulté le 25/98/2018.

[260] Proverbes 11 : 30, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,20O-11,les-proverbes.php, consulté le 25/98/2018.

[261] Proverbes 13 : 12, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,20O-13,les-proverbes.php, consulté le 25/98/2018.

[262] Cf. le Livre de l'Exode, un des premiers livres de la Bible.

[263] Nombres 14 : 1 – 45, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,04O-14,nombres.php, consulté le 25/98/2018. Séjour de 40 ans dans le désert.

réalisation de *La Ligne*[264] fut accompagnée, à voix haute, de la lecture vétérotestamentaire de la traversée des Juifs dans le désert[265]. Nous faisons une autre observation sur la réalisation de *La Ligne de Hambourg*. En effet, Hundertwasser[266] signale que lorsque la ligne était arrivée à 2m50, il était déjà sur une échelle roulante. Même si l'artiste n'en dit rien, et même si l'échelle n'eut peut-être qu'un usage essentiellement pratique, nous serions tentés de rapprocher cette situation de l'échelle du songe de Jacob[267], un des grands textes de l'humanité. Intéressante sur la place de la religion dans le cheminement des hommes, elle se prête à une multitude de lectures différentes, car elle présente une conception de Dieu originale, évoquant une expérience mystique et ce que l'on peut en faire. Elle est utile au niveau existentiel, quand on est au fond du gouffre, rejeté, sans rien, en exil[268]. L'artiste connut ce sentiment à diverses reprises, notamment là, face à l'hostilité des administrateurs de l'École des Beaux Arts de Hambourg[269]. Dans ses œuvres picturales ou architecturales, on rencontre une autre constante : le clocher à bulbe dont l'artiste dit d'ailleurs : « Je crois que le bulbe symbolise la richesse, le bonheur, le bien-être, l'abondance et la fertilité. La forme du bulbe est comme une forme avec un gros ventre »[270], ce que nous mettons en perspective avec la promesse de la « Terre Promise », « un pays où coulent le lait et le miel »[271]. D'autant qu'il précise encore :

> Le Kremlin est l'un des bâtiments les plus fantastiques qui soient avec ses dix clochers à bulbe tous différents les uns des autres, or et argent avec différentes formes […] Je m'étonne que le Kremlin se trouve à Moscou, il devrait être plus près de Jérusalem. […] Quand je l'emploie dans mes tableaux, c'est la promesse d'un bon pays, la Terre Sainte, la Terre promise, le paradis. Cela a quelque chose du paradis, de l'Éden, des jardins terrestres, des contes et de la Terre Sainte, quelque chose de très beau qui est de ce monde. C'est quelque chose que je fais constamment - montrer le chemin qui mène à ce pays. C'est ma part de sang juif que de vouloir montrer la beauté et le chemin qui y mène. […] L'architecture de la Terre Sainte doit avoir des clochers bulbeux [272].

---

[264] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[265] THOMAS Karin, 1998, *Bis Heute : Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, DuMont, Köln, p. 246.

[266] *L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents*, 1975, exposition itinérante, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet 1975, Éditions Gruener Janura AG, Glarus, p. 199.

[267] Genèse 28 : 12, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-28,genese.php, consulté le12/09/2016. « [Jacob] eut un songe. Et voici, une échelle était appuyée sur la terre, et son sommet touchait au ciel. Et voici, les anges de Dieu montaient et descendaient par cette échelle. Gen. 28:13 Et voici, l`Éternel se tenait au-dessus d`elle; et il dit: Je suis l`Éternel, le Dieu d`Abraham, ton père.

[268] Échelle de Jacob, *oratoiredulouvre.fr*, https://oratoiredulouvre.fr/predications/pourquoi-ce-texte-de-la-bible-est-interessant-l-echelle-de-jacob-genese-28.php, consulté le 12/09/2016.

[269] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[270] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 88.

[271] Lévitique 20 : 24, , [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,03O-20,levitique.php, / Nombres 14 : 8, http://www.bible-en-ligne.net/bible,04O-14,nombres.php / Deutéronome 31 : 20, http://www.bible-en-ligne.net/bible,05O-31,deuteronome.php / Josué 5 : 6, http://www.bible-en-ligne.net/bible,06O-5,josue.php, consultés le 25/07/2018.

[272] RAND Harry, 2012, *Id.*, p.89.

Notant d'ailleurs une photographique de la cathédrale Saint-Basile de Moscou, prise lors du retour du Japon via le Transsibérien, et attribuée à l'artiste[273], nous pointons ici l'allusion directe à « Jérusalem », à sa « part de sang juif ». Concernant la « Terre promise », nous observons cependant une certaine confusion : Hundertwasser l'associe à la « Terre Sainte », occurrence reprise trois fois, qui n'est pas un vocable employé par les Juifs, mais est le nom que les Chrétiens donnent à la terre où naquit et vécut Jésus-Christ. En 1996, interrogé sur le fait que tout à la fois, il lance un navire sur le Canal du Danube, qu'il construit sur plusieurs chantiers dans le monde et qu'il n'est présent nulle part, l'artiste développe plus précisément la tradition biblique et son influence sur son mode de pensée:

> Ça marche très bien. J'agis dans le monde entier, malgré l'absence. Je peux juste dire que de grands hommes dans la Bible se sont régulièrement retirés, sont souvent partis des années dans le désert, pour ensuite être encore plus présents. Ma solitude est un rechargement. Plus on est loin, plus grande est la vue d'ensemble des problèmes du monde[274].

Sans qu'il les cite nommément, nous pouvons penser qu'en évoquant les « grands hommes dans la Bible »[275], l'artiste a connaissance de leurs gestes respectives et fait très certainement allusion à Abraham[276] et à Moïse conduisant le peuple hébreu, quarante ans durant, entre la sortie d'Égypte et l'arrivée en Terre promise. Mais peut-être aussi à Élie[277], au peuple d'Israël revenant de Babylone pour retourner en Judée[278] et à Jésus[279], les autres traversées du désert rapportées par les prophètes, comme Isabelle Demangeat[280] les énumère. À propos du « désert » (*die Wüste*), l'auteur ajoute encore que, cadre géographique de plusieurs récits dans la Bible et image de la terre hostile et stérile, il est un lieu de passage, mais aussi le lieu de la manifestation divine par la parole. Hundertwasser ne

---

[273] *Illustration* in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald, (Hrsg.), *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, München, Hirmer Verlag, Wien, Belvedere, 2013, p. 52.

[274] RADAX Ferry, 1996, 'Jeder Mensch hat seine Träume', Ferry Radax im Gespräch mit Meister Hundertwasser, *NEWS 20/96*, in TAUDES Theresa, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, 2010, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p. 90. «NEWS: Wie funktioniert das: Sie lassen im Donaukanal ein Schiff vom Stapel, bauen an zig Baustellen der Welt und sind doch nirgendwo anwesend? Hundertwasser: ‚Das geht sehr gut. Ich wirke weltweit, trotz Abwesenheit. Ich kann nur sagen, dass sich große Leute in der Bibel regelmäßig zurückgezogen haben, oft auf Jahren in die Wüste gegangen sind, um danach präsenter zu sein. Meine Einsamkeit ist eine Aufladung. Je weiter entfernt, um so größer der Überblick über die Weltprobleme.'» Notre traduction.

[275] RADAX Ferry, 1996, *Id.*, « große Leute in der Bibel ». Notre traduction.

[276] Genèse 12 : 1-9, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-12,genese.php, consulté le 25/07/2018.

[277] 2. Rois 1 : 19, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,12O-1,2-rois.php, consulté le 25/07/2018.

[278] 1. Rois 19 : 4, [s.d.], *bible-en-ligne.net* http://www.bible-en-ligne.net/bible,11O-19,1-rois.php, consulté le 25/07/2018.

[279] Marc 1 : 12-13, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,41N-1,marc.php, consulté le 25/07/2018.

[280] DEMANGEAT Isabelle, 2016, Le désert dans la Bible, *lacroix.com*, http://www.la-croix.com/Religion/Le-desert-dans-Bible-2016-07-01-1200772873, consulté le 26/07/2017.

dit rien d'un éventuel contact avec l'hébreu biblique avant son baptême, voire après. Notons qu'en hébreu, le mot traduit par « désert » est *midbar*, tandis que la racine qui évoque la parole est *dabar* et le verbe « parler » vient très souvent dans les premiers chapitres du Livre des Nombres, dont le titre usuel en hébreu est *bemidbar*, « dans le désert »[281]. Nous rapprochons ces propos de l'affirmation de l'artiste « Plus on est loin, plus grande est la vue d'ensemble des problèmes du monde »[282], qui relève de ses prises de position et prises de parole, écrites ou orales ; il souligne par ailleurs « ma solitude est un rechargement »[283]. Un certain nombre d'œuvres encore portent un titre d'inspiration explicitement biblique, tel *⊂349⊃ LE BATEAU BABEL - LES 16 FLEUVES SONT ARRIVES - DAS SCHIFF VON BABEL - DIE 16 FLÜSSE SIND ANGEKOMMEN - THE 16 RIVERS HAVE ARRIVED*[284]. Il nous semble qu'ici l'artiste fait la synthèse de deux notions de l'Ancien Testament : le bateau, que nous rattachons à l'arche de Noé[285], et la tour de Babel[286]. Notons encore que le fleuve mythique Pishon ou Phison[287], avec le Gihon, le Tigre et l'Euphrate irrigue le jardin d'Éden. Mais l'artiste ne livre pas d'explication précise. Cette toile ne serait-elle pas un hommage à la judéité mais aussi à tout le Moyen-Orient ? Ne pouvons-nous voir une synthèse du monde juif et du monde moyen-oriental dans son travail *⊂ 211⊃ MAROKKANISCHE JÜDIN - MOROCCAN JEWESS - JUIVE MAROCCAINE* (*sic*)[288] ? Il nous faut aussi prendre en compte le commentaire de Hundertwasser au sujet de son tableau réalisé un an plus tard à Hambourg, *⊂425 ⊃ KAABA PENIS - DIE HALBE INSEL - Kaaba Penis - The Peninsula*[289] : « Wieland Schmied transforma pénis en pennies, pour ne pas blesser les Musulmans, mais ce n'était pas non plus mon objectif, car je me

---

[281] DEMANGEAT Isabelle, 2016, *Id.*.

[282] RADAX Ferry, 1996, 'Jeder Mensch hat seine Träume', Ferry Radax im Gespräch mit Meister Hundertwasser, *NEWS 20/96*, in TAUDES Theresa, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, 2010, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, pp. 90. « Je weiter entfernt, um so größer der Überblick über die Weltprobleme.'» Notre traduction.

[283] RADAX Ferry, 1996, *Id.*, p. 90. « Meine Einsamkeit ist eine Aufladung » Notre traduction.

[284] La Picaudière, 1958. Technique mixte : tempera à l'œuf, polyvinyle, gomme-laque, papier d'aluminium sur toile en deux couches, préparé à la caséine. 1460 mm x 940 mm. Peint à La Picaudière, Février 1958. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1270-das-schiff-von-babel-die-16-flusse-sind-angekommen, consulté le 22/09/2017.

[285] Genèse 7 : 1, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-7,genese.php, consulté le 12/09/2016. « L'Éternel dit à Noé: Entre dans l'arche, toi et toute ta maison […]. »

[286] Genèse 11 : 1 – 9, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-11,genese.php, consulté le 12/09/2016. « La tour de Babel ».

[287] Genèse 2 : 11, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-2,genese.php, consulté le 12/09/2016. « Pishon ».

[288] Vienne, 1954, et aquarelle sur papier d'emballage, préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson. 500 mm x 400 mm. Peint à Marrakech, portrait dessiné de 1951 – terminé à Vienne au CHU, Décembre 1954. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1000-marokkanische-judin-1493811760, consulté le 22/09/2017.

[289] Hambourg, 1959, Technique mixte: tempera à l'œuf et huile sur papier d'emballage, préparé à la craie et polyvinyle, marouflé sur toile avec du PV, de l'or et de l'argent. 1000 mm x 730 mm. Peint à Hamburg, Lerchenfeld Art Institute, Décembre 1959. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1420-kaaba-penis-die-halbe-insel-1493811766 , consulté le 22/09/2017.

sentais beaucoup mieux au milieu des Arabes qu'au milieu des Chrétiens ou des Juifs »[290]. Il ajoute avoir été imprégné par ce monde arabe, sa musique, ses courbes, ses couleurs, son hospitalité et ses jardins, c'est à dire toutes les caractéristiques du Moyen-Orient. D'ailleurs, le titre de l'œuvre de 1959 *⊂398⊃ LA MOSQUE* (*sic*) - *DIE MOSCHEE* - *The Mosque* [291], rend hommage à la culture arabe, voire à l'islam. Nous observons que dans ses écrits, l'artiste ne fait pas la moindre allusion aux relations tendues entre l'État d'Israël (créé le 14 mai 1948) et les États arabes environnants, ni aux premiers conflits armés qui en découlèrent (Guerre de 1948 ; Guerre de Suez en 1956). En revanche, même s'il ne fait aucun commentaire, nous observons qu'en 1967, l'artiste réalise *⊂661⊃ BERG SINAI - BLACK MOUNTAIN SINAI* [292] dont le titre peut évoquer la Guerre des Six Jours (5-10 juin 1967), qui opposa Israël à l'Égypte, à la Jordanie et à la Syrie, où notamment la péninsule du Sinaï passa sous contrôle israélien. Notons qu'en 1980, dans sa contribution au catalogue de l'exposition *Regentag*, Léopold Sédar Senghor, alors Président du Sénégal, qui connaissait et appréciait l'artiste[293], revient sur l'origine moyenne-orientale de l'artiste, via sa mère juive ; ajoutant que la plupart des peuples méditerranéens, par nature, oscillent entre deux mondes, il souligne que ce phénomène est particulièrement vivant chez l'artiste et que cette partie de *phantasia* au sens grec du terme[294] trahit son origine de l'espace méditerranéen[295]. Cependant, Hundertwasser, dont la famille paya un lourd tribu à la Shoah, ne fut pas de ceux qui quittèrent l'Autriche pour ne jamais y revenir. Il ne fit pas non plus son *alya*[296], c'est à dire qu'il ne s'installa pas en Israël, ou plutôt, il la fit ailleurs. Ainsi, en 1975, l'artiste choisit une autre « Terre promise » comme il s'en explique [297]: « **O** LA NOUVELLE-ZÉLANDE EST POUR MOI UNE SORTE / DE TERRE PROMISE **O** OÙ ON PEUT REVENIR AUX ORIGINES / **O** LA NOUVELLE ZÉLANDE / EST POUR MOI CE

---

[290] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 387 . « Wieland Schmied formte Penis im Pennies um, um etwa die Moslems nicht zu kränken, was ich auch gar nicht im Sinn hatte, da ich mich innerhalb des Arabischen viel wohler fühlte als im Christlichen oder Jüdischen». Notre traduction.

[291] La Picaudière, 1959, technique mixte : aquarelle, tempera à l'œuf et huile sur papier d'emballage, préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson ; marouflé sur toile. 730 mm x 600 mm. Peint à Paris - La Picaudière, Janvier 1959. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1368-die-moschee, consulté le 22/09/2017.

[292] Chamonix, 1967, Technique mixte : tempera à l'œuf et huile sur papier à dessin préparé à la craie et au PV ; marouflé sur toile au PV. 650 mm x 920 mm. Peint à Chamonix, Juin 1967. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1858-berg-sinai , consulté le 22/09/2017.

[293] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».

[294] *Phantasia* : apparition et représentation.

[295] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1980, Regentag, 1980, *Museum Ludwig Köln, Dez. 80 – Feb. 81*, Glarus, Gruener Janura, p. 9.

[296] Littéralement « ascension » en hébreu.

[297] HUNDERTWASSER Friedensreich, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Hamburg, Knaus, 1979, p. 76. « **OOO** NEUSEELAND IST FÜR MICH EINE ART / GELOBTES LAND **O** WO MAN ZURÜCK KANN ZU DEN URSPRÜN / GEN **O** WAS FÜR DIE JUDEN ISRAEL **O** IST FÜR MICH NEUSSE- / LAND ». Notre traduction.

QU'EST ISRAËL POUR LES JUIFS **O** »[298]. Dans ce poème, dont notre traduction ne peut rendre la construction, notamment les césures, nous soulignons combien le champ lexical est significatif « Terre Promise » (*GELOBTES LAND*) / « origines » (*URSPRÜNGEN)* / « Israël » / « Juifs » (*DIE JUDEN*). Trois ans plus tard, sans doute dans un esprit méditerranéen, réunissant les symboles musulmans et juifs dans le *Drapeau de Paix 1978 pour la Terre promise* , l'artiste proclame: « Le drapeau retourne aux origines. Loin de la dissension supposée, au nom de Sion et de Mahomet, qui n'a jamais été voulue. Le drapeau retourne vers Abraham[299]. C'est le drapeau de l'unité. C'est le drapeau de la Terre Promise »[300]. On retrouve le même champ lexical : « origine » (*Ursprung*) / « Terre promise » (*Gelobtes Landes*). Puis, en 1995 parut aux Éditions Pattloch[301] la « Bible de Hundertwasser », Bible familiale en grand format, à la couverture de velours, illustrée avec trente collages réalisés spécialement et environ cinquante autres œuvres d'art, et agencée sous les directives de l'artiste. Dans son commentaire, qui peut le laver d'un soupçon d'enclencher une spéculation en raison du nombre strictement limité de exemplaires, l'artiste revient sur ses convictions : « Un projet que l'on me propose doit en première ligne s'accorder avec ma conscience et avoir une grande valeur. […] Je voudrais être un magicien et ensorceler les gens. […] Je suis religieux, en tout cas dans le sens de la création. Peindre est déjà en soi une activité religieuse »[302]. Ne voulant pas intervenir ni détourner de la lecture du texte sacré, il précise avoir « mis des images, mais pas illustré la Bible »[303] et il choisit avec « un grand amour et un infatigable intérêt et jusque

---

[298] N. B.: Calligraphie respectée. Nous reprenons ici sous forme de O les caractères japonais (Hundertwasser en japonais) ponctuant la calligraphie.

[299] Abraham : personnage central pour les Juifs et les Musulmans, et les Chrétiens : considéré comme le fondateur de la religion des patriarches, ancêtre du monothéisme. Abraham eut un fils, Ismaël (réputé être l'ancêtre du peuple arabe), avec Agar la servante de Sarah, son épouse longtemps stérile, avant qu'elle ne donne naissance à Isaac, considéré comme l'ancêtre du peuple hébreux. Cf. le Livre de la Genèse, chapitres 16 et 21.

[300] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Fahne des Gelobten Landes (1978), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 181. « Die Fahne kehrt zurück zum Ursprung. Weit von dem vermeintlichen Zwist im Namen Zions und Mohammeds, der niemals gewollt war. Die Fahne kehrt zurück zu Abraham. Es ist die Fahne der Einheit. Es ist die Fahne des Gelobten Landes.». Notre traduction.

[301] Il s'agissait d'une proposition faite à l'artiste, dans le cadre de la réalisation de « Beaux livres », voire de livres spectaculaires, au caractère de marketing des maisons d'édition. Chacun des volumes réalisé à la main fut une pièce unique. La reliure de toile fut tissée au moyen d'une technique particulière, incluant des incrustations et un flocage scintillant. Trois tranches colorées et deux signets rouges terminent la présentation de la Bible, qui en outre est protégé par un coffret décoré. Aujourd'hui épuisée, cette Bible a une grande valeur pour les bibliophiles.

[302] NEUKIRCHEN Ira, 1995, Hundertwassers Bibel – „Malen ist eine religiöse Tätigkeit", *Deutsches Ärzteblatt 92, Heft 19, aerzteblatt.de*, http://www.aerzteblatt.de/pdf.asp?id=83562, consulté le 10/10/2015. « Ein Projekt, das mir vorgeschlagen wird, muss sich in erster Linie mit meinem Gewissen vereinbaren lassen und für eine höhere Wertigkeit stehen. […] Ich möchte ein Magier sein und die Menschen verzaubern. [...] Ich bin religiös, allerdings im Sinne der Schöpfung. Allein schon das Malen ist eine religiöse Tätigkeit.». Notre traduction.

[303] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*. Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 266. « „Ja, ich habe die Bibel bebildert und nicht illustriert."». Notre traduction.

dans les moindres détails »[304] les quatre-vingt œuvres aux titres et aux motifs différents, dont nous évoquons d'ailleurs un certain nombre dans notre travail, comme étant particulièrement significatifs. Les illustrations n'ayant pas de lien particulier avec le texte, elles doivent agir par associations – méthode que Hundertwasser avait développée des décennies auparavant. L'Ancien Testament reçut soixante-douze illustrations, tandis que le Nouveau Testament n'en reçut que treize. Faut-il voir dans cette différence un hommage appuyé à ses origines maternelles juives?

1.1.5.6 Le rapport au christianisme

À la suite de ce que nous avons montré au sujet de la période nazie, il est incontestable que le verbe « survivre » prit toute sa place dans l'élaboration des œuvres de Hundertwasser. Madame Stowasser veilla tout particulièrement à la survie de son fils, en optant notamment très tôt pour un « remaniement » religieux, le baptême catholique qui va être le point de départ de notre étude chronologique. Dans son « auto-biographie » (*sic*) de 1957, l'artiste précise, toujours en français et toujours à la troisième personne : « Il est babtisé (*sic*) en 1937» [305]. Puis, dans son récit autobiographique, l'artiste évoque son baptême en une phrase : « Encore sous Schuschnigg, ma mère m'avait fait baptiser 'pour des raisons de sécurité' »[306]. Nous observons que cette fois, l'artiste n'indique pas de date précise : il indique « sous Schuschnigg », complément placé en tête dans un effet de renfort, comme si l'implicite était assez parlant. Ou comme s'il ne souhaitait pas revenir sur cette période aussi agitée que funeste, le complément circonstanciel de cause « 'pour des raisons de sécurité' » („*sicherheitshalber*") étant en adéquation avec le complément circonstanciel de temps « Encore sous Schuschnigg » (*Noch in der Schuschnigg-Zeit*). Tout en menant une politique autoritaire d'inspiration catholique corporatiste, et en poursuivant la répression des mouvements extrémistes de droite comme de gauche, le Chancelier Schuschnigg tenta d'améliorer les relations avec l'Allemagne, par l'entremise de l'ambassadeur von Papen. Le 11 juillet 1936 un accord fut signé: Hitler promit de ne pas intervenir en Autriche, et, en échange, Schuschnigg appela au gouvernement quelques nazis « modérés ». Mais sous leur action, et par les manœuvres de von

---

[304] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1995, *Bibel, Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes*, Vollständige Ausgabe nach den Grundtexten übersetzt und herausgegeben von Prof. Dr. Vinzenz Hamp, Prof. Dr. Meinrad Stenzel, Prof. Dr. Josef Kürzinger, Pattloch, Augsburg, p. 1183. « mit großer Liebe und unermüdlichem Interesse, noch am kleinsten Detail». Notre traduction.

[305] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[306] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 182. « Noch in der Schuschnigg-Zeit hatte mich meine Mutter „sicherheitshalber" taufen lassen. ». Notre traduction.

Papen, le nazisme ne cessa de progresser durant les mois suivants[307]. L'indication « 'par mesure de sécurité' » („*sicherheitshalber*") prend donc tout son sens et laisse bien entendre qu'il ne s'agissait absolument pas d'une conversion « de conviction ». Notons en passant qu'au tournant du XXème siècle, le choix du catholicisme plutôt que du protestantisme marquait le désir d'adhérer au système culturel autrichien, puisque 80% de la population viennoise d'alors était catholique. Jusqu'alors en Autriche, une conversion ne s'était toujours faite que par une impérieuse nécessité, par exemple professionnelle, et la moitié seulement devenant catholique (un quart protestant, un quart sans confession), si bien que dans les milieux bourgeois et petits-bourgeois, le nombre des convertis ne dépassa jamais 10% du nombre total des Juifs[308]. Si apparemment Elsa Stowasser ne se convertit pas elle-même au catholicisme, c'est que dans les années 1930, la situation des Juifs autrichiens était bien différente. Nous avons vu que la mère de l'artiste n'ignorait rien du contexte politique, et il est permis de penser qu'Elsa Stowasser dut considérer qu'il était déjà trop tard pour elle : en Allemagne, les Lois de Nuremberg, créées par Adolf Hitler, avaient été adoptées le 15 septembre 1935, tandis que le Reich cherchait à annexer l'Autriche. Il faut aussi prendre en compte un autre élément : le Juif converti au catholicisme, le *Taufjude*, n'était pas une figure glorieuse aux yeux des Juifs assimilés[309]. Nous pouvons donc aussi supposer que la mère de l'artiste soit restée attachée à une certaine tradition religieuse, catholique à défaut d'être judaïque, puisqu'elle refusa pour son fils un catéchisme rénové, comme il l'évoque dans un entretien réalisé en 1976 :

> À Montessori, neuf élèves sur dix étaient juifs et il y avait même de l'instruction religieuse en hébreu. […] 'Ma mère sentait la persécution arriver et décida de me donner une éducation catholique. À Montessori, ils étaient presque obligés d'avoir un prêtre spécialement pour moi, parce que même les parents catholiques étaient progressistes' [310].

À propos du passage de Hundertwasser par l'École Montessori, notons la conception du monde de Montessori : chaque enfant disposait d'un « plan intérieur », qu'elle jugeait d'origine divine, où se reflétait l'univers tout entier. En regard de ses efforts pédagogiques, Montessori parlait aussi d' « éducation cosmique », toute partie étant l'image d'un tout, chacune des parties du monde

---

[307] BRISSAUD André, Schuschnigg Kurt von - (1897-1977) ,*Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/kurt-von-schuschnigg/, consulté le 30 juillet 2017.

[308] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 233.

[309] LE RIDER Jacques, 1990, *Id.*, p. 234.

[310] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 85. « At Montessori, nine out of ten pupils had been Jewish and there was even religious instruction in Hebrew. […] 'my mother felt the persecution coming and decided to give me a Catholic education. At Montessori, they practically had to have the priest especially for me because even the Catholic parents were progressive." » Notre traduction.

formant – comme un hologramme - une partie de l'univers tout entier[311]. Il s'agit maintenant d'analyser l'influence que ce baptême catholique eut sur l'artiste, qu'elle soit picturale ou écrite, car les deux moyens d'expression se mêlèrent et furent toujours en synergie. Nous proposons d'analyser comment le baptême reçu de l'Église ne fut pas une rupture avec sa judéité mais une sorte d'accomplissement. Le créateur revient sur un facteur qui déclencha chez lui le désir de consacrer sa vie aux couleurs et aux formes: « Et dans une église catholique du 15ème arrondissement, je vis aussi une image de la Vierge, qui éveilla en moi le désir de devenir peintre »[312]. Mais il ne semble pas qu'il l'ait jamais dessinée. L'artiste ne s'exprime pas davantage sur son catholicisme d'adoption, et il n'apparaît pas qu'il ait reçu d'autres sacrements catholiques, ni qu'il se soit attaché au dogme. Pour rattraper son baccalauréat (*Matura*) après la fin de la Seconde Guerre mondiale, il suivit les cours au lycée, dont ceux de religion, obligatoires (mais sans d'ailleurs préciser de quelle religion il s'agissait), comme il le consigne dans son journal intime (*Tagebuch*), note reprise dans ses commentaires de *JW 81 - STADTBILD AUS HORN - View of the Town Horn*[313]: « Cours de religion annulé. […] Dessiné église et petites maisons pittoresques depuis le débarcadère »[314]. Les quelques églises qui apparurent dans ses dessins de jeunesse, telle *JW 75 KIRCHE VON STIEFERN - Church of Stiefern*[315] n'étaient qu'un sujet parmi d'autres, choisi pour son caractère pittoresque. En revanche, nonobstant la distance apparente, rien n'indique que l'artiste ait abjuré son catholicisme d'adoption, et pas uniquement dans l'objectif de se pouvoir rapprocher avec Mgr Otto Mauer[316]. La motivation n'était pas en raison de ses fonctions d'ecclésiastique, mais parce que l'évêque viennois soutenait l'art et les artistes, permettant ainsi au jeune peintre de faire ses premières expositions à Vienne. Quelle qu'ait été l'étendue de la formation chrétienne que l'artiste avait reçue, il en file le message dans ses écrits, tout au moins dans les années 1950. Ainsi les deux tableaux muraux, réalisés avec son ami le peintre Brô[317] en 1950 à Saint Mandé, chez les Dumage, portent des titres et des thématiques en adéquation, qui sont particulièrement chargés de spiritualité. Quand bien même on voudrait opposer que ce fut Brô qui proposa les titres, ce qu'il est difficile de savoir, il n'en est pas

---

[311] HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter, 2004, *Hundertwasser Tulln '04 : Kunst - Mensch – Natur*, Katalog zur Ausstellung Tulln - Minoritenkloster und Egon-Schiele-Museum, 19. März bis 4. Juli 2004, Tulln, Stadtgemeinde Tulln a. d. Donau, p 12.

[312] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 182. « Und in einer katholischen Kirche im 15. Bezirk sah ich dann auch ein Madonnenbild, das in mir den Wunsch weckte, Maler zu werden.» Notre traduction.

[313] Horn, 1946, crayon sur papier à dessin, non terminé, 200 mm x 150 mm. Peint à Horn, Basse-Autriche, 1946.

[314] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 103. « Tagebuch : Religion entfiel. […] Kirche und malerische Häuschen vom Betonsteg aus gezeichnet. [...]». Notre traduction.

[315] Stiefern, 1945, Crayon sur papier à dessin, 150 mm x 200 mm. Peint à Stiefern, 4 septembre 1945.

[316] Voir Deuxième partie, chapitre « Une figure : Monseigneur Otto Mauer (1907 – 1973) ».

[317] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

moins vrai que Hundertwasser les accepta. Le mot paradis[318] apparaît dans le titre de leur premier mural ⊂ *96* ⊃ *PARADIS - PAYS DES HOMMES, OISEAUX ET NAVIRES, PARADISE - LAND OF MEN, OF TREES, BIRDS AND SHIPS, PARADIES - LAND DER MENSCHEN, VÖGEL UND SCHIFFE*[319]. On considère généralement que le concept est utilisé pour décrire le « jardin en Éden, planté à l'orient »[320]. Mais il ne s'agit en fait absolument pas d'une illustration du texte vétérotestamentaire, familier aux Chrétiens : dans cette œuvre, ce qu'avec Brô, il donnait à voir était avant tout un paradis hautement terrestre, puisqu'il s'agissait d'un « pays des hommes et navires ». Le titre ⊂ *97*⊃ *LA PÊCHE MIRACULEUSE - THE MIRACULOUS DRAUGHT - DER WUNDERBARE FISCHFANG*[321] du second mural réalisé quelques mois plus tard a la même connotation. La parole semble cette fois donnée au Nouveau Testament, puisqu'il y est fait allusion à une parabole de l'Évangile de Luc (5.1-11), et de l'Évangile de Jean (21.1-25), où, notons-le, Jésus dit à Simon-Pierre: « N'aie pas peur, désormais tu seras pêcheur d'hommes ». En 1981, Ruppert Godehard[322] fait une analyse pénétrante de cette œuvre dans le cadre du cours de religion destinés à des adolescents. Après la description du mural, et il souligne notamment un paradoxe dans la représentation : un personnage secondaire se tient dans une position dominante du tableau. Notant la prédominance du vert ou bien du bleu-vert, l'auteur revient aussi sur la taille des poissons, observant que le miracle de cette pêche ne semblait pas être le nombre des poissons mais leur taille et leur couleur verte ; il observe que l'on avait toujours associé le vert à la vie, que chez les Musulmans, le vert était une couleur sacrée, la couleur du Prophète. Nous mettons ces remarques en perspective d'une part avec l'importance que le créateur accorda à cette couleur et d'autre part avec l'intérêt qu'il porta au monde musulman, évoqué plus haut. Rappelant que dans l'art paléochrétien s'était répandu le symbole ésotérique du poisson (grec I - X- O -Y- S), Ruppert Godehard ajoute que les poissons verts pouvaient donc être considérés comme un amalgame significatif d'une symbolique chrétienne. Selon l'auteur, l'image prend le contre-pied de notre insensibilité, de notre attitude de « Noli me tangere »[323] au sens propre et au sens figuré, nous qui ne nous laissons plus effleurer ni

---

[318] Paradis : du grec *paradeisos*, provenant du persan *pardèz* qui signifie « jardin clos ».

[319] Peint en collaboration avec René Brô (1930-1986): dessin par Brô, couleurs par Hundertwasser, St. Mandé/Seine, 1950, Fresque à la détrempe, 2750 mm x 5000 mm. Peint à St. Mandé/Seine, Avenue Daumesnil, mai 1950. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/778-paradies-land-der-menschen-vogel-und-schiffe, consulté le 22/09/2017.

[320] Genèse 2 : 8, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-2,genese.php, consulté le 28/07/2018.

[321] St. Mandé/Seine, 1950, peinture murale en technique mixte : caséine et craie sur quatre panneaux de fibres de bois, de chacune 2750 x 1250 mm, 2750 mm x 5000 mm, peint à St. Mandé/Seine, juin 1950. Illustration : *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Peche-miraculeuse.jpg, consulté le 22/09/2017.

[322] GODEHARD Ruppert, 1981, Leiden-und dennoch hoffen, Skizzen zu einer Unterrichtsreihe mit Hundertwasser-Bildern im Religionsunterricht der Sekundarstufe II , in JOHANNSEN Friedrich von, 1981, *Religion im Bild : Visuelle Medien im Religionsunterricht*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 196-197.

[323] Jean 20 : 11-18, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,43N-20,jean.php, consulté le 25/07/2018. « Ne me touche pas » [car je ne suis pas encore monté vers le Père. Mais va trouver mes frères et dis-leur : 'je monte vers mon Père et votre Père, vers mon Dieu et votre Dieu'.]) *Noli me tangere* :

toucher, de craindre d'affaiblir notre position sociale, dans une société où être fort compte. Enfin, Ruppert Godehard fait remarquer plus loin que le mural « La pêche miraculeuse » (*Der wunderbare Fischfang*) fut réalisé cinq ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, c'est à dire dans la phase de Reconstruction, et exactement durant le mois où la crise de Corée fut déclenchée. Nous ignorons si Hundertwasser eut connaissance de cette interprétation de 1981, et, le cas échéant, l'approuva. Nous considérons néanmoins qu'elle entre en parfaite résonnance avec sa conception de la vie, comme il apparaît dans le commentaire que l'artiste apporte à cette œuvre qui s'articulait parfaitement avec l'amour et le respect du prochain du message chrétien, le *religare*, le « ré-accord avec la vie »:

> Il est extrêmement rare que des artistes travaillent ensemble dans notre société égocentrique, tournée vers le rationnel et le fonctionnel. Chaque artiste tend égoïstement à un caractère unique. De nos jours, il n'arrive pas souvent que deux artistes indépendants agissent ensemble, pour, de concert, dans un pur enthousiasme, créer une œuvre d'art. Brô et moi, en coopération, nous avons peint deux grands tableaux muraux : *96 Paradis. Pays des Hommes, des oiseaux et des bateaux et 97 La pêche miraculeuse*[324].

Nous soulignons encore que, lorsque l'artiste est interrogé sur ses motivations pour devenir peintre, ses arguments s'appuient encore une fois sur du vocabulaire issu essentiellement du champ lexical chrétien, qui fait écho à la responsabilité éthique:

> Pour diverses raisons. Les vrais peintres, parce qu'ils veulent devenir prêtres, car c'est une sorte d'activité religieuse. Quand on veut faire quelque chose qui en vaille la peine dans cette vie, que doit-on faire? Quand on ne veut pas seulement vivre pour l'argent et le profit, quand on veut aider les gens, on peut devenir médecin et aider les gens malades. Être prêtre n'est pas facile non plus, parce que les dogmes de toutes les religions ont fait leur temps et ne sont plus vrais. Il est donc évident qu'être artiste est une réponse[325].

À propos de Brô, notons encore que Hundertwasser avait un appartement rue Galande (Paris, 5ème arrondissement), où avait également habité Ernst Fuchs, qu'il le lui prêta à partir de 1982 et jusqu'à son décès brutal en 1986[326]. L'artiste revient sur l'enterrement : « La messe était dans l'église romaine orthodoxe de Saint-Julien-Le-Pauvre juste en face des fenêtres de la rue Galande où Brô a

---

traduction en latin des paroles prononcées par Jésus ressuscité le dimanche de Pâques à l'adresse de Marie-Madeleine.

[324] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p.192 . « Äußerst selten einmal arbeiten Künstler in unserer egozentrischen, rational und funktional ausgerichteten Gesellschaft zusammen. Jeder Künstler strebt egoistisch nach Einzigartigkeit. In der heutigen Zeit geschieht es nicht oft, dass sich zwei unabhängige Künstler zusammentun, um gemeinsam aus reinem Enthusiasmus ein Kunstwerk zu schaffen. Brô und ich haben in Zusammenarbeit zwei große Wandbilder gemalt: 96 Land der Menschen, Vögel und Schiffe und 97 Der wunderbare Fischfang.». Notre traduction.

[325] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 125.

[326] Brô (Biographie établie sur la base des recherches de Robert Fleck), [s.d.], *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2016.

vécu et peint ses dernières années »[327]. Si nous observons sa discrétion sur cet appartement, nous nous posons la question de savoir si la vue sur cette église aurait pu avoir été un critère déterminant dans son acquisition. Dans les années qui suivirent, entre 1955 et 1956, Hundertwasser exécuta un certain nombre d'œuvres, reprenant souvent le thème de la spirale. Ils portaient un titre explicitement religieux, voire parfaitement chrétien, toutefois il ne les commente pas. Nous pensons à l'œuvre ⊂*239*⊃ *LE CERCLE RELIGIEUX - LE CERCLE ECCLESIASTE - DER EKKLESIASTISCHE KREIS - The Religious Circle - The Ecclesiastic Circle*[328]. Ainsi que celui ⊂ *280*⊃ *LE JARDIN DANS L'AUREOLE - DER GARTEN IM HEILIGENSCHEIN - Garden with Halo*[329]. Enfin, à propos du titre de l'œuvre ⊂*285*⊃ *L'ANNONCIATION DE LA BONNE NOUVELLE - DIE VERKÜNDIGUNG DER FROHEN BOTSCHAFT* - The Annunciation of Good Tidings[330], nous observons une fusion intéressante de deux concepts chrétiens, puisque que « L'Annonciation »[331] est le terme consacré de l'annonce de sa maternité divine faite à la Vierge Marie par l'archange Gabriel, et que « Bonne Nouvelle »[332] désigne l'annonce de l'Évangile. Mais le champ religieux judéo-chrétien ne fut pas réservé à ses créations picturales, comme il apparaît par exemple dans le texte que l'artiste rédige pour le catalogue de son exposition à l'Art Club[333] : « nous avons cessé d'être à l'image de Dieu, et nous avons perdu le droit d'exister »[334]. Notons d'ailleurs que cette formule réapparait en 1957, dans son écrit rédigé en français *Pourquoi le transautomatisme est nécessaire*[335], où l'artiste argumente contre l' « analphabétisme », ou « impotence du voir » :

---

[327] HUNDERTWASSER, Brô, 1996, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/text/1.4.0.3.1/hl/173?language=ge#titleanch, consulté le 11/10/2015. « Die Messe fand in der römisch orthodoxen Kirche Saint-Julien-le Pauvre statt, genau gegenüber den Fenstern des Hauses in der rue Galande, wo Brô in seinen letzten Jahren gelebt und gemalt hat. ». Notre traduction.

[328] Maria Pfarr, Salzburg, 1955, Technique mixte : tempéra à l'œuf sur toile, préparé à la craie et au blanc de zinc et colle de poisson, 490 mm x 780 mm. Maria Pfarr, Salzbourg, Octobre 1955. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1052-der-ekklesiastische-kreis, consulté le 22/09/2017.

[329] Paris, 1956. Technique mixte : plusieurs couches d'aquarelle, vernis intermédiaire Dammar, marouflé plus tard sur toile, 370 mm x 490 mm. Peint à Paris, Octobre 1956. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1134-der-garten-im-heiligenschein, consulté le 22/09/2017.

[330] St. Mandé/Seine, 1956. Technique mixte, tempéra à l'œuf, huile, feuille d'or sur papier, préparé à la craie, au blanc de zinc et colle de poisson, marouflé sur toile. 640 mm x 750 mm. Peint à St. Mandé/Seine, Décembre 1956. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1144-die-verkundigung-der-frohen-botschaft-1493216277, consulté le 22/09/2017.

[331] L'Annonciation est relatée dans l'Évangile de Luc (1, 26-38). C'est un des thèmes privilégiés de la peinture occidentale chrétienne.

[332] « Bonne nouvelle » : traduction littérale du mot du grec ancien: εὐαγγέλιον (*euangélion*).

[333] Voir Deuxième partie, chapitre « L'Art Club Wien (1947 – 1959) » & « L'empreinte ».

[334] HUNDERTWASSER, *Exposition Art Club Wien*, 20 janv.-13 févr. 1953, Wien [n.p.]. « [...] haben wir aufgehört Ebenbilder Gottes zu sein ». Notre traduction.

[335] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 10.

> [L'analphabétisme du voir] n'est rien de moins qu'un péché mortel beaucoup pire (*sic*) que les sept connus et Moïse l'aurait surement incorporé dans le commandement plutôt comme une condition *sine qua non*, mais qui avait pu prévoir que l'homme puisse tomber à un tel degré, c'est à dire cesser d'être homme de son vivant, c'est à dire de n'avoir même plus le privilège d'aller en enfer comme les criminels d'autre fois (*sic*) dans le temps. […] C'est simple : L'homme est l'image de Dieu - Dieu est Createur (*sic*) - L'homme est l'image du Createur (*sic*) - Les produits de l'homme doivent être images (Gleichnisse, Ebenbilder) de la création.

Hundertwasser fait ici une synthèse quelque peu fantaisiste : outre que l'artiste cite deux fois « Dieu » et deux fois « Créateur », il évoque les Sept péchés capitaux, qui appartiennent à la doctrine de l'Église catholique, ainsi que « le commandement » de Moïse[336]. Certes reconnus par l'Église catholique, les Commandements sont d'origine vétérotestamentaire, et nous notons que l'artiste emploie le singulier alors que les commandements sont au nombre de dix. Enfin Hundertwasser leur associe les notions de péché mortel et d'enfer éternel, qui eux, sont propres au christianisme. Il est difficile de conclure si l'artiste avait une connaissance superficielle des concepts, ou s'il ne cherchait pas plutôt à construire ainsi une sorte d' « unité » des religions monothéistes. À moins qu'en fait, il ne s'insère dans la spécificité du catholicisme païen ou du paganisme autrichien, épicurien, catholique de la tradition autrichienne[337]. Le 4 juillet 1958, lors du *Colloque de Seckau*, il expose son « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture »[338] ; pour défendre son point de vue architectural, de nouveau, il s'appuie sur un concept chrétien, la Trinité. Nous observons qu'il ne précise pas qu'il s'agit du concept de la Trinité divine[339], une évidence sans doute pour un public d'une Autriche alors majoritairement catholique :

> Ce n'est que lorsque architecte, maçon et habitant forment une unité, c'est à dire une seule et même personne, alors, on peut parler d'architecture. Tout le reste n'est pas de l'architecture, mais un acte criminel, devenu une forme. Architecte - Maçon - Habitant sont une unité exactement comme Dieu le Père - le Fils et le Saint-Esprit. Qu'on note la similitude, la quasi identité des Trinités. Si l'unité architecte - maçon – habitant est perdue, alors il n'a pas d'architecture […][340].

---

[336] En parlant « du commandement », Hundertwasser fait certainement référence au *Décalogue* (les *Dix Paroles* pour le judaïsme), que le christianisme traduit par les *Dix Commandements*. Il s'agit d'un ensemble écrit d'instructions morales et religieuses, que, selon les traditions bibliques, Moïse reçut de Dieu sur le mont Sinaï. (Exode 20 : 2-8, 12-17, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,02O-20,exode.php, consulté le 25/07/2018.)

[337] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 86 & p. 209.

[338] « Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur». Notre traduction. Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture » (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur* – (1958/1959/1964).

[339] La Trinité : Le Dieu de la Bible qui est un dans son Être (J, 14, 9), se révèle en trois Personnes divines distinctes (Mc 1. 9 -11), appelées Père, Fils et Saint-Esprit (Mt 28, 19 ; 2 Co 13, 13).

[340] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur – (1958.1959.1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 165 . « Nur wenn Architekt, Maurer und Bewohner eine

L'artiste range donc la création dans le domaine de la foi et proclame encore : « Avec la ligne droite, on ne peut pas construire les cathédrales[341] de la vraie foi, les cathédrales de la création »[342], et nous notons que la répétition du mot renforce l'hyperbole. Observons encore qu'en 1959, lors de la réalisation de *La Ligne de Hambourg*, il apparaît qu'il avait procédé à la façon des architectes de cathédrales pour sa « rosette » : « J'ai pris un compas, j'ai trouvé le milieu de la salle, j'ai tracé une ligne et là où elle touchait le mur, était point de départ de la ligne »[343]. Nous remarquons que, pour décrire son sentiment d'abandon par ses étudiants apeurés par les conséquences administratives de leur participation à *La Ligne de Hambourg*, Hundertwasser fait référence au reniement de Saint Pierre[344] de l'Évangile: « Ils me reniaient. Cela me rappelle un peu l'histoire de Jésus sur le Mont des Oliviers. On demandait : 'Vous le connaissez, celui-là ?', et les disciples répondaient « 'non, non, nous ne sommes pas concernés, nous ne sommes pas ses élèves' »[345]. Bientôt le voyage au Japon[346] changea le paradigme, sans que cela n'entraine toutefois ni apostasie, ni rejet complet de ses origines juives, ni de son baptême et son environnement chrétien, en un mot, aucune réelle crispation. Ainsi, à la fin d'un catalogue d'exposition de 1963 à Cologne « Hundertwasser est un cadeau pour l'Allemagne » (*Hundertwasser ist ein Geschenk für Deutschland)*, l'artiste s'exprime sur le mode du « Notre Père » (*Vater unser*)[347] chrétien, symbole de paix : « Donne-moi ma ride quotidienne »[348]

Einheit sind, das heißt eine und dieselbe Person, kann man von Architektur sprechen. Alles andere ist keine Architektur, sondern eine verbrecherische, gestaltgewordene Tat. Architekt-Maurer-Bewohner sind eine Dreieinigkeit genau wie Gottvater-Sohn-Heiliger-Geist. Man beachte die Ähnlichkeit, quasi Identität der Dreieinigkeiten. Geht die Einheit Architekt-Maurer-Bewohner verloren, so gibt es keine Architektur, so wie die jetzt fabrizierten Gebilde nicht als Architektur anzusehen sind. ». Notre traduction.

[341] Cathédrale (du latin médiéval cathedralis). Ce fut d'abord un adjectif dans la locution *église cathédrale*, où se trouve le siège de l'évêque, la *cathèdre*, ayant charge d'un diocèse. Au XVIIe siècle, cela devint un substantif. Dans l'imaginaire collectif, on a fini par assimiler une cathédrale à tout sanctuaire chrétien de grande taille, et généralement gothique. De la même façon que le mot *temple* s'emploie dans le vocabulaire littéraire pour désigner un lieu où l'on rend un culte (« le temple du goût », évoqué par Voltaire), *cathédrale* est devenu une métaphore hyperbolique désignant tout lieu dont l'esprit assure la pérennité des arts et de l'âme du monde.

[342] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.79.

[343] *L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents*, 1975, exposition itinérante, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet 1975, Éditions Gruener Janura AG, Glarus, p.195.

[344] Luc 22 : 33-34, 22 : 54-62, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,42N-22,luc.php, consulté le 25/07/2018. « Et Jésus dit : Pierre, je te le dis, le coq ne chantera pas aujourd'hui que tu n'aies nié trois fois de me connaître » - « Mais il le nia disant : Femme, je ne le connais pas. […]Peu après, un autre, l'ayant vu, dit : Tu es aussi de ces gens-là. Et Pierre dit : Homme, je n'en suis pas. ».

[345] L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents, *Id.*, p. 199.

[346] Arrivé en février 1961, Hundertwasser séjourna six mois au Japon.

[347] *Notre Père* : prière fondamentale de tous les Chrétiens, quelque soit leur confession, catholique, protestante, orthodoxe ou anglicane. Elle est d'autant plus sacrée que, selon les Évangiles de Luc (Luc 11,1) et de Matthieu (6,9-13) , elle a été enseignée directement par le Christ lui-même. Elle revient à chaque célébration de la messe après la prière eucharistique et peut être récitée ou chantée à tout moment de la journée: « Notre Père / qui es aux cieux, / que ton nom soit sanctifié, /que ton règne vienne, / que ta volonté soit faite, / sur la terre comme au ciel. *Donne-nous aujourd'hui notre pain de ce jour*, / pardonne-nous nos offenses, / comme nous pardonnons aussi /à ceux qui nous ont offensés /et ne nous laisse pas entrer en tentation, / mais délivre-nous du mal. / Amen» - (*Vater unser im Himmel, / geheiligt werde dein Name ; / dein Reich komme ; / dein Wille geschehe, / wie im Himmel so auf Erden. /* Unser tägliches Brot gib uns heute. /

pour souhaiter vieillir. Si ce désir est déroutant pour un public occidental, même si, pour les Chrétiens la vieillesse est propice à l'entrée dans l'espérance[349], il nous semble voir ici une sorte de syncrétisme entre le message chrétien d'amour du prochain et la longue tradition japonaise de respect des personnes âgées[350]. Il faut aussi encore souligner l'analogie nudité / baptême, employée par l'artiste lorsqu'il se dévêtit à Vienne en 1968, pour tenir son « Discours à nu » (*Nacktrede*) après lancé de la peinture[351], telle qu'il le précise en évoquant sa *performance* : « La couleur qui gouttait sur mon front depuis ces carrés de lumière, je l'ai ressentie comme un baptême »[352]. D'ailleurs, il précise encore à ce propos : « Se déshabiller, […], c'est comme un baptême »[353]. Nous pourrions certes voir dans une affirmation une certaine provocation, mais il est très probable que Hundertwasser ait été parfaitement sincère, se sentant investi d'un rôle de prophète, comme cela a été signalé plusieurs fois par divers auteurs[354]. Cela nous porte à croire que la démarche originelle du christianisme d'humilité ne lui était pas devenue étrangère. D'autant que l'artiste justifie encore son action en se référant à un grand personnage de l'Église : « pour innocenter mon processus, j'ai l'alibi de François d'Assise[355], qui se présenta lui aussi nu en public (également à l'église) et voulait ainsi démontrer l'abandon de tous les biens terrestres »[356]. Nous observons encore que peu après, au *Presseclub Concordia* de Vienne, l'artiste exprime une nouvelle fois sa « vocation messianique », tout en se positionnant avant tout comme un humain : « En ma qualité de peintre, je suis seulement

---

Und vergib uns unsere Schuld, / wie auch wir / vergeben unsern Schuldigern; / und führe uns nicht in Versuchung, / sondern erlöse uns von dem Bösen. / Amen.) ».

[348] *Hundertwasser ist ein Geschenk für Deutschland*, 18. Mai-22. Juni, 1963, Galerie Anne Abels, Köln, non paginé [p. 31]. « Gib mir eine Falte jeden Tag ». Notre traduction. N.B. : Écrit en grandes lettres gothiques.

[349] TRÉCOURT Fabien, 2012, La vieillesse est propice à l'entrée dans l'espérance, *lemondedesreligions.fr*, http://www.lemondedesreligions.fr/savoir/la-vieillesse-est-propice-a-l-entree-dans-l-esperance-27-04-2012-2487_110.php, consulté le 31/07/2017.

[350] En 1966, le Japon a instauré un jour férié, fixé le 15 septembre, marquant le respect pour les personnes âgées : le « Seniors' Day », ou « Respect of the Aged Day ».

[351] Voir Troisième partie, chapitre « Le « Discours à nu pour le droit à une troisième peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut*) (1967) ».

[352] Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Köln, Taschen, p. 56. « Die von diesen Lichtquadraten auf meine Stirn herabtropfende Farbe empfand ich wie Taufe.». Notre traduction.

[353] Fonds YVES KOVACS, BV AP HUNDERTWASSER, *Der Spiegel, N° 53, 1967, Id.*, «Ablegen der Kleider, [...] das sei wie eine Taufe. ». Notre traduction.

[354] Voir Deuxième partie, chapitres « Gusto Gräser » & « Karl Wilhelm Diefenbach ».

[355] François d'Assise (1182- 1226) La figure du saint italien, qui a révélé la force de l'Évangile évoque un art de vivre et une manière d'être chrétien. Dans sa prière, il entend le Christ qui lui parle au cœur: « *François va, et répare ma maison, qui, tu le vois, tombe en ruine !* » Se faisant maçon, Il entreprit de reconstruire les églises en ruines, et subissant les remontrances de son père pour un travail si grossier, il s'était dénudé devant le tribunal épiscopal et avait jeté ses vêtements au pied de son père furieux.

Notons encore qu'il était amoureux de la nature, et qu'en 1979, le Pape Jean Paul II l'a fait patron de l'écologie. Par ailleurs, il inspire les non-violents.

[356] HUNDERTWASSER, 1968, Niederschrift Wien, 26.1.1968, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Köln, Taschen, p. 56. « Für die Unverfänglichkeit meiner Vorgangsweise dient mir als Alibi Franz von Assisi, der ebenfalls in der Öffentlichkeit (auch in der Kirche) nackt auftrat und damit die Loslösung von sämtlichen weltlichen Gütern demonstrieren wollte. ». Notre traduction.

un Homme ». Il lut alors ce qui devient son manifeste « Séparons-nous de Loos » (*Los von Loos*)[357]. Notons que l'artiste choisit de faire paraître ce texte dans « De belles voies » (*Schöne Wege*)[358], car il est un fondement de ses créations architecturales. L'artiste s'appuie une nouvelle fois sur le champ lexical religieux pour étayer sa pensée :

> Le monde ne peut plus se débarrasser du diable qu' [Adolf Loos] a invoqué […]. Il a glorifié la ligne droite, l'identique et le lisse. Maintenant, nous avons le lisse. Sur le lisse, tout glisse. Le Bon Dieu lui-même tombe par terre. Car la ligne droite est impie. […] La seule ligne qui ne corresponde pas à l'homme en tant qu'image de Dieu. La ligne droite est un véritable outil du diable. Quiconque s'en sert contribue à la fin du monde. *La ligne droite conduit à la perte de l'humanité*[359].

Hundertwasser transforme ainsi complètement le conflit esthétique en un conflit éthique[360]. En effet, se fondant sur la polarisation 'bien-mal' judéo-chrétienne, l'artiste évoque deux fois le principe du mal, le diable (*Der Teufel*)[361] et l'oppose à son antonyme, le Bon Dieu (*der liebe Gott*). Et pour mieux frapper son public, il n'hésite pas à avoir recours à l'image iconoclaste d'un Bon Dieu qui tombe par terre. Et, fustigeant une impiété dont il ne dit pas si elle était juive ou chrétienne, l'artiste revient sur l'Homme, image de Dieu[362], qui ne doit pas se laisser tromper par le diable. Dans les années 1970, le créateur fait encore usage du champ lexical religieux chrétien. Ainsi, dans son texte de 1974, « Bonjour Monsieur Kampmann » (*Guten Tag Herr Kampmann*), paru dans « De belles voies » (*Schöne Wege*)[363], où il rend hommage à son père spirituel[364], apparaissent un certain nombre

---

[357] Voir Troisième partie, chapitre « Éloge de l'ornementation ».

[358] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben,* dtv-kunst, München, pp. 27-31 & HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 2004, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* München, Langen-Müller, pp 22-25.

[359] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben,* dtv-kunst, München, p. 175. «Der Teufel, den [Loos] rief, den wird die Welt nun nicht mehr los. [...] Er pries die gerade Linie, das Gleiche und das Glatte. Nun, jetzt haben wir das Glatte. Auf dem Glatten rutscht alles aus. Auch der liebe Gott fällt hin. Denn die gerade Linie ist gottlos. Die gerade Linie ist die einzige unschöpferische Linie. Die einzige Linie, die dem Menschen als Ebenbild Gottes nicht entspricht. Die gerade Linie ist ein wahres Werkzeug des Teufels. Wer sich ihrer bedient, hilft mit am Untergang der Menschheit. La ligne droite conduit à la perte de l'humanité.». Notre traduction.
N.B. : La dernière phrase du texte est en français.

[360] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 47.

[361] Du latin *diabolus*, du grec ancien διάβολος / diábolos, issu du verbe διαϐάλλω / diabállô, « celui qui divise, désunit » ou « qui détruit ».

[362] Genèse 1 : 26 – 27, *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-1,genese.php, consulté le consulté le 25 juillet 2018. « Puis Dieu dit: Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance ».

[363] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Guten Tag Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben,* dtv-kunst, München, pp. 27-31 & HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 2004, Guten Tag Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, pp. 22-25. Chapitre « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Peintre » (*Maler*) / « Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Art » (*Kunst*) /« Végétation » (*Vegetation*).

de termes chrétiens[365]. Cependant, par définition, le concept «les dieux » est étranger aux monothéismes judéo-chrétiens. Nous y voyons une allusion au panthéisme personnel de l'artiste, se mettant en place[366]. En effet, au fil du temps, l'artiste s'éloigna davantage des dogmes et en 1975, dans le texte « Hundertwasser sur Hundertwasser »[367], il exprime clairement son opposition : « Le paradis existe, mais nous le détruisons. Je voudrais démontrer comme il est simple, au fond, d'avoir le paradis sur terre. Tout ce que les religions, les dogmes et les différents mouvements politiques nous promettent est un non-sens »[368]. On notera cependant la répétition du substantif « paradis » (*Paradies*). Quoi qu'il en soit, on observera que, notamment dans sa conclusion où il tente de définir l'inspiration, l'artiste se positionne comme un « mystique sans religion » en évoquant une « impulsion [qui] vient de l'extérieur » et « une force indéfinissable » :

> Je crois que la peinture est une activité religieuse, que la véritable impulsion vient de l'extérieur, de quelque chose d'autre, que nous ne connaissons pas, une force indéfinissable, qui vient ou ne vient pas, et vous conduit la main. On a dit jadis que c'était la muse, par exemple : c'est un mot insuffisant, bien sûr, mais c'est une révélation. Et la seule chose que l'on puisse faire, c'est de préparer le terrain, afin que ces impulsions, extraterrestres ou quelle que soit la manière dont on les nomme, puissent vous atteindre. C'est à dire se tenir prêt [369].

Même s'il évoque des impulsions «extraterrestres» (*außerirdischen)*, il ne renonce pas au champ notionnel judéo-chrétien, puisqu'il nous semble que cette dernière formulation fait écho à l'appel de Jean-Baptiste[370] au désert **: «** Il est écrit dans le livre du prophète Isaïe: 'Voici que j'envoie mon

---

[364] Voir Deuxième partie , chapitre « Walter Kampmann (1887 - 1945) et les *arbres-âme* ».

[365] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Guten Tag Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 27-31. « l'œuvre du diable » (*das Werk des Teufels*) / « nimbe(s) » *(Heiligenschein(e)*), repris trois fois / « les saints et les dieux » (*Heilige und Götter*) / « miracles » (*Wunder*) / « icônes dans une sombre église » (*Ikonen in einer dunklen Kirche*) / « église » (*Kirche*), repris deux fois / « auréole » (*Aura*) / « Dieu » (*Gott*), repris deux fois. Notre traduction.

[366] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[367] « Hundertwasser über Hundertwasser ». Notre traduction.

[368] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.* p. 25. « « Das Paradies ist ja da, wir machen es nur kaputt. Ich will zeigen, wie einfach es im Grunde ist, das Paradies auf Erden zu haben. Und alles das, was die Religionen und die Dogmen und die verschiedenen politischen Richtungen versprechen, das ist alles Nonsens. ». Notre traduction.

[369] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.* p. 26. «Ich glaube, daß Malerei eine religiöse Beschäftigung ist, daß dann der tatsächliche Impuls von außen kommt, von irgendetwas anderem, was wir nicht kennen, eine undefinierbare Macht, die kommt oder nicht kommt und die einem die Hand führt. Man hat früher gesagt, es wäre die Muse zum Beispiel; es ist ein ungenügendes Wort natürlich, aber es ist irgendeine Erleuchtung. Und das einzige, was man tun kann, ist das Terrain vorzubereiten, daß diese außerirdischen, oder wie man sie sonst nennen kann, Impulse einen erreichen können. Das heißt, sich bereithalten. ». Notre traduction.

[370] Selon la tradition chrétienne, Jean le Baptiste est le prophète qui a annoncé la venue de Jésus de Nazareth. Il l'a baptisé sur les bords du Jourdain.
Jean 1 : 23, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,43N-1,jean.php, consulté le 25/07/2018. « Moi, dit-il, je suis la voix de celui qui crie dans le désert: Aplanissez le chemin du Seigneur, comme a dit Ésaïe, le prophète. ».

messager devant toi, pour préparer ta route.' À travers le désert, une voix crie: Préparez le chemin du Seigneur, aplanissez sa route »[371]. Ce qui nous laisse à penser que l'artiste entrait toujours un peu plus dans le rôle messianique dont il se sentait investi depuis la conception de ses théories de « ré-accord » avec la vie[372]. La même année, dépeignant son œuvre-vie dans le texte au titre multilingue « *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand* »[373], l'artiste décrit son quotidien en Nouvelle-Zélande : « [HUNDERTWASSER] PARTAGE LE PAIN CUIT PAR SES SOINS AVEC DES AMIS **O**»[374]. Notons tout d'abord qu'il n'y a pas de repas juif sans fraction du pain, et que ce geste fut repris lors la Cène[375], scène fondatrice du Christianisme. Il semble que le symbole n'échappe pas à l'artiste dont l'attitude apparaît encore une fois messianique. En effet, il parle notamment de son cercle d' « amis », ce que nous mettons en perspective avec les paroles du Christ : « Vous êtes mes amis, si vous faites ce que je vous commande »[376]. Plus tard, les arguments assez provocateurs du texte « Culture de merde. La sainte merde »[377] (1979-1980) mettent notamment en avant les erreurs et les excès d'une société consumériste. Nous pourrions parler d'homélie, puisque l'objectif était de ramener chacun à des valeurs essentielles, notamment sur le plan écologique via une spirale de recyclage, via l'humus[378]. Il nous semble que cela éclaire son affirmation : « Le transautomatisme,

---

[371] Marc 1 : 1 - 8, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,41N-1,marc.php, consulté le 25/08/2018.

[372] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[373] Hundertwasser choisit le genre poétique, dont notre traduction ne peut rendre la construction. Son écriture passe par deux procédés : d'une part, l'emploi du nom propre qui dissipe toute ambiguïté dans ce texte qui se donne pour autobiographique, et d'autre part, l'emploi de la troisième personne qui renvoie à l'énonciateur, tandis que l'énoncé continue à être soumis aux règles de l'autobiographie. Notons en passant que, selon Paul Valéry, « le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui le traite de *Lui* ». (in LEJEUNE Philippe, 1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, p. 32.).

[374] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire; île des désirs perdus; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, p. 76. « [HUNDERTWASSER] TEILT DAS SELBSTGEBACKENE BROT MIT FREUNDEN **O** [...]». Notre traduction. N. B.: Calligraphie respectée. Nous reprenons les caractères japonais (Hundertwasser en japonais) qui ponctuent la calligraphie sous forme de **O**.

[375] La Cène (du latin *cena*, « repas du soir, dîner ») : nom chrétien du dernier repas que Jésus-Christ célébra la Pâque juive avec les douze apôtres le soir du Jeudi saint, la veille de sa crucifixion. L'Eucharistie y fut instituée. Luc 22 : 19, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,42N-22,luc.php, consulté le 25/07/2018. « Ensuite il prit du pain; et, après avoir rendu grâces, il le rompit, et le leur donna, en disant: Ceci est mon corps, qui est donné pour vous; faites ceci en mémoire de moi. ».

Notons aussi que les compagnons d'Emmaüs reconnurent le Christ « à la fraction du pain ». (Lc 24,35)

[376] Jean 15 : 14 -16, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,43N-15,jean.php, consulté le 25/07/2018.

[377] « Scheißkultur – die heilige Scheiße». Notre traduction.

HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Scheißkultur – die heilige Scheiße (1979-1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 87-89.

[378] Voir Troisième partie, chapitre « Culture de merde – La sainte merde (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) (1979/1980) ».

c'est la Plante, le Sauveur, au lieu du Christ »[379]. La suite logique de la démonstration de l'artiste est la Résurrection, toutefois très différente de celle que dépeint la tradition chrétienne[380]. Hundertwasser ne semblait pas la reconnaître depuis qu'il avait forgé le terme de « transautomatisme »[381], dont la pensée était soumise au dogme du déterminisme biologique. À ce propos, notons encore qu'une quinzaine d'années plus tard, en 1996, quatre ans avant sa propre disparition, alors qu'il s'exprime au sujet de l'enterrement religieux traditionnel de Brô, déjà évoqué, l'artiste nie toute possibilité de résurrection telle que la conçoivent les Chrétiens : « dans la rue Galande, […] et où [Brô] avait disparu bizarrement dans le néant »[382]. Nous allons examiner ici le lexique, qui est double, l'artiste faisant encore une fois la synthèse de sa pensée transautomatique et des concepts catholiques. Ainsi, dès le titre, nous pouvons observer l'emploi de deux termes a priori antinomiques : « sainte » (*heilige*) et « merde (*Scheiße*), destiné, n'en doutons pas, à attirer l'attention de son public. Dans son introduction, Hundertwasser s'indigne de ce que « nous nous suicidons »[383]. Nous rappelons que la Bible considère le suicide comme un meurtre, puisqu'il s'agit du meurtre de soi-même, et comme un péché grave contre Dieu. Nous pouvons donc considérer que le créateur montre là qu'il est en accord avec cet interdit religieux. Le substantif « mort » (*Tod*) est répété sept fois. Trois fois associé à la « peur » (*Angst*). Notamment dans une question « De quoi avons-nous peur ? »[384], que nous pourrions mettre en perspective avec la parole adressée par le Christ à ses disciples lors d'une grande tempête menaçante sur le lac de Galilée « Pourquoi avez-vous peur, gens de peu de foi ? »[385]. Notons encore qu'il évoque deux fois l' « âme » (*Seele*). Quant à l'adjectif « cosmique » (*kosmisch*), qui n'appartient pas au lexique chrétien, il apparait trois fois, qualifiant l'« effort » (*Mühe*) / les « lois » (*Gesetze*) / et enfin la « substance » (*Substanz*),

---

[379] Pierre RESTANY, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, pp. 22 - 24.

[380] La résurrection est une croyance relativement récente. Aux temps de Moïse, David et des prophètes, on pensait qu'il n'y avait pas de vie après la mort. Les morts étaient au *shéol* (tombeau). Au-delà de la mort, il n'y avait rien. Mais au IIe siècle avant notre ère, les Juifs connurent une révolution avec les livres de Daniel et des Maccabées, qui évoquaient une résurrection individuelle à la fin des temps, où le Messie n'avait aucun rôle particulier à jouer. Selon l'expérience chrétienne de la résurrection, après sa mort, Jésus revint à la vie. Pour expliquer cette expérience incroyable, les disciples employèrent alors un vocabulaire très concret: « il s'est relevé, il s'est réveillé d'entre les morts », et la résurrection du Christ devint pour les chrétiens le modèle de leur propre espérance de résurrection.

[381] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[382] HUNDERTWASSER, 1996, Brô, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/text/1.4.0.3.1/hl/173?language=ge#titleanch, consulté le 11/10/2015. « in der rue Galande, […] und von wo er merkwürdigerweise ins Nichts verschwand ». Notre traduction.

[383] « Wir begehen Selbstmord ». Notre traduction.
Le suicide est un acte traditionnellement condamné par les doctrines religieuses. Notamment par le catholicisme, qui le considère comme un péché grave, le suicidé « volontaire et de sang-froid » contrevenant aux trois vertus théologales : la Foi (en Dieu), l'Espérance et la Charité (ici : envers soi-même).

[384] « Wovor haben wir Angst? ». Notre traduction.
HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 1983, Scheißkultur – die heilige Scheiße (1979-1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 87-88.

[385] Matthieu, 8 : 25, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,40N-8,matthieu.php, consulté le 25/07/2018.

autrement dit un être supérieur. Hundertwasser évoque aussi les rituels religieux : d'une part, l' « encens » (*Weihrauch*) [386], d'autre part la prière, notamment les prières avant le repas[387] et après le repas[388] : « Nous avons des prières avant et après le repas. […] Nous remercions Dieu pour notre pain quotidien »[389]. L'artiste reprend une fois encore le concept du « pain quotidien», et en raison de l'absence de marque de déclinaison dans son argument « Unser *täglich* Brot », il est certain qu'il s'inspire du « Notre Père » (*Vater Unser*)[390] tel qu'il était formulé dans sa jeunesse, avant le Concile Vatican II (1962-1965). Notons qu'il l'associe au concept du « fruit de la terre » [391], ce que nous mettons en perspective avec la prière que prononce le prêtre à la messe, au moment de la présentation des dons avant l'eucharistie[392]. Nous observons pour terminer la double répétition de « Résurrection » (*Wiederauferstehung*), terme chrétien, et de « renaissance » (*Wiedergeburt*). Même si l'artiste en attribue la vertu à « la sainte merde » (*die heilige Scheiße*) et à plus précisément à l' « humus » (*Humus*), en proclamant « L'odeur de l'humus et l'odeur de Dieu, l'odeur de la Résurrection, l'odeur de l'immortalité »[393], nous pouvons considérer que l'artiste ne cherche pas à blasphémer, mais rend hommage à un Dieu autre, un dieu qui lui parle et qu'il s'est construit à partir de ses racines judéo-chrétiennes. Un peu à la manière d'un autre artiste juif autrichien, Gustav Mahler (1860-1911), qui, lorsqu'il prononçait le mot 'Dieu', ne parlait pas du Dieu chrétien ou du Dieu juif, mais d'un amalgame des deux, et de bien d'autres choses encore[394]. Si Hundertwasser propose une version particulière du concept chrétien de Résurrection, elle ne génère pas d'hostilité des autorités ecclésiastiques, bien au contraire : en 1987-1988, l'artiste fut sollicité par le curé d'alors, Friedrich Zeck, pour la rénovation de l'église catholique de campagne Sainte-Barbara, construite dans les années difficiles de l'après-guerre 1948-1949, dans la petite ville de Bärnbach (Styrie). Il s'agissait de mettre en valeur, de manière artistique, l'importance et la signification de

---

[386] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Scheißkultur – die heilige Scheiße (1979-1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. p.89.

[387] Dans la religion chrétienne, le « bénédicité » - originellement en latin, elle commençait par une invocation à Dieu *benedicite !* (« bénissez ! ») - est une prière de remerciement récitée ou chantée avant le repas pour remercier Dieu de la nourriture quotidienne.

[388] Dans la religion juive est pratiqué le « *Birkat hamazon* » ou « action de grâces après le repas ».

[389] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 89. « Wir haben Tischgebete vor und nach dem Essen. [...] Wir danken Gott für unser täglich Brot ». Notre traduction.

[390] « […] Unser täglich Brot gib uns heute [...]. ». NB: de nos jours: « […] Unser tägliches Brot gib uns heute [...].

[391] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 89. « das aus der Erde kommt ». Notre traduction.

[392] « Tu es béni, Dieu de l'univers, Toi qui nous donnes ce pain, fruit de la terre et du travail des hommes […] »

[393] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983 , *Ibid.*, p. 89. « Der Humusgeruch ist der Geruch Gottes, der Geruch der Wiederauferstehung, der Geruch der Unsterblichkeit.». Notre traduction.

[394] LE RIDER Jacques, 2013, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Paris, Éditions Albin Michel, Paris, p. 250.

l'église. Dans une interview de 1997, Friedrich Zeck[395] se souvient qu'à l'occasion d'une exposition de Friedensreich Hundertwasser à Graz, son tableau « La pêche miraculeuse » lui avait donné l'idée de demander à l'artiste comment il pourrait rénover l'église. L'intention était que quelqu'un comme Friedensreich Hundertwasser mette son art au service de la vision chrétienne, ce qu'il fit, dans un message parfaitement clair[396], car le créateur déclare : « Je suis très heureux - le plus beau cadeau que j'ai reçu de toute ma vie est d'avoir été autorisé à transformer cette église »[397]. Ce qui peut sembler contraire à ce qu'il avait affirmé en 1975. Mais nous savons que l'artiste maniait facilement la contradiction. Il se dévoua sans compter à la réussite de l'entreprise, au point d'exécuter une eau-forte 'Méditation à Bärnbach' afin de contribuer au financement des travaux[398]. D'autant qu'il avait une conception très précise d'une église, qui faisait écho à toutes les théories sur la créativité[399] qu'il développait depuis un certain nombre d'années et qu'il synthétise en mai 1987 :

> Une église doit être belle, on doit y rentrer volontiers et s'y sentir en sécurité. On doit y trouver un pont vers Dieu, vers la nature et la création.
> Dieu doit aimer se rendre dans une église que les hommes ont construite pour l'y rencontrer.
> Dieu est un créateur. Si l'homme veut remplir sa fonction d'image de Dieu, il faut que lui aussi soit créateur. L'homme se rapproche de Dieu par la créativité[400].

Hundertwasser reprend cet écrit et le modifie en 1995 dans son édition de la Bible, évoquée plus haut, remplaçant le « doit » (*soll*) par « il faut que » (*muss*) et amenant la « nature » (*Natur*) en tête et « Dieu » (*Gott*) en fin d'énumération, marque de son panthéisme[401]:

> Il faut qu'une église soit belle, on doit s'y sentir en sécurité, et une atmosphère doit y régner, où l'on trouve un pont vers la nature, la religion et Dieu. Dieu aime se rendre dans une église que les hommes ont construite pour l'y rencontrer. Dieu est un créateur. Si l'homme veut remplir sa fonction d'image de Dieu, il faut que lui aussi soit créateur. L'homme se rapproche de Dieu par la créativité[402].

---

[395] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 217.

[396] SCHEDIWY Robert, 1999, *Id.*, pp. 217-218.

[397] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 91.

[398] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 49.

[399] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[400] HUNDERTWASSER, 1987, St.-Barbara-Kirche in Bärnbach 1984-1988, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 137. « Eine Kirche muss schön sein, man soll gerne hineingehen, sich in ihr geborgen fühlen. Man soll in ihr eine Brücke zu Gott, zur Natur und zur Schöpfung finden. / Gott soll gerne in ein Gotteshaus gehen, das die Menschen gebaut haben, um ihm dort zu begegnen. / Gott ist ein Schöpfer; wenn der Mensch seine Funktion als Ebenbild Gottes erfüllen will, muss er auch schöpferisch sein. Der Mensch nähert sich Gott durch Kreativität. ». Notre traduction.

[401] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[402] HUNDERTWASSER Friedensreich, *Bibel, Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes*, Vollständige Ausgabe nach den Grundtexten übersetzt und herausgegeben von Prof. Dr. Vinzenz Hamp, Prof. Dr. Meinrad Stenzel, Prof. Dr. Josef Kürzinger, Augsburg, Pattloch, 1995, p. 1183. « „Eine Kirche muss schön sein, man muss sich in ihr geborgen fühlen, und es soll in ihr eine Atmosphäre herrschen, in der man eine

Les idées de l'artiste déterminent pour la première fois l'apparence d'une maison de Dieu. Les symboles sur la façade - croix, agneau, colombe, pélican, poisson, calice, pain, arbre, bateau, monogramme du Christ, cœur, ancre, alpha et oméga - renvoient aux mystères qui se révèlent au croyant. L'or du clocher indiquant le « haut » indique l'impérissable. Tout le bâtiment doit conduire ceux qui entrent à regarder « à l'intérieur »[403]. Hundertwasser conçut également un chemin de procession, qui donne à celui qui le parcourt dans le recueillement, en priant et/ou en méditant, le sentiment de revivre le chemin de sa vie. Mais il est fidèle à son syncrétisme, à un « œcuménisme naïf et réjouissant »[404], comme il le précise : « les arcs du portail portent les signes et de symboles sacrés des six religions non chrétiennes du monde, l'islam, l'hindouisme, le judaïsme, le confucianisme, le bouddhisme et le shintoïsme comme paraboles du respect de la chrétienté pour ceux qui croient autrement dans le monde »[405]. Notons encore que, pour orner la fenêtre du baptistère, l'artiste conçut un vitrail-spirale[406], retour vers l'origine et passage dans l'infini, portant une croix au cœur, dont les coloris faisaient écho à ceux traditionnellement employés dans les vitraux du XIIe siècle, et chargés de sens : rouge pour la puissance, bleu pour l'esprit, vert pour l'espérance de la Résurrection, blanc et jaune pour la Lumière qui éclaire le monde. Même si Hundertwasser n'en dit rien, ne pourrions-nous voir là une influence d'Alfred Manessier[407], voire de

---

Brücke zur Natur, zur Schöpfung und zu Gott findet. Gott soll gerne in ein Gotteshaus gehen, das die Menschen gebaut haben, um ihm dort zu begegnen. Gott ist ein Schöpfer; wenn der Mensch seine Funktion als Ebenbild Gottes erfüllen will, muss er auch schöpferisch sein. Der Mensch nähert sich Gott durch Kreativität." ». Notre traduction.

[403] HUNDERTWASSER, 1987, *St.-Barbara-Kirche in Bärnbach 1984-1988*, p. 136.

[404] LYON Hortense, 1996, Hundertwasser, l'architecture naturellement, *Beaux Arts Magazine 150, novembre 1996*, p 45.

[405] HUNDERTWASSER, 1989, Der Prozessionsweg, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, Köln, Taschen, 1996, p. 146. « Die Torbögen tragen heilige Zeichen und Symbole der sechs nichtchristlichen Weltreligionen Islam, Hinduismus, Judentum, Konfuzianismus, Buddhismus und Shintoismus als Gleichnis der Achtung der Christenheit vor den Anders-gläubigen dieser Welt. ». Notre traduction.

Friedrich Zeck, l'initiateur de la rénovation, indique que dans les journaux, le projet ne fut pas jugé très positivement, et qu'il y eut même des appels anonymes antisémites. (in SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 218.).

[406] HUNDERTWASSER, 1987, ARCH 50 898 ST. BARBARA KIRCHE. Illustration : *media4teachers.de*, https://media.4teachers.de/images/thumbs/image_thumb.995.jpg, consulté le 22/09/2017.

[407] Alfred Manessier (1911-1993). Selon Roland Weber, dans les années 1950 à Paris, Manessier et Hundertwasser furent deux créateurs plongés dans l'abstraction lyrique qui battait son plein. (in Roland Weber ou la vie de la couleur, [s.d.], *rolandweber.net*, http://www.rolandweber.net/presenta.html, consulté le 14/08/2017.). Notons encore une exposition commune, en 1957, au 'Micro-salon' à la galerie Iris Clert, « qui accueillit un cinquantaine d'artistes, où chacun devait donner, vu l'exiguïté des lieux, un 'micro-tableau' de 0 figure. Parmi les exposants: […] Hundertwasser, […] Manessier […] » (in Biographie de Brô (établie sur la base des recherches de Robert Fleck), [s.d.], *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2106.) Sans oublier que les deux artistes, furent tous deux soutenus par Georges Pompidou. (in Georges Pompidou et la modernité, 1999, *Dossier de Presse, centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/media/document/ba/e9/bae9a85c72de84843bdb2968f8e22e0e/normal.pdf, consulté le 16/08/2017, pp. 7 – 17.). Ils exposèrent tous les deux à la Biennale de Venise de 1962 (in LA BIENNALE DI VENEZIA 1962 (16 juin - 07 octobre 1962), [s.d.], *artmap*, https://artmap.com/labiennaledivenezia/exhibition/la-biennale-di-venezia-1962-1962, consulté le 14/08/2017).

Jean Bazaine[408] , qui, de 1964 à 1970, réalisa notamment les vitraux dédiés aux sept sacrements ? Ils ornent les chapelles rayonnantes du chœur de l'église Saint-Séverin-Oratoire-Saint-Nicolas, au Quartier Latin à Paris – dont on observera la proximité avec l'église Saint-Julien-Le-Pauvre, que nous avons évoquée. Notons aussi que Bazaine fit débuter sa composition avec les vitraux jumelés du baptême, à dominante bleue ; ils sont situés dans la double chapelle axiale, où sont installés les fonts baptismaux, à l'emplacement atypique. Alors, face aux fonts baptismaux de l'église de Bärnbach, et à la joie que la rénovation procura à Hundertwasser, par-delà tout christianisme dogmatique, même si l'artiste n'en dit rien, ne pourrions-nous pas parler d' « interpicturalité » puisque que le vitrail fut là un support qu'il employa très peu? Enfin, en 1997, il fait une nouvelle fois référence à Dieu. En effet, dans son texte virulent « L'entrée dans l'UE est une trahison de l'Autriche et une trahison de l'Europe. Pourquoi ? » (*EU-BEITRITT IST VERRAT AN ÖSTERREICH UND VERRAT AN EUROPA. WARUM?*)[409], l'artiste prend notamment la défense de la nature en argumentant contre l'Union Européenne. Retournant l'affirmation évangélique du Christ « Que l'homme donc ne sépare pas ce que Dieu a joint »[410], Hundertwasser déclare : « *Ce que Dieu a désuni, nous ne devons pas l'unir de force* »[411]. Nous considérons que ce réemploi d'une formule connue pouvait avoir deux aspects : l'artiste montrait sa « foi » personnelle où il amalgamait le Dieu des Juifs et des Chrétiens, comme il l'avait matérialisé par exemple dans l'église de Bärnbach. En outre, ce retournement de formule lui permettait de toucher immanquablement, voire de convaincre un public autrichien, majoritairement catholique, comme nous l'avons déjà signalé, et donc à même de saisir l'allusion.

Leur humanisme ne serait-il pas le point d'articulation avec ce vitrail, car Manessier fut avec Jean Bazaine (1904-2001) un des chefs de file de l'École de Paris des années 1942-1972, qualifiée encore d'École de Chartres, car ses peintres avaient été particulièrement fascinés par les vitraux de la cathédrale. En 1948, les premiers vitraux abstraits d'Alfred Manessier avaient ouvert des champs d'expérience inédits : le jeu abstrait des couleurs remplaçait une fade iconographie (in DUMAS Bertrand, *Trésors des églises parisiennes*, 2012, Parigramme, Paris, pp. 106-107).

[408] Jean Bazaine (1911-1993). Il précise que le vitrail doit s'accorder à l'architecture intérieure d'une église et souligne surtout que « La mission du vitrail contemporain est de nous plonger à nouveau dans l'aventure du surnaturel, comme au Moyen Age ». Ses compositions abstraites n'étaient donc 'pas conçues comme un décor, mais comme un moyen de faire apparaître le non visible', donnant à chacun la liberté de les interpréter selon sa culture et sa sensibilité. (in DUMOULIN Aline et all., 2008, *Paris d'église en église*, Massin, Paris, p. 132.)

[409] Voir Première partie, chapitre « Contre l'Europe ».

[410] Marc 10 : 9, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,41N-10,marc.php, consulté le 25/07/2018.

[411] HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 2004, EU-Beitritt ist Verrat an Österreich und Verrat an Europa. Warum ? (1988-1994/1997), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, München, Langen-Müller, p. 60. « *Was Gott getrennt hat, sollen wir nicht mit Gewalt einen.* ». Notre traduction. Italiques respectées.

1.1.6 Hundertwasser et les femmes

1.1.6.1 *Süßes Mädel, Liebeleien, Reigen* : les *petites amoureuses*

Comme nous l'avons montré, la créativité de Hundertwasser s'enracina dans un contexte particulier, tant géohistorique que familial. Conditionné par le fait d'avoir été le fils unique, orphelin de père, d'une mère juive qui fut le seul être au monde qui ait vécu pour lui et le seul être pour qui il représentait le centre du monde[412], l'artiste eut un rapport particulier avec sa mère. La mort de celle-ci laissa dans le cœur de l'artiste un vide sans fond, qu'aucune femme n'avait réussi à combler, en dépit de son importante vie amoureuse[413]. On serait alors en droit de se poser la question de savoir dans quelle mesure le spectre de celle-ci, vivante ou morte, interféra dans la vie personnelle de l'artiste, voire aura déterminé son rapport avec les femmes. Il faudrait peut-être là encore prendre en compte le contexte géohistorique et l'influence de deux figures typiques du mythe habsbourgeois[414], la « gentille fille » (*süßes Mädel)*, jeune fille douce et un peu triste, prompte à se donner à l'amour et promptement trahie, visage de la civilisation austro-hongroise que Schnitzler a peint et transfiguré[415] ; ou celle des « femmes de chambres » (*Stubenmädchen*) dont la littérature autrichienne reflète la frivolité pétillante et sensuelle en lui attribuant un soupçon de constance capricieuse et un tendre sentimentalisme qui donne sa grâce à la comédie de l'amour, la Circé du monde « impérial et royal »[416] étant une aimable créature, douce et pétulante, qui n'entraîne pas les hommes à leur perte mais leur offre un sentiment d'abandon. Une sorte de complexe d'expiation idéalise ces jeunes filles exploitées, faisant d'elles le symbole d'un plaisir friand et fugace[417]. Nous allons donc analyser tout d'abord quel rôle jouèrent celles que nous appellerons du terme du mythe habsbourgeois de « amourette » (*Liebelei*)[418], voire du terme rimbaldien des « petites amoureuses », puisque, comme nous allons le voir, les propos de l'artiste à leur égard sont empreints d'ironie et d'impertinence, voire de cruauté et n'excluent pas une certaine misogynie. Mais ils sont également empreints de lucidité, l'amour et l'enfer se rejoignant. Si l'intéressé fait généralement preuve d'une extrême discrétion sur le sujet[419], ses écrits livrent toutefois un certain nombre d'informations. La première

---

[412] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 18.

[413] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 27.

[414] Voir Première partie, chapitre « Position et fonction des Habsbourg ».

[415] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 261.

[416] « k. u. k. (*kaiserlich und königlich*) ». Notre traduction.

[417] MAGRIS Claudio, 1991, *Id.* p. 211.

[418] *Liebelei* (1896): pièce en trois actes d'Arthur Schnitzler (1862-1931).

[419] RESTANY Pierre, 2003, *Id.*, p. 18.

déception amoureuse de Hundertwasser apparaît dans le texte « La mort de Brô » (*Brôs Tod*)[420], que l'artiste rédige en avril 1996, à bord du *Regentag*, en Nouvelle-Zélande, en hommage à son ami le peintre René Brô, déjà évoqué. L'artiste revient sur l'année 1949 : « Je n'étais qu'un petit Autrichien insignifiant lorsque je rencontrai Brô, Micheline et Bernard[421] en Toscane. […] Je dois avouer qu'au début, j'étais attiré par l'extraordinaire beauté de Micheline[422], qui n'avait d'yeux que pour Brô et Bernard »[423]. Près de cinquante ans après leur rencontre, contrairement à son habitude, il fait de Micheline un portrait encore admiratif : « Avec ses yeux immenses, son nez égyptien et ses longs cheveux bruns, Micheline dominait tout »[424]. On notera le rôle assez passif que l'artiste retient de Micheline : il la décrit comme arbitrant les discussions de Brô et de Bernard sur les vêtements, la peinture, la philosophie et la littérature, sans mentionner qu'elle y ait pris part. Il conclut, comme à regrets : « Finalement, Micheline se décida pour Brô »[425]. Hundertwasser énonce encore sa déception dans un catalogue d'exposition de 1974, en commentant le portrait qu'il avait exécuté de ses amis : *JW 253 ⊂66⊃ MICHELINE, RENE BRO, BERNARD, DOM UND TURM VON SIENA - MICHELINE, RENE BRO, BERNARD, CATHEDRAL AND SPIRE OF SIENA - MICHELINE, RENE BRO, BERNARD, LA TOUR ET LA CATHEDRALE DE SIENNE*[426] : « Micheline a [de] grands yeux en amande […]. Malheureusement, Brô et Bernard étaient déjà amoureux d'elle »[427]. Cet amour transi ne fut pas sans conséquence sur son inspiration, puisqu'à la mort de Brô, se souvenant de leurs échanges picturaux, l'artiste revient encore sur la beauté de Micheline: « [Brô] m'a permis de peindre des yeux en amandes, haut placés dans un visage rond et qui étaient les yeux de Micheline »[428]. L'artiste poursuivit sa « carrière sentimentale » notamment en 1951, à Marrakech : dans son « auto-biographie » (*sic*) de 1957, déjà évoquée, Hundertwasser indique « Un

---

[420] Publié dans *Brô, Paysages et Figures*, catalogue d'exposition, 1996, Abbaye-Aux-Dames, Caen.

[421] Bernard Rousseau.

[422] Micheline Breuil.

[423] HUNDERTWASSER, 1996, Brô, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/55-kuenstler-freunde-und-weggefaehrten/128-bro, consulté le 01/08/2018. « Ich war ein kleiner, unbedeutender Österreicher, als ich Brô, Bernard und Micheline in der Toskana begegnete. […] Ich muß zugeben, daß ich anfangs von der außergewöhnlichen Schönheit Michelines angezogen war, die jedoch nur für Brô und Bernard Augen hatte.». Notre traduction.

[424] HUNDERTWASSER, 1996, *Id*, « Micheline, die mit ihren riesigen Augen, ihrer ägyptischen Nase und ihren langen schwarzen Haaren alles dominierte.». Notre traduction.

[425] HUNDERTWASSER, 1996, *Ibid*, « Schließlich entschied sich Micheline für Brô.». Notre traduction.

[426] Sienne, 1949, crayon et aquarelle sur papier d'emballage de marché italien, jaune, 340 mm x 250 mm. Peint à Sienne, août 1949. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/688-micheline-rene-bro-bernard-dom-und-turm-von-siena, consulté le 22/09/2017.

[427] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 164 . « Micheline hatte […] große Mandelaugen. […] Leider wurde sie schon von Brô und Bernard geliebt.». Notre traduction.

[428] HUNDERTWASSER, 1996, Brô, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/55-kuenstler-freunde-und-weggefaehrten/128-bro, consulté le 01/08/2018. « [Brô] hat mir erlaubt, Mandelaugen zu malen, die hoch angesetzt in einem runden Gesicht liegen und die Augen von Micheline waren.». Notre traduction.

deuxième voyage d'un an qu'il fait avec une étudiante allemande, puis américaine »[429]. Il s'agit vraisemblablement de « Brigitte et Ros ». Ros est l'abréviation du prénom de Amaranth-Roslyn Ehrenhalt (*1928), artiste américaine d'une grande beauté, venue de Paris en Afrique du Nord. Elle rencontra l'artiste dans une auberge de jeunesse à Marrakech, et avec lui, en route pour la Sicile, traversa l'Afrique du Nord. Il travailla à ses côtés, comme il apparaît dans les indications de son tableau pour *⊂ 116⊃ KÖPFE UND FRATZEN - Heads and Distorted Faces*[430]. Dans son autobiographie rédigée à la troisième personne, l'artiste est laconique sur cette rencontre féminine[431], mais le fait qu'il exécuta trois portraits de Roslyn en avril 1951 – dont deux à l'hôpital de Marrakech, sans aucun commentaire explicatif ni de l'artiste, ni dans la littérature secondaire - laisse supposer une relation d'importance. Était-elle amicale, amoureuse ? On notera que pour chaque œuvre, le nom Roslyn n'est pas dissimulé derrière le paravent d'un titre que l'on pourrait qualifier de crypté, usuel chez l'artiste. Tandis que Hundertwasser rentrait à Vienne, Roslyn Ehrenhalt choisit de poursuivre seule la route vers Rome et plus tard vers Paris, puisque son premier grand amour est, a été et sera toujours l'art[432]. Était-ce à cette rupture que l'artiste fait allusion en 1950-1951 dans à ses « Journaux intimes » (*Tagebücher*) au cœur de son poème en prose « J'adore Schiele » (*Ich liebe Schiele* ?)[433] En effet, il note à la suite d'un commentaire sur Fès « Ma vie sera sans amour, m'a dit M. »[434]. On observera l'ambiguïté de l'assertion, car nous ne pouvons déterminer si Hundertwasser rapporte les propos de ce « M. » anonyme, ou bien note ce que « M. » lui aurait prédit. Quoi qu'il en soit, le fait que l'artiste ait noté cette phrase désespérée ne nous semble pas anodin. En 1953, il est fait allusion à une certaine Martha, dont on ne saura rien, comme l'indiquent les informations concernant *⊂170⊃ LE JARDIN DES MORTS HEUREUX – DER GARTEN DER GLÜCKLICHEN*

---

[429] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[430] Marrakech, 1951, aquarelle et fusain sur papier d'emballage déchiqueté, préparation à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, 600 mm x 800 mm. Peint à Marrakech, dans la maison de Thaib Ben Thami, mai 1951 – inachevé, en compagnie de Roslyn.

[431] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12. « 1950 : « Un deuxième voyage d'un an qu'il fait avec une étudiante allemande, puis américaine, le laisse vivre six mois à Marrakech […]. ».

[432] YERMAN Marcia G., 2015, A Conversation With Amaranth Ehrenhalt, *huffingtonpost.com*, http://www.huffingtonpost.com/marcia-g-yerman/a-conversation-with-amara_b_6825024.html, consulté le 11/10/2016.

[433] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 58-60. & HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 2004, Ich liebe Schiele, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 47-49.
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/48-nur-die-natur-kann-uns-schoepfung-kann-uns-kreativitaet-lehren/79-ich-liebe-schiele, consulté le 28/07/2018.

[434] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 59. «Mein Leben wird ohne Liebe sein, hat mir M. gesagt. ». Notre traduction.

TOTEN [435]. Le créateur poursuivait sa quête, tout en comptant sur sa notoriété en 1957. Ainsi, dans son catalogue déjà évoqué « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*), l'artiste déjà célèbre en France met son écriture non pas seulement au service de son art et de sa pensée, mais aussi de l'expression de ses relations avec la gent féminine : « Ma gloire ne m'intéresse pour le moment que dans la mesure où elle fait impression sur les jolies femmes. Mais hélas, celles qui me plaisent n'ont encore jamais entendu parler de moi. Peut-être que cela ira mieux après cette exposition » [436]. Nous pouvons voir ici l'humour forcé d'un quasi trentenaire, faisant allusion à des difficultés relationnelles ou à un désert amoureux. Alors que nous pouvons déjà souligner que ces amours étaient liées au voyage, nous observons que, s'il se rendit à Stockholm fin 1956, c'est qu'il était notamment attiré par les opportunités féminines[437], et qu'un an plus tard, en 1958, à Gibraltar, il épousa une certaine Herta Leitner. L'artiste ne laissa que peu de traces écrites sur sa mésaventure avec cette fille d'origine austro-italienne, issue d'une famille nazie, dont il divorça en 1960 et perdit la trace. Ayant pris la décision de se séparer de cette jeune égérie, qui ne semble par ailleurs pas avoir inspiré d'œuvre particulière, l'artiste s'amuse à décrire sa stratégie:

> À 25 ans[438], j'ai fait la connaissance d'une fille de 16 ans qui voulait m'épouser. Je l'aimais bien, mais je ne voulais pas vraiment; j'imaginai donc de l'épouser à Gibraltar, peut-être parviendrais-je à me débarrasser d'elle en route. J'avais une voiture; je prenais les plus mauvaises routes, me disant que si la voiture tombait en panne, je pourrais dire: 'Je suis désolé, mais nous ne pouvons aller à Gibraltar, la voiture ne marche plus' [439].

Confronté à ce que nous pourrions appeler un « antisémitisme positif », la jeune fille lui ayant offert des oignons comme repas, convaincue que les Juifs les aimaient particulièrement, l'artiste présente encore une fois les faits et leur suite avec ironie:

> C'est fascinant, très fascinant. Quand cela s'est produit, j'ai pensé que ce n'était pas la femme qu'il me fallait, mais lorsque nous sommes arrivés à Gibraltar, elle a dit que si je ne l'épousais pas, elle se précipiterait du haut des rochers. J'ai eu peur de me retrouver avec une fille morte, et je l'ai donc épousée, mais j'ai demandé le divorce tout de suite après [440].

---

[435] St. Maurice/Seine, 1953, huile sur aggloméré, préparation à la craie, blanc de zinc et colle de poisson, entouré d'une « baguette électrique » [en français dans le texte], 470 mm x 585 mm, dans la maison de Brô Sureaux, St. Maurice/Seine, août 1953, en compagnie de Martha.). Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/920-der-garten-der-glucklichen-toten-1493811759, consulté le 25/07/2018.

[436] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 93. « Mein Ruhm interessiert mich momentan nur insoweit, als er auf schöne Frauen Eindruck macht. Doch leider haben die, die mir gefallen noch nie etwas von mir gehört. Vielleicht wird es nach dieser Ausstellung besser. » Notre traduction.

[437] Voir Deuxième partie, chapitre « Hans Neuffer (1936-1973) : « 35 jours en Suède » (*35 Tage Schweden*) (1964) ».

[438] En fait, Hundertwasser avait trente ans. Sans doute cherche-t-il ici à estomper la différence d'âge, d'autant que Herta était alors mineure.

[439] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 70.

[440] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 70.

Au fil du temps, Hundertwasser recherchait toujours la compagnie féminine, notamment durant ses séjours parisiens des années 1960, avec moult difficultés, liées entre autres à sa situation financière, mais il les associe toujours à son travail, comme le rappelle Alain Jouffroy[441] avec lequel il était alors en contact:

> Hundertwasser disposa pendant quelques temps d'une chambre minuscule, au rez-de-chaussée, une sorte de loge de concierge pour les nains, où il vivait par terre, comme un troglodyte. Nous y retrouvions parfois le soir avec une Japonaise toute poudrée de blanc, ou bien était-ce l'Autrichienne qui accompagnait Hundertwasser et qui se maquillait à la japonaise ? Très tôt le Japon[442] était entré dans nos vies, à Fritz et à moi, par les amis peintres et par des femmes, mais c'était aussi parce que les Européennes exigeaient de nous un confort que nous étions bien incapables de leur offrir. […] Nous rentrions souvent dans des galeries les soirs de vernissages, où l'on offrait alors du vin, des alcools, des sandwichs et des petits fours, avec l'idée de se sustenter gratuitement, de rencontrer des amis et des jeunes filles, dont il n'était jamais certain que nous pourrions les inviter à diner le lendemain[443].

Nous rappelons que c'était l'époque de la *Beat Generation*[444]. Est-ce à l'instar de ces poètes américains, qu'il fréquentait au *Beat Hotel*, que l'artiste mena alors une vie sexuelle libre ? Invité en 1959 par le poète et acteur italo-américain Piero Heliczer (1937–1993) à le rejoindre à La Picaudière[445], où Hundertwasser le recevait, l'écrivain américain Kenneth Tindall (*1937) raconte qu'il avait fallu se procurer des ruches neuves pour les abeilles qui vivaient dans le jardin de la fermette. « Fritz » l'avait envoyé à côté de Saint-Jean-de-la-Forêt acheter une ruche moderne en pièces détachées, accompagné par une de deux petites amies autrichiennes de l'artiste, la douce, la brune, que K. Tindall appelait Inga, parce que c'était la première fois qu'il entendait parler viennois, et avait pensé que cela ressemblait à du suédois. À la suite, il fut possible pour Fritz et ses deux délicieuses petites amies de faire salon, en habits d'anniversaire, dans le jardin débordant de roses de La Picaudière [446].

---

[441] Voir Deuxième partie, chapitre « Alain Jouffroy (1928 – 2015) ».

[442] Voir Deuxième partie, chapitre « Le Japon et l'Extrême-Orient ».

[443] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, Catalogue de l'exposition organisée avenue Matignon d'octobre à décembre 1982. Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 38.

[444] Voir Deuxième partie, chapitre « Rencontres avec les acteurs de la *Beat Generation* ».

[445] La Picaudière (vers St-Jean-de-La-Forêt, Orne, France): fermette en pierres, plutôt délabrée, sans eau ni électricité, que Hundertwasser avait pu acheter avec le premier argent qu'il obtient de la Galerie Kamer en 1957. Il y revint régulièrement, notamment pour y peindre, et ne s'en sépara jamais.

[446] TINDALL Kenneth, [s.d.], La Picaudière, *emptymirrorbooks.com*, http://www.emptymirrorbooks.com/beat/kenneth-tindall-la-picaudiere.html, consulté le 27/09/2016.

1.1.6.2 Yuko Ikewada : le mariage (1962-1966) de la « Japonaise exotique » et du « lointain Européen »

L'observation d'Alain Jouffroy selon laquelle le Japon était entré très tôt dans leurs vies, ouvre une nouvelle perspective sur les relations féminines de l'artiste. En effet, à la mi-février 1961, Hundertwasser se rendit au Japon[447] où il resta presque sept mois. Nicolas Bouvier, autre Occidental séjournant au Japon dans les années 1960 et grand connaisseur de l'archipel, remarque que le propre des longs voyages est d'en ramener tout autre chose que ce qu'on y est allé chercher[448]. Effectivement, une nouvelle fois, le voyage et les relations féminines s'entrecroisaient, Hundertwasser faisant la connaissance à Tokyo de Yuko Ikewada (*1940)[449], une jeune étudiante en art[450]. Ce qui avait le plus séduit Nicolas Bouvier au Japon, ce furent les femmes : certains aspects de leur personnalité étaient encore en friche du fait de leur situation et de la maigre part qui leur était faite, des limites étroites leur étant imposées[451]. Il semble que le peintre partagea son point de vue et apprécia ce phénomène, puisqu'il déclare en 1961 : « 'les femmes japonaises sont toutes très belles et jamais impertinentes comme en Europe. Et on ne peut pas se faire une idée des étoffes pour femmes – si magnifiques'»[452]. Il nous semble important de souligner l'expression employée « jamais impertinentes », qui fait écho aux nombreuses déceptions « amoureuses » hundertwasseriennes. Si bien qu'en 1962, alors que le mariage arrangé continuait à régir la majorité des cas au Japon, et souvent réussissait très bien[453], Hundertwasser et Yuko Ikewada rompirent manifestement avec la tradition japonaise. En effet, après avoir relié le Japon à la Russie par bateau, ils revinrent à Vienne par le Transsibérien[454], et s'y marièrent[455] sur la *Brigittaplatz*. Avant de vivre, outre à La Picaudière,

---

[447] Voir Deuxième partie, chapitre « Le séjour de 1961 : inspiration et appropriations »

[448] BOUVIER Nicolas, 2001, *Chronique japonaise*, Petite bibliothèque Payot - Collection : Voyageurs, Paris, p. 69.

[449] GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, p. 240.

[450] HUSSLEIN-ARCO Agnes, 2013, Vorwort, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, Belvedere, München, Wien, p. 11.

[451] BOUVIER Nicolas, 2009, *Le vide et le plein* : *Carnets du Japon 1964-1970*, Gallimard, Folio, Paris, pp. 23-24 et p. 78.

[452] NEUWIRTH Arnulf, 1961, Hundertwasser in Japan, *Alte und moderne Kunst - österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 6.1961, n° 47, Innsbruck, AMK-Verl., p. 27 « 'Die Frauen sind alle sehr schön und nie schnippisch wie in Europa. Und von den Frauenstoffen kann man sich keinen Begriff machen – so wunderbar' ». Notre traduction.

[453] BOUVIER Nicolas, 2009, *Ibid.*, p. 97.

[454] Appendix : 1961, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, Belvedere, München, Wien, p. 243.

[455] LESSING Erich, 1962, Wedding of Austrian painter Friedensreich HUNDERTWASSER with Japanese artist Yuko IKEWADA, *promagnumphotos.com*, https://pro.magnumphotos.com/image/PAR445740.html, consulté le 06/02/2017.

dans un « palais de deux pièces » sur la Giudecca à Venise[456]. Le divorce d'avec cette deuxième épouse fut prononcé en 1966, comme le note l'artiste dans un bref raccourci : « À la Tokyo Gallery j'avais rencontré Yuko Ikewada. Je vis en elle la Japonaise exotique, et elle voyait en moi le lointain Européen, c'est pourquoi le mariage ne dura pas longtemps »[457]. Nous mettons en perspective « la Japonaise exotique » et le « lointain Européen » avec l'observation de Nicolas Bouvier : « Mais alors, me direz-vous, l'étranger et le Japonais ne se rencontrent jamais ? Ça arrive, mais c'est rare »[458]. Il ne semble pas que Hundertwasser et Yuko Ikewada aient exposé ensemble, et trente ans plus tard, ce mariage entre deux artistes est encore évoqué lors d'une interview :

> *Après Yuko Ikewada, n'y eut-il plus de partenaire idéale pour vous ?*
> Ce serait bien s'il y avait une femme ici. Il y aurait beaucoup à faire. Mais j'en suis arrivé à la conclusion que le partage est unilatéral. On ne peut même pas partager la Beauté. Chacun ressent quelque chose d'autre[459].

L'artiste botte en touche sur la « partenaire idéale ». Ce qui pourrait sembler être du cynisme « beaucoup à faire » (*viel zu tun*) était peut-être plutôt une possible allusion au statut en retrait des femmes japonaises, toujours actuel, auquel l'artiste, anciennement « couvé » par sa mère, aura été sensible, puisqu'il évoquait là un rôle d'intendante, plutôt que compagne de partage. Notons enfin que sa dernière amie Yuka était japonaise[460]. Quoi qu'il en soit, repoussant l'idée d'un remariage, l'artiste reprit son nomadisme amoureux, fit la connaissance de plusieurs femmes vers lesquelles il se sentit attiré[461]. Tour à tour, elles l'influencèrent.

---

[456] ROSENBERGER Werner, 2011, Erinnerungen an Hundertwasser. Das Kunst Haus Wien feiert 20-Jahr-Jubiläum und seinen Gestalter mit der Schau "Die Kunst des grünen Weges", *kurier.at*, https://kurier.at/kultur/erinnerungen-an-hundertwasser/715.898, consulté le 08/10/2015.

[457] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 417. « In der Tokyo Gallery traf ich Yuko Ikewada. Ich sah in ihr die exotische Japanerin, sie in mir den fernen Europäer, daher hielt die Ehe nicht lange. ». Notre traduction.

[458] BOUVIER Nicolas, 2009, *Le vide et le plein : Carnets du Japon 1964-1970*, Gallimard, Folio, Paris, p. 65.

[459] RADAX Ferry, 1996, 'Jeder Mensch hat seine Träume', Ferry Radax im Gespräch mit Meister Hundertwasser, NEWS 20/96, 1996, in TAUDES Theresa, Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser, 2010, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p. 90. « Es wäre schön, wenn eine Frau hier wäre. Es gäbe viel zu tun. Aber ich bin draufgekommen, daß Teilen doch ziemlich einseitig ist. Nicht einmal Schönheit kann man teilen. Jeder fühlt dabei etwas anderes.». Notre traduction.

[460] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 26. « [...] seine letzte Freundin Yuka Japanerin war.». Notre traduction.

[461] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.107.

1.1.6.3 Heurts et malheurs, nomadisme amoureux

Après la légèreté des « petites amoureuses », après l'échec de ses deux mariages, Hundertwasser poursuivit sa quête : « il y a tant de belles femmes, elles ont toutes quelque chose de merveilleusement divin »[462], déclare-t-il dans son commentaire de ⊂*616*⊃ *DAS AUGE UND DER BART GOTTES - EYE AND BEARD OF GOD - L'ŒIL ET LA BARBE DE DIEU*[463]. Sans doute pense-t-il à des femmes connues et reconnues, sans davantage se livrer. En 1966 encore, alors que l'artiste traversait une grave crise artistique[464], Hundertwasser fut bousculé par le chagrin d'un amour mal vécu, sans qu'une information précise ne renseigne réellement sur la personne. À la suite de l'exposition à la Galerie Karl Flinker, où fut montré le tableau ⊂*626*⊃ *DAS IST DER WEG ZU DIR - LE CHEMIN VERS TOI*, le critique Pierre Cabanne publia dans la revue *Beaux Arts* un article intitulé *2 PEINTRES 2 INVENTIONS D'OBSESSIONS*[465], où il analyse les cinquante-et-une œuvres exposées, traitant d'autres amours. Saluant une belle exposition, le critique considère que l'œuvre entière de l'artiste est une succession de confidences intimes entassées sur elles-mêmes, comme les souvenirs, les mots ou l'amour. Il revient sur 1964, où le peintre rencontra Elfie[466], mannequin autrichien, que l'artiste aima et qui le fit atrocement souffrir lorsqu'elle le quitta pour un photographe. Puis il évoque l'amour brûlant pour la Tchèque Marta en 1966. Cabanne estime que l'exposition présentée par Karl Flinker raconte cette double passion, tout ce que la première a fait naître de larmes, tout ce que la seconde fait éclater de joie. Sans doute sensibilisé à l'atmosphère de liberté sexuelle précédant Mai 68, Pierre Cabanne conclut qu'avec ses tableaux, le peintre lance impunément dans le regard des spectateurs ses hallucinations érotiques ou ses délires. Il ajoute considérer les tableaux de Hundertwasser non pour ce qu'ils sont, des actes sexuels commis en plein vent avec des transports sauvages, mais comme des événements d'ordre purement esthétique. Nous estimons que le critique, tout en évoquant sans plus de précision, une crise personnelle de l'artiste, passe à côté d'un autre nomadisme amoureux tout particulier, voire secret : Angelika Kampmann. En

---

[462] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 497. «Es gibt auch so viele schöne Frauen, alle haben etwas wunderbar Göttliches.». Notre traduction.

[463] Paris, 1965. Technique mixte : aquarelle et PVA sur papier, préparé à la craie et au PV, marouflé sur toile et terminé à l'aquarelle et à l'huile. 730 mm x 500 mm. Peint à Stockholm, janvier 1965 - Venise, avril - Mälby Exilstund, juin 1965 - Paris, octobre 1965. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1784-das-auge-und-der-bart-gottes-1493811771, consulté le 25/07/2018.

[464] RESTANY, Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 18.

[465] Fonds ALAIN JOUFFROY, AJOUF XF 021 / 21, ACA, Rennes, consulté le 15/03/2016. Sans date. Document incomplet.

[466] « […] Elfie Semotan, 74 ans en 2016, a grandi dans un petit village perdu de Haute-Autriche. À 14 ans, elle fréquenta une école de mode à Vienne. À 20 ans, elle était mannequin à Paris, coupant en passant les cheveux des artistes, comme Hundertwasser. (in Bonbonbunte Provokation, 2016, *magazin.spiegel.de*, https://magazin.spiegel.de/SP/2016/13/143811311/?utm_source=spon&utm_campaign=centerpage, consulté le 15/03/2016.).

revanche, Hundertwasser en fait mémoire, associant une nouvelle fois peinture et écriture, comme nous nous proposons de le montrer. Cette relation amoureuse naquit à la suite de la quête du père spirituel et inspirateur, Walter Kampmann[467]. L'artiste rendit hommage à Walter Kampmann : il a « écrit au-dessus des nuages, entre Singapour et Melbourne, le 15 août 1974 »[468] la préface « Le martyr d'une grande ville dorée »[469] pour le catalogue de l'exposition Kampmann, présentée notamment à la Galerie im Taxis-Palais à Innsbruck (1974)[470]. Ce texte fut publié dans les deux éditions de « De belles voies » (*Schöne Wege*) sous le titre « Bonjour Monsieur Kampmann » (*Guten Tag Herr Kampmann*)[471]. Faut-il alors voir dans la remarque « écrit au-dessus des nuages » une métaphore de la relation que Hundertwasser entretint avec Angelika Kampmann? Il revient sur sa reconnaissance vis à vis des œuvres de ce peintre découvert en 1948, puis détaille sa quête du maître au cours des années suivantes, dans le dernier quart de son récit, fait exceptionnel dans ses écrits, l'artiste donne sa version de la « serendipity », l'heureuse coïncidence de sa rencontre avec la fille de Walter Kampmann, Angelika qui devint la source d'un amour ou d'un désir :

> Je rencontrai Kat Kampmann, Winnetou Kampmann, Utz Kampmann et enfin Bodo Kampmann à Salzbourg. Et tout à la fin, je rencontrais Angelika Kampmann. Enfin, ça y était. Elle était le dernier enfant de Walter Kampmann. Elle naquit quand il mourut. Juste après qu'il eut peint les arbres-âmes. Il mourut en 1945 lorsque les Russes arrivèrent, à l'est de Berlin-Est. [...] Dans l'appartement de la mère d'Angelika, il y avait un tableau de Walter Kampmann. Une colline féerique avec des arbres hivernaux qui tintent. Je rencontrais Angelika d'abord à Berlin, puis au lac de Genève. Je cherchais Kampmann et je rencontrai sa chair et son sang. Nous roulions au bord du lac, nus dans la voiture. Elle avait vingt ans, elle était belle et toute bronzée partout. Je touchais sa peau et je touchais ses mains. Elle ne savait pas grand chose des arbres-âmes. J'avais un sentiment de sacré[472].

---

[467] Voir Deuxième partie, chapitre « Walter Kampmann (1887 - 1945) et les *arbres-âme* ».

[468] *Walther Kampmann, 1887* – [III] Galerie im Taxis-Palais : Walter Kampmann, Innsbruck, Galerie im Taxipalais, Galerie Würthle Wien, Kulturhaus Graz, Neue Galerie der Stadt Linz, Galerie Slama Klagenfurt [1976 ?] Mit einem Text von Hundertwasser. « Geschrieben über den Wolken über Singapur nach Melbourne - Am 15. August 1974.». Notre traduction.

[469] « Das Martyrium einer großen goldenen Stadt ». Notre traduction.

[470] KAMPMANN Angelika, 2011, *26 Seelenbäume. Mein Leben mit und ohne Hundertwasser*, Kindle-Edition, empl. 9/826.

[471] HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Guten Tag Herr Kampmann, (1974) *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 27-31 & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Guten Tag Herr Kampmann, (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp 22 - 25.

[472] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Guten Tag Herr Kampmann, (1974) *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 31 « Ich traf Kat Kampmann, Winnetou Kampmann, Utz Kampmann und zuletzt Bodo Kampmann in Salzburg. Doch zuallererst traf ich Angelika Kampmann. Endlich war es soweit. Sie war Walter Kampmanns letztes Kind. Sie wurde geboren, als er starb. Kurz nachdem er die Seelenbäume malte. Er starb 1945 als die Russen kamen, östlich von Ostberlin. In der Wohnung von Angelikas Mutter Kat hing ein Bild von Walter Kampmann. Ein Märchenhügel mit glasklirrenden Winterbäumen. Ich traf Angelika zuerst in Berlin, dann am Genfer See. Ich suchte Kampmann und fand sein Fleisch und Blut. Wir fuhren nackt im Auto den See entlang.

L'artiste utilise tous les prénoms des membres de la famille, ce qui indique qu'il était proche de tous, ainsi qu'Angelika le confirme dans ses remerciements de son récit autobiographique[473]. Nous observons cependant plusieurs choses: tout est rédigé au prétérit et Hundertwasser ne donne aucune date de cette rencontre. Mis à part 1945, date de la mort de Walter Kampmann, les seuls éléments temporels sont des adverbes de temps[474] et deux conjonctions de temps[475]. La prédominance de phrases simples rend compte de l'allégresse ressentie lors de cette rencontre, comme s'il cherchait à la pérenniser. Nous pourrions dire que la joie culmine dans la description du tableau de Kampmann dans l'appartement, où l'artiste emploie des effets poétiques[476]. Puis il fait référence au sens du toucher, le champ lexical étant essentiellement en lien avec le corps[477]. Nous observons le caractère érotique de cette description, semblant rendre compte d'« actes sexuels commis en plein vent », comme l'a écrit Pierre Cabanne. Hundertwasser conclut sur un « sentiment de sacré » (*heilig zu Mute*), ce que nous rapprochons du shintoïsme, que l'artiste n'ignorait pas[478]. En effet, contrairement à la tradition judéo-chrétienne, la notion de « péché » autour du sexe y est inconnue. Nous pensons aussi à la conception des adeptes de la communauté du Monte Verità[479] qu'il ne méconnaissait probablement pas non plus[480]. Nous observons enfin que, dans ce texte, le peintre reste silencieux sur la suite et la fin de cet amour. Cependant Angelika Kampmann inclut l'artiste dans ses remerciements et confirme : « Il fut mon amant »[481]. Par ailleurs, nous pourrions considérer que sa remarque « Je cherchais Kampmann et je rencontrai sa chair et son sang » pourrait avoir un caractère incestueux, ne serait-ce que psychologique. Angelika évoque encore un Walter Kampmann déçu par sa jeune femme[482], reprenant quelques temps son travail à l'atelier mais mourant peu après.

Sie war zwanzig Jahre und sehr schön und überall braun. Ich fühlte ihre Haut und ich fühlte ihre Hände. Sie wußte wenig von den Seelenbäumen. Mir war heilig zu Mute.». Notre traduction.

[473] KAMPMANN Angelika, 2009, *26 Seelenbäume. Mein Leben mit und ohne Hundertwasser*, Books on Demand GmbH, Nordstedt, 120 p. - Kindle Edition, 836 empl.

[474] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 31. « en dernier » (*zuletzt*) / « avant toute chose » (*zuallererst*) / » enfin » (*Endlich*) / « d'abord » (*zuerst*) / « puis » (*dann*).

[475] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 31. « « lorsque » (*als*) répété deux fois / « peu après que » (*Kurz nachdem*).

[476] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 31. « colline féérique » (*Märchenhügel*), en associant les sens de la vue et l'ouïe : « arbres hivernaux » (*Winterbäumen*) / « tintent comme du verre » (*glasklirrenden*). Notre traduction.

[477] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 31. « chair et son sang » (*Fleisch und Blut*) / « nus » (*nackt*) / « vingt ans » (*zwanzig Jahre*) / « très belle » (*sehr schön*) / « toute bronzée partout » (*überall braun*) / « je touchais » (*ich fühlte)* / « sa peau » (*ihre Haut*) / « je touchais » (*ich fühlte*) / « ses mains » (*ihre Hände*)

[478] Voir Première partie, chapitre « Un compagnon de route : Yves Klein (1928 -1962) ».

[479] Communauté s'installée sur les bords du lac Majeur au début du XXème siècle. Écrivains, peintres, musiciens ou danseuses s'y retrouvaient, dans une célébration naturaliste des corps.

[480] Voir Deuxième partie, chapitres « Gusto Gräser » & « Karl Wilhelm Diefenbach ».

[481] KAMPMANN Angelika, 2011, *26 Seelenbäume. Mein Leben mit und ohne Hundertwasser*, Kindle-Edition, empl. 9/826.

[482] Angelika, dite aussi Annahh, est née le 17/10/1945, alors que Walter Kampmann rentra en juin 1945 du camp de prisonniers de guerre en Grande-Bretagne. Elle n'apprit qu'en 1999, deux ans après la mort de sa mère Kathinka que son père biologique était Bodo Kampmann (1913 – 1978), fils ainé de Walter Kampmann, issu d'un premier mariage. En 1944-1945, Bodo était rentré du front russe, blessé et atteint du

Nous observons en passant qu'Angelika et Hundertwasser furent tous deux très jeunes orphelins de père. Dans la suite du récit écrit à quatre mains, Joachim Tennstedt, dit Hucky, ex-second mari d'Angelika Kampmann, revient sur la rencontre : elle eut lieu en décembre 1966 à Berlin – soit presque dix ans avant les faits rapportés dans « Bonjour Monsieur Kampmann » (*Guten Tag Herr Kampmann*), analysé plus haut. L'artiste était encore marié avec « une Japonaise » quand, au Paris-Bar à Berlin, il rencontra la jeune femme, devenue très jolie, qui étudiait alors le dessin de mode. Les deux furent très attirés l'un par l'autre, sans savoir qui était l'autre. Le lendemain, l'artiste rendit visite à Kathinka, qui s'était fait un nom dans l'art. Hundertwasser et Angelika furent surpris de se revoir dans ces circonstances[483]. Plus tard, Angelika enceinte de l'artiste, lui écrivit plusieurs fois pour lui annoncer sa grossesse, et que la seule réponse de l'artiste qui devait venir à Berlin en août, fut « qu'elle devait attendre »[484]. Conflit et quiproquo entrainèrent la séparation et un avortement, puisque l'artiste ne s'exprimait pas au sujet de l'enfant à naître. Après avoir fustigé la lâcheté de l'artiste[485], Angelika Kampmann revient sur leurs deux dernières rencontres en 1968 et 1971, rapides et malheureuses. Cependant, Hundertwasser n'avait jamais oublié Angelika, ce que nous mettons en perspective avec le fait que de tous ses tableaux d'alors, l'artiste ne voulait garder que le « *DAS IST DER WEG ZU DIR - LE CHEMIN VERS TOI* », ne pouvant pas le vendre, car il avait un sens particulier pour lui[486]. Selon Angelika Kampmann, l'artiste l'avait désignée comme son « amour malheureux de 1966 »[487]. Eu égard aux dates de leur liaison (décembre 1966 -1967), ce pourrait être vraisemblable. En effet, à l'époque, l'artiste, avouant peu peindre alors, mit son travail pictural ou discursif au service de son chagrin d'amour : les œuvres numérotées de *⊂615⊃* à *⊂633⊃* sont marquées par une dérision et une angoisse, peu fréquentes chez lui, et manifestent un déséquilibre, un étouffement et une solitude poignante. En 1966, il réalisa notamment l'œuvre *⊂626⊃ DAS IST DER WEG ZU DIR - LE CHEMIN VERS TOI* [488], évoquée plus haut, montrant une route désespérément droite filant vers un soleil pourpre au-dessus de la ligne d'horizon. Le créateur précise : « Le titre ne plut pas du tout à Wieland Schmied. Il était trop blasphématoire. Mais ce n'était pas vers Dieu que je disais aller, mais vers une petite amie. D'ailleurs, j'y allais dans ma DS

---

typhus. La seconde et jeune épouse de Walter Kampmann, la peintre allemande Käthe Krischke-Kampmann (1908 – 1997), dite Kathinka, Kat, le soigna dans la cave de la maison. « Il n'y avait pas de combustible, la seule possibilité de réchauffer un malade durant cet hiver de guerre étant le contact corporel, les deux se rapprochèrent ». (in KAMPMANN Angelika, 2011, *Id.*, empl. 643/826.)

[483] KAMPMANN Angelika, 2011, *Ibid.*, empl. 490/826.

[484] KAMPMANN Angelika, 2011, *Ibid.*, empl. 542/826. « Sein einziger Kommentar von ihm 'sie solle warten' ». Notre traduction.

[485] KAMPMANN Angelika, 2011, *Ibid.*, empl. 545/826.

[486] HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Der Weg zu Dir, mit einem Nachwort von Wieland Schmied*, Insel-Bücherei, Frankfurt am Main, p. 56.

[487] KAMPMANN Angelika, 2011, *Ibid.*, empl. 819/826.

[488] La Picaudière, 1966, technique mixte: aquarelle, PV, huile, tempera à l'œuf sur papier, sous-couche à la craie ; monté sur chanvre avec du PV. 600 mm x 730 mm. Peint à La Picaudière, 5-7 juin. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1804-das-ist-der-weg-zu-dir, consulté le 22/09/2017.

19 Citroën »[489]. Parallèlement, l'écriture hundertwasserienne remplit son rôle, permettant à l'artiste d'exprimer ses difficultés sentimentales : la même année il rédigea un poème qui porte un titre identique, « Le chemin vers toi » (*Der Weg zu Dir*), ce qui laisserait à penser qu'Angelika Kampmann, non nommée, est au cœur de cet écrit. D'autant que la première strophe tient lieu de commentaire du tableau dans son *Catalogue raisonné* :

> Sur la route de la Normandie vers Paris, il y a souvent du brouillard. La route passe par Chartres. la route de Venise à Paris passe par les montagnes et la neige. La route de Vienne à Paris est droite et rapide et lugubrement longue. Elle passe par l'Allemagne. Mes compagnons sont mes mains et les orteils de mes pieds[490].

Le poème fut publié dans son intégralité dans les deux éditions de « De belles voies » (*Schöne Wege*)[491]. Construit en dix strophes, où la ponctuation est quasi inexistante, et les vers, aux rimes libres, sont de nombre et de longueurs inégaux[492]. Nous pouvons voir ici l'influence de la poésie concrète et du jeu avec la typographie, le typogramme ayant été un genre très représenté dans l'espace germanophone, notamment dans le « Groupe de Vienne » (*Wiener Gruppe*)[493], dont Hundertwasser s'était rapproché en son temps (1954-1967)[494]. Dans la première strophe, constituée de trois vers de longueur particulièrement irrégulière, l'artiste joue sur le mot « *weg* ». S'il commence par une majuscule, il signifie néanmoins là « en route, filons ! », et fait écho au chemin (*Der Weg*) énoncé dans le titre. Il ne s'agit pas de n'importe quelle mise en route, puisqu'elle se dirige vers « toi » (*Dir*)[495]. La triple / quadruple répétition de « route / elle » (*Straße / sie*) constitue le

---

[489] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 504. « Der Titel gefiel Wieland Schmied überhaupt nicht. Er sei zu blasphemisch. Dabei meinte ich nicht Gott zu dem ich fuhr, sondern eine Freundin. Außerdem fuhr ich in meinem Citroen DS19.». Notre traduction.

[490] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 504. « Auf der Straße von der Normandie nach Paris ist es oft nebelig. Die Straße geht über Chartres. Die Straße von Venedig nach Paris geht über Berge und Schnee. Die Straße von Wien nach Paris ist gerade und schnell und unheimlich lang. Sie geht über Deutschland. Meine Begleiter sind meine Hände und die Zehen meiner Füße.». Notre traduction.

[491] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Der Weg zu Dir (1966), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 68-69 & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Der Weg zu Dir (1966), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 83 - 84. Chapitre « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*) Signalétique : « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Explications des propres tableaux » (*Bildererklärungen eigener Bilder).*

[492] Une strophe en trois vers, dont le vers central en prose, une strophe de trois vers, une strophe de quatre vers, deux strophes de six vers, une strophe de cinq vers, une strophe de six vers, une strophe d'un vers, une strophe de deux vers.

[493] THIERS Bettina, 2012, Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature. *laviedesidees.fr*, http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html, consulté le 25/08/2017.

[494] Voir Deuxième partie, chapitre « Connexions : le *Wiener Gruppe* (1954-1954) et Konrad Bayer (1932-1964) ».

[495] Notons que la femme évoquée reste anonyme autant de fois que Hundertwasser emploie dans l'ensemble du poème le « tu » (*Du*) x 6 /« toi » (*Dir*) x 5/ « toi » (*Dich*) x 7 / tes (*Deinen*).

champ lexical du voyage[496], mais d'un voyage éprouvant[497] . L'artiste semble assimiler le voyage, déplacement physique, au voyage métaphorique de la vie. Hundertwasser donne à voir le démembrement virtuel de son être, tel qu'il apparaît dans le tableau : « Mes mains et les orteils de mes pieds comme seuls compagnons de voyage »[498]- [499]. Cette image n'est en rien burlesque, elle est au contraire l'expression d'une souffrance que n'apaise que la consolation du dernier vers « Je sais que tu m'attends au bout de la route »[500]. Notons qu'en face de ce « tu », au fil du poème se met en scène le « je » (*ich*), repris douze fois, « moi » (*mir*), répété deux fois et « mes » (*meinen*). Dans la seconde strophe, l'artiste évoque le nombre de fois où il a rejoint cette amie (*Wie oft*) et met en cause « la voiture la plus rapide » (*Das schnellste Auto*), toujours trop lente (*zu langsam*). Son discours amoureux prend ainsi une tonalité romantique, voire préromantique : il nous semble faire écho au « Bienvenue et adieu » (*Willkommen und Abschied*) du Goethe de l'époque du *Sturm und Drang:* se sachant aimé par Friederike Brion, le narrateur et auteur s'écrie « vite à cheval ! » (*geschwind zu Pferde*!)[501]. En revanche, dans le dernier vers, le peintre revient sur ses interrogations amoureuses : « te réjouiras-tu quand je serai là ? »[502]. Dans la troisième strophe, Hundertwasser expose les difficultés, voire le désespoir récurrents qui marquent sa vie sentimentale[503] . Les strophes suivantes font allusion à des « contretemps »[504], étonnamment disposés dans le désordre : II / I / III. Nous observons que la ville de Berlin est citée trois fois dans la quatrième strophe, « Contretemps II », ce qui renforce le sentiment que le « tu » pourrait être Angelika Kampmann, l'amour de 1966-1967, leur rencontre ayant eu lieu en décembre 1966 à Berlin[505]. Dans la brève strophe suivante que nous comparons à un refrain, il énonce une sorte d'aphorisme « Remettre l'amour à plus tard fait mal »[506] qui fait écho à ce qu'il a exposé dans la troisième strophe. Les deux strophes suivantes

---

[496] Hundertwasser se réfère là aux pays et villes où il vit et travaille : la « Normandie » (nous pensons à La Picaudière, où il a d'ailleurs peint le tableau correspondant), « Allemagne », « Venise », « Paris » et « Vienne ».

[497] « brouillard » (*nebelig*) / « montagnes et neige » (*Berge und Schnee*) / « lugubrement longue » (*unheimlich lang*)

[498] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Der Weg zu Dir (1966), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben,* dtv-kunst, München, p. 68. «Als meine Begleiter sind meine Hände und die Zehen meiner Füße ». Notre traduction.

[499] Nous le rapprochons du proverbe allemand *Weder Hand noch Fuß haben* – n'avoir ni queue ni tête, qui résumerait bien la situation.

[500] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 68. « Ich weiß, daß Du am Ende der Straße auf mich wartest ». Notre traduction.

[501] GOETHE J. W. von, *Poésies, Gedichte. Du voyage en Italie jusqu'aux derniers poèmes*, Paris, Aubier, 1979, p. 202.

[502] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Der Weg zu Dir (1966), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben,* dtv-kunst, München, p. 68. «Wirst Du Dich freuen wenn ich da sein werde? ». Notre traduction.

[503] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 68. « j'avais besoin » (*ich brauchte*) / « je voulais » (*ich wollte*) / « pas une » (*keine*).

[504] En français dans le texte.

[505] KAMPMANN Angelika, 2011, *26 Seelenbäume. Mein Leben mit und ohne Hundertwasser*, Kindle-Edition, empl. 490/826.

[506] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 68. « Mit der Liebe warten tut weh ». Notre traduction.

« Contretemps I » et « Contretemps III » mettent en lien les instruments que Hundertwasser emploie depuis toujours: « écrire » (*schreiben*) et « peindre » (*malen*). Introduisant la huitième strophe par une énumération « soleil larmes sang » (*Sonne Tränen Blut*), l'artiste expose son mal-être général en se mettant à nu. D'une part, il avoue ne pas se comprendre lui-même « nous ne pouvons pas comprendre nos pensées »[507] , comme qu'il avait déjà exprimé quinze ans plus tôt (1950) dans son poème « J'adore Schiele » (*Ich liebe Schiele*) [508]. D'autre part, il dépeint une fragilité « car nous sommes si vulnérables »[509]. Le poème se conclut par une constatation amère « […] tu n'étais pas là » (*[…] warst Du nicht da*), répété deux fois. Le peintre situe cette absence au printemps en évoquant « le lilas » (*Der Flieder*) et probablement les « pivoines » (*die Pfingst[enrosen]*). À la lecture des lignes explicatives du tableau, Wieland Schmied[510] conclut que cet homme était seul, et qu'il resterait seul, quoiqu'il fasse. Notons encore que dans un catalogue d'exposition de 1967, cette fois à la Galerie Flinker à Paris, Hundertwasser s'épanche à nouveau, sous la forme d'un poème, rédigé en français et écrit en majuscules, sans ponctuation :

LE 26 JANVIER JEUDI
PARIS EST SI TRISTE SANS TOI
IL PLEUT ET IL PLEURE
JE ME PROMÈNE SOUS LA PLUIE
SUR LE TROTTOIR MOUILLÉ
LE PARAPLUIE
EST TROP GRAND POUR MOI SEUL
IL PROTÈGE DE LA PLUIE
IL NE PROTÈGE PAS DES LARMES[511]

Ce texte nous renvoie à l'aquarelle de Paul Klee « Lomolarm » (*L'homme aux larmes*) (1923), autoportrait aux grands yeux d'où coulent de sombres larmes. La question est de savoir si le peintre s'en inspira, car dans le cas présent, il prend exactement le contrepied de ce qu'il affirme nettement au sujet de la pluie: « Un jour de pluie, les couleurs se mettent à briller. C'est pourquoi un jour lugubre, un jour de pluie est pour moi le plus beau jour. C'est un jour où je peux travailler. Quand il pleut, je suis heureux. Et quand il pleut, je sais que ma journée commence !»[512]. Dans la suite du

---

[507] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 69. «wir können unsere Gedanken nicht verstehen ». Notre traduction.

[508] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 60. « Je me comprends moins que les autres me comprennent encore ». En français dans le texte.

[509] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 69. « Denn wir sind so verwundbar». Notre traduction.

[510] HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Der Weg zu Dir, mit einem Nachwort von Wieland Schmied*, Insel-Bücherei, Frankfurt am Main, p. 56.

[511] HUNDERTWASSER, 1967, *Peintures récentes 3-21 mars 1967*, Galerie Karl Flinker, Paris, [p. 3], « Texte Hundertwasser 17 janvier 1967, fait dans la nuit ».

[512] HUNDERTWASSER, BOCKELMANN Manfred, 1972, *Hundertwasser-Regentag, rainy day*, Bruckmann, München, p. 36. « An einem Regentag beginnen die Farben zu leuchten; deswegen ist ein trüber

catalogue, Hundertwasser, d'ordinaire si réservé, poursuit ses aveux de souffrance amoureuse, voire de dépression, encore une fois contradictoire avec son rapport habituel à la pluie :

> JE PEINS SI PEU […] CE QUE JE PEINS ENTRETEMPS BIEN QUE J'AIE SOUFFERT ÉNORMÉMENT SENTIMENTALEMENT DES FEMMES QUI M'ONT FUIT (*sic*) SI TRISTE QUE MÊME LES PISSENLITS SUR LE PRÉ M'ONT LAISSÉ INDIFFÉRENT […] JE PENSE PAR-CE *(sic)* QUE JE VAIS BEAUCOUP MIEUX PARCE QUE JE ME SUIS ACHETÉ UN NOUVEAU MANTEAU ET DES CHAUSSURES BRUNES MIEUX QUE NOIRES IL ME SEMBLE UNE GRANDE POITRINE QUE DOIS JE FAIRE SI ELLE A DES YEUX BLEUS DOIS JE M'EN ALLER OU TIRER AU REVOLVER JE CROIS QUE JE VAIS M'ENTERRER ET ME MEUBLER JOLIMENT [513]

L'artiste semble utiliser ici la technique narrative du flux de conscience donnant à voir son processus de pensée. On notera donc l'absence de ponctuation, ce qui souligne le continuum du ruminement et des lamentations. Ainsi, l'artiste passe de l'art « JE PEINS SI PEU […] CE QUE JE PEINS », à l'amour. Toutefois, il ne fait pas allusion à une femme en particulier, mais à « DES FEMMES », qui « [L]' ONT FUIT (*sic*)». À ce propos, nous observons que le champ lexical de la souffrance, assez exacerbée, apparaît dans chaque « phrase »[514]. En même temps, il décrit ses préférences physiques féminines : « UNE GRANDE POITRINE », « DES YEUX BLEUS ». Le tout passe par l'autosuggestion et le quotidien – ou la volonté de séduire à nouveau [515] ? Cette crise se résorba en 1967, le nomadisme amoureux reprit, avec son influence sur le travail de l'artiste. Certaines femmes inspirèrent l'artiste particulièrement pour son usage des couleurs - et on peut noter par ailleurs que les portraits qu'il réalisa furent essentiellement des portraits de femmes. Mais aucun poème ne les accompagna. En 1969, amant de l'actrice bulgare Irina Meleeva, Hundertwasser réalisa ⊂*691*⊃ *IRINALAND ÜBER DEM BALKAN - IRINALAND SUR LES BALKANS* [516], dont il fait le commentaire suivant :

> Je voulus peindre un tableau fluide avec beaucoup de Balkan. Je fréquentais une actrice bulgare et je vécus de vraies aventures à la Casanova, y compris les longues heures passées caché sous le lit, la fuite, en pyjama, par la fenêtre, où un marchand de fleurs du coin se montra très compréhensif pour ma situation et s'occupa de moi gratuitement. Puis encore un

---

Tag – ein Regentag – für mich der schönste Tag. Das ist ein Tag, an dem ich arbeiten kann. Wenn es regnet, bin ich glücklich. Und wenn es regnet, weiß ich, dass mein Tag beginnt!». Notre traduction

[513] HUNDERTWASSER, 1967, *Id.*, p. [3].

[514] HUNDERTWASSER, 1967, *Id.*, p. [3]. « SOUFFERT ÉNORMÉMENT SENTIMENTALEMENT » / « SI TRISTE » / « INDIFFÉRENT « / « TIRER AU REVOLVER » / « M'ENTERRER ».

[515] HUNDERTWASSER, 1967, *Id.*, p. [3]. « JE VAIS BEAUCOUP MIEUX » // NOUVEAU MANTEAU ET DES CHAUSSURES BRUNES » / « ME MEUBLER JOLIMENT ».

[516] Rome, 1969, médias mixtes : aquarelle, tempera à l'œuf, huile sur feuille d'aluminium Schoellershammer, préparé à la craie et au PV, 365 mm x 510 mm, peint à Rome, 14-16 novembre 1969). Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1902-irinaland-uber-dem-balkan-1493811773, consulté le 22/09/2017.

> saut de côté, pour ne pas me faire écraser par un amant qui fonçait, m'ayant guetté dans sa voiture[517].

Alors qu'il s'agit certainement d'un tableau fort et énergique, le peintre en fait un commentaire qui s'apparente plutôt au vaudeville. Il n'hésite pas à donner en cascade des détails assez burlesques[518]. S'il s'agit-il là d'autodérision, ou d'une manière de dépeindre son tempérament amoureux ? Dans l'estampe que l'artiste créa d'après ce tableau, où les yeux et la bouche d' « Irina » resplendissent de manière séduisante, l'artiste parle de l'amour pour une femme, pour le pays et pour l'art. La femme en tant qu'idée et le paysage s'interpénètrent, le visage d' « Irina » coulant à travers et sur le paysage[519]. Cette observation sur le paysage est un important élément à prendre en compte dans l'œuvre de l'artiste[520]. Au fil du temps, à la fois solitaire, et désireux d'être accompagné, l'artiste ne résista pas à de nouvelles beautés féminines. Y compris lors du vernissage très officiel à de la grande exposition 'Hundertwasser' à Paris, 1975. Lorsque le ministre français de la Culture Michel Guy, l'inaugura au 'Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris', l'artiste était introuvable : tandis que, fêté, il devait être au centre, il s'était vite assis dans sa voiture, pour donner personnellement une invitation à une belle fille qu'il avait découverte dans une papeterie[521]. On assiste à la continuation du nomadisme amoureux : alors que l'architecture lui tenait pourtant particulièrement à cœur, l'artiste n'hésita pas à renoncer également à un symposium en raison d'une maîtresse, comme il s'en explique :

> On m'avait demandé de faire une conférence sur la couleur dans une architecture humaine. C'était à l'occasion d'un symposium quelque part en Autriche, à Zell-am-See. J'ai longtemps réfléchi. J'ai rédigé un essai, mais je n'y suis pas allé, car j'avais une fille et je ne voulais pas la faire attendre, j'ai donc écrit un essai, au lieu de faire une conférence, et le leur ai envoyé. Ils étaient très fâchés, mais la conférence est très intéressante[522].

La désinvolture, voire le mépris avec lesquels Hundertwasser s'exprimait notamment là sur ses relations amoureuses laisse supposer qu'il ne cherchait pas à s'attacher durablement. Il semble qu'il

---

[517] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 542. « Ich wollte ein zerfließendes Bild mit viel Balkan malen. Ich war mit einer bulgarischen Schauspielerin zusammen und erlebte echte Casanova-Abenteuer, inklusive stundenlanges Verstecken unter dem Bett, Flucht aus dem Fenster im Pyjama, wobei der Blumenhändler in der Nähe volles Verständnis für meine Lage hatte und mich umsonst verpflegte. Dann noch ein Sprung zur Seite, um nicht von einer rasenden Liebhaber überfahren zu werden, der mit seinem Auto auflauerte.». Notre traduction.

[518] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 542. « à la Casanova » (*echte Casanova-Abenteuer*) / « caché sous le lit » (*Verstecken unter dem Bett*) / « par la fenêtre » (*aus dem Fenster*)/ « en pyjama » (*im Pyjama*) / « encore un saut de côté » (*noch ein Sprung zur Seite*), par exemple.

[519] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 125.

[520] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[521] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *KRONEN ZEITUNG, 8 juillet 1975*, Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[522] RAND Harry, 2012, *Id.*, p.166.

ne voulait toujours que des relations sexuelles, mais ne voulait pas parler [523]. Notons encore une anecdote assez amusante : en 1989, il était lié avec une actrice autrichienne, anonyme. Celle-ci avait un ami de longue date, terriblement jaloux et coléreux, si bien que cette relation devait rester impérativement secrète et discrète. Lorsqu'il l'invita un jour à aller à Paris avec lui et que la dame exigea de prendre l'avion séparément, l'artiste quinquagénaire saisit alors l'opportunité de se déguiser[524] pour s'assoir à côté d'elle et la surprendre[525]. Ne pourrions-nous dire que cette attitude de l'artiste repose sur un socle du mythe habsbourgeois ? En effet, le goût du déguisement, notamment cher à Hofmannsthal, est un élément caractéristique de la civilisation autrichienne littéraire ; si, d'une part, il représente un joyeux stratagème et est en quelque sorte l'uniforme carnavalesque de l'évasion hors du réel, il renvoie aussi par ailleurs à un désir baroque de se dissimuler, à l'intuition que la réalité n'est qu'une apparence changeante et insaisissable, qu'un éphémère jeu de miroirs en continuelle métamorphose[526]. Survint une autre histoire d'amour, qui elle aussi impulsa la créativité de l'artiste, puisqu'il mit en œuvre non seulement toutes les techniques habituelles de la réalisation de ses tableaux, mais également la technologie, alors nouvelle, du fax. En effet, du 2 au 30 octobre 1992[527], l'artiste échangea depuis la Nouvelle-Zélande, où il résidait, avec une nouvelle anonyme en Autriche, comme il l'énonce : « Des antipodes, trente jours durant, j'ai envoyé chaque jour à une amie par fax de format A4 un dessin à la plume […] » [528]. À son habitude, l'artiste reste silencieux sur la destinataire des fax « à une amie » (*einer Freundin*) quand il revient sur ces échanges que nous qualifierons de « picturo-épistolaires » : il s'exprime[529] avant tout sur sa méthode métamorphosant le support de cette relation en une nouvelle œuvre ⊂*936*⊃ *DAS 30 TAGE FAX BILD - THE 30 DAYS FAX PAINTING - LE 30 JOURS FAX IMAGE* [530]. Enfin, selon le quotidien autrichien boulevardier

---

[523] KAMPMANN Angelika, 2011, *26 Seelenbäume. Mein Leben mit und ohne Hundertwasser*, Kindle-Edition, empl. 568/826.

[524] Les photographies de l'ouvrage montrent Hundertwasser en costume-cravate, la barbe teinte, et portant une perruque.

[525] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 131.

[526] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 213.

[527] GRANDE John K., 1994-1995, Hundertwasser, libéré du bluff universel de notre civilisation, *Vie des Arts*, vol. 39, n° 157, p. 14-17, *id.erudit.org*, http://id.erudit.org/iderudit/53477ac, consulté le 20/10/2015, pp. 15 - 16.

[528] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 684. « Aus den Antipoden habe ich einer Freundin dreißig Tage lang jeden Tag ein DinA-4 großes Fax, eine Federzeichnung geschickt [...].» Notre traduction.

[529] Voir Troisième partie, chapitre « Les tapisseries - Le travail de la soie - Le papier hanji - La peinture par fax ».

[530] Vienne, 1994. Technique mixte: aquarelle, crayon, encre de Chine, tempera à l'œuf, acrylique, huile laque, feuille de métal (or et argent) sur 30 photocopies de fax envoyés, chacune de 300 x 210 mm, marouflé sur toile au PV et à la colle à tapisserie murale. Fond blanc. 1510 mm x 1300 mm. Peint à Kaurinui, Bottlehouse, 1992 - 1993 – signé à Vienne, 1994. Illustration : *hundertwasser.com* http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2240-das-30-tage-fax-bild-1493811778, consulté le 22/09/2017.

Kronen Zeitung[531], l'artiste fut le père d'une enfant qu'il ne reconnut pas, Heidi Trimmel, aujourd'hui météorologue trentenaire. Il est impossible de répondre à la question de savoir s'il fut victime d'une « paternité forcée », trahi par une compagne, une aventure de passage, car il n'en dit rien. Puis en 1996, les révélations sur la vie sentimentale de Hundertwasser, intitulées à la manière d'un tabloïd entraina la fureur de son agent Joram Harel (*1937). En effet, ses relations avec les femmes y étaient décrites comme une palette « multicolore sombre » (*dunkelbunt*), allusion à la fois au nom que l'artiste s'était choisi, mais aussi à des relations féminines aussi multiples que chaotiques. L'artiste rapporte : « Tout d'abord j'attire les femmes, parce que je suis célèbre. Puis elles repartent, effrayées par mon sérieux »[532]. En effet, il était renfermé sur lui-même, mais rarement sans compagnie : il recherchait la proximité des femmes, jeunes souvent, surtout lorsqu'elles étaient prêtes à partager sa solitude et son camp spartiate. Si les femmes l'attiraient, elles ne le détachaient pas de son égoïsme. L'artiste aimait les avoir autour de lui, mais leur présence ne modifiait en rien son rythme de vie[533]. Incapable de former avec aucune une union pleine et libre, Hundertwasser semblait avoir atteint un relatif équilibre dans la diversité et le renouvellement[534], solution pratique que favorisait le perpétuel nomadisme de son existence et ses divers domiciles.

---

[531] Ein Tulpenbaum für Hundertwassers Tochter Heidi, 2014, *krone.at*, http://www.krone.at/oesterreich/ein-tulpenbaum-fuer-hundertwassers-tochter-heidi-in-neuseeland-geehrt-story-394019, consulté le 09/02/2015.

[532] ZIEGLER Senta, 1996, Ende der Welt. Im Busch kontrolliert er ein bis Japan und USA wirksames Wirtschaftsunternehmen, *NEWS* 20/96, 1996, in TAUDES Theresa, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, 2010, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p 89. « Zuerst ziehe ich die Frauen an, weil ich berühmt bin. Dann schrecken sie vor meiner Ernsthaftigkeit zurück ». Notre traduction.

[533] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p.195.

[534] RESTANY, Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 18.

1.1.7 Vienne 1938-1945 : sur la voie d'une réflexion esthético-philosophique

L'œuvre de Hundertwasser émergea dans un contexte géohistorique particulier, qui nous semble pertinent d'analyser, car il fut marqué par l'Anschluss de 1938 et la capitulation de 1945, ce qui ne fut pas sans conséquences sur la situation du monde culturel d'alors. En effet, dès la prise de pouvoir d'Adolf Hitler en 1933, les recherches picturales initiées dans les années 1910, notamment par les artistes expressionnistes allemands, subirent d'incessantes et virulentes attaques, et il s'exerça alors une impitoyable censure. L'Autriche fut, avec l'Allemagne, le pays où l'expression plastique souffrit des sévices d'un régime hostile à toute tentative individualiste[535].

1.1.7.1 La confrontation au désert culturel

Dans son récit autobiographique « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*), évoquant Picasso, Klee, Schiele et Klimt, Hundertwasser confirme le retard considérable dans le champ artistique : « Celui qui avait grandi sous le nazisme n'avait jamais entendu parler de leur existence »[536]. Ce qu'il avait encore pu voir à huit ans, cette reproduction d' « une femme en larmes aux dents et yeux multiples et intérieurs de Picasso dans une revue dans l'antichambre d'un dentiste en 1936 »[537] dut, deux ans plus tard, subir la censure de la dictature[538].

---

[535] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945* [préf. de Pierre Soulages], Paris, L'Harmattan, pp. 95-96.

[536] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 183. « Wer in der Nazizeit aufgewachsen ist, hatte von ihrer Existenz [Picasso, Klee, Schiele, Klimt] nie erfahren.». Notre traduction.

[537] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, pp. 11-12.

[538] Le 18 juillet 1937, Hitler inaugura à la 'Maison des arts' l'exposition officielle des 'purs' chefs-d'œuvre de l'art allemand. Le 19 juillet 1937, à Munich, dans l'exposition "Art dégénéré" *(Entartete Kunst*) les nazis exhibèrent comme les symptômes d'un 'art malade', près de 700 œuvres appartenant à tous les courants de la modernité artistique du début du siècle, choisies parmi les 16 000 œuvres d'avant-garde qu'ils avaient fait décrocher d'une quarantaine de musées nationaux allemands. Durant quatre ans, l'exposition, circulant dans toutes les grandes villes d'Allemagne et d'Autriche, fut vue par près de 3 millions de visiteurs. (in POLACK Emmanuelle, 2014, L'exposition d'art dégénéré en 1937, *histoire-image.org*, https://www.histoire-image.org/etudes/exposition-art-degenere-1937, consulté le 08/09/2017.).

Quoi de surprenant alors que l'artiste ait décrit ses premières réalisations d'adolescent comme semblables aux « cartes-postales d'Hitler »[539] puisque les réalisations 'saines', 'naturelles', 'allemandes' correspondant à l'idéologie nazie étaient tout ce qu'il était possible de voir – et éventuellement de copier. Avec la fin de la guerre et la proclamation de la Deuxième République[540] furent résiliées les restrictions imposées par l'autorité nazie, comme l'interdiction de peindre et d'exposer. Plus généralement, les Soviétiques prônèrent la reprise rapide des activités culturelles et la réconciliation nationale, et les Américains s'y rallièrent, soucieux d'éviter de passer pour l'occupant qui impose ses vues au nouvel État autrichien. Les forces d'occupation des USA introduisirent quant à elles une démocratisation de la société en mettant sur le marché autrichien de la musique contemporaine, du cinéma et de la littérature du pays ; en revanche les Soviets poursuivirent leur politique culturelle plutôt rétrograde, voire pire[541], puisque pour le premier concert du Wiener Philharmoniker après la libération de l'Autriche du nazisme (le 27 avril 1945, soit deux semaines avant la capitulation du Troisième Reich), l'administration culturelle soviétique engagea le chef d'orchestre d'état Clemens Krauss, autrefois promu par Hitler et Göring[542]. Il est peu probable que Hundertwasser ait assisté à ce concert, d'autant qu'il ne s'exprima quasiment pas sur la musique occidentale, mais sans doute perçut-il les ambigüités et le chaos culturel d'alors. Dans le domaine des beaux-arts, les Viennois éprouvaient l'ardent désir de découvrir des œuvres mises à l'index : trois ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, en 1948, Walter Koschatzky répondit à leur attente. À la *Petite galerie* de la *Graphische Sammlung Albertina* de Vienne, à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de Schiele, il organisa une exposition « de fin d'automne 'En mémoire de Schiele' »[543] constituée d'œuvres qui provenaient de la collection Nierenstein. Schiele avait été un artiste maudit, sulfureux, en souffrance au purgatoire de l'art international[544]. Désormais, le peintre de la sensualité et de la vie intérieure devenait un pilier de la modernité[545]. Notons qu'en Allemagne, il fallut attendre 1955 pour que soit créée à Cassel la *documenta*[546].

---

[539] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 182. « Hitler-Postkarten ». Notre traduction.

[540] La Deuxième République fut proclamée le 27 avril 1945 par le gouvernement provisoire de Karl Renner.

[541] BIEBERSTEIN ILGNER Patrycja de, 2014, *Von der fragmentierten Rezeption zum totalen Werk. Intermediale Aspekte im Werk von Gerhard Rühm*, Dissertation Dr. Phil., Universität Bremen, http://elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00104373-1.pdf, consulté le 30/09/2015. pp. 9-10.

[542] MERLIN, Christian, 2017, *Philharmonique de Vienne. Biographie d'un orchestre*, Buchet-Chastel, Paris, p. 304.

[543] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p.14.

[544] LAMBERT Jean-Clarence, 1982, Hundertwasser ou le règne végétal, *Cimaise*, n° 161- Décembre 1982, Paris, p. 17.

[545] SCHORSKE Carl E., 1983, *Vienne fin de siècle*, Éditions du Seuil, Paris, p. 15.

[546] *documenta* (avec un d minuscule) : exposition d'art moderne et contemporain, qui se tient tous les cinq ans, à Cassel (Allemagne). Elle fut créée en 1955 par le peintre et professeur d'art Arnold Bode (1900-

1.1.7.2 Les timbres-poste : un art de substitution et de consolation

Avant que le jeune Friedrich Stowasser *alias* Hundertwasser n'ait réellement atteint l'âge de rêver d'accéder à tous les «ismes » de la création de XXème siècle, alors censurés, sa mère avait initié sa sensibilité artistique en l'inscrivant à l'École Montessori et en lui ouvrant les yeux sur des paysages, notamment maritimes. Nous rappelons en outre que le père de l'artiste avait collectionné les timbres, et l'artiste appartenait à au moins un club de philatélistes, le « Club des philatélistes Danube » (*Briefmarkensammler-Verein Donau*) [547]. Il s'agit d'analyser ici la créativité de Hundertwasser s'enracina dans les timbres qui, entre 1938 et 1945, se substituèrent à l'art déficient en Autriche et lui permirent d'échapper d'une certaine manière à l'atmosphère alors oppressante. Cette passion pour les petites images colorées que sont les timbres débuta lorsqu'il eut douze ans : dans son « auto-biographie » (*sic*) de 1957 qui fait suite à sa *Grammaire du voir*, le créateur précise, en français et à la troisième personne : « Il collectionne des timbres-postes (*sic*) de 1940 à 1947 » [548]. Cela se traduisit encore dans un des premiers écrits de Friedrich Stowasser *alias* Hundertwasser, notamment son premier poème de 1943 : « Le secret du timbre » (*Das Geheimnis der Briefmarke*), qui compte au nombre des plus anciennes feuilles conservées de l'artiste [549]. Tous les questionnements qui occupèrent le créateur sa vie durant s'annoncent là, puisque l'adolescent y pose son énigme fondamentale, à savoir pourquoi, dans certaines situations, « les hommes sont assez souvent heureux quelques heures »[550]. Ces deux indices font écho au fait qu'il choisit de publier ce poème dans l'édition de « De belles voies » (*Schöne Wege*)[551]. Au sujet de la date de composition de ce poème, nous pointons que 1943 fut d'une part l'année de l'arrestation et de la déportation de sa tante et sa grand-mère[552] ; d'autre part, elle vit le déclanchement par les nazis de la « Guerre

---

1977), afin de permettre au public allemand de se réconcilier avec l'art moderne international après les années de dictature nazie.

[547] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 307.

[548] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[549] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 189.

[550] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 70. « […] Menschen öfters ein paar Stunden glücklich sind. » Notre traduction.

[551] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Das Geheimnis der Briefmarke (1943), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 70-72. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 85 - 87. Chapitre « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*) ; la signalétique apportée alors par l'artiste est « Poésie, prose, récit, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*).

[552] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86.

totale »[553]. Ce touchant poème exalté, dont on n'en peut percevoir la dimension tragique qu'à la lumière de l'isolement et des menaces que lui et sa mère vivaient alors[554], dévoile comment les petits timbres que Stowasser/Hundertwasser collectionnait, lui apportaient quelques heures de bonheur dans le chaos général[555]. D'autant que les timbres superbes ont une longue tradition en Autriche. Notons qu'en 1979, lorsque le Président du Sénégal le sollicita pour une création[556], Hundertwasser rédigea le texte assez mélancolique « Trois timbres pour le Sénégal » (*Drei Briefmarken für Senegal*), qui trouve sa place à la suite dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[557]. Cela nous semble bien indiquer l'importance qu'il accordait à la force narrative des timbres, d'autant que l'artiste emploie des qualificatifs mélioratifs, comme « magnifique » (*wunderbar / wunderschön*). Dans le premier des cinq paragraphes, il commente encore la fascination que les couleurs des timbres avait longtemps exercé sur lui, en ouvrant notamment son texte par le complément « les timbres » (*Briefmarken*), ce qui les met en lumière: « Les timbres, je les ai beaucoup aimés, longtemps avant de devenir peintre. C'était un grand bonheur pour moi, de collectionner ces petites images colorées qui venaient de loin »[558]. Dans le second paragraphe, l'artiste précise « Les timbres ont vraiment éveillé en moi le désir d'être peintre. […] Et j'ai longtemps été malheureux et insatisfait, parce que les images que je peignais ne supportaient pas la comparaison avec les timbres »[559]. Dans l'avant-dernier paragraphe, les comparant à « un objet saint » (*ein heiliger Gegenstand*), l'artiste précise : « On peut avoir les petites images sur soi, dans de petits livres. Elles sont comme des objets de culte, des icônes »[560]. Notons avant tout que dans le second paragraphe, l'artiste signale « Au collège déjà, j'ai écrit un poème en l'honneur des

---

[553] La « Guerre totale » fut suggérée le 18 février 1943 par le ministre de la Propagande Goebbels, deux semaines après la défaite de Stalingrad le 2 février 1943.

[554] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 19.

[555] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 306.

[556] Voir Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[557] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Drei Briefmarken für Senegal (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 72-73. Il n'est pas repris dans l'édition de 2004. Chapitre « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Signalétique: « Techniques et méthodes » (*Techniken und Medien*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*). *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4348-drei-briefmarken-fuer-senegal, consulté le 23/07/2018.

[558] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, pp. 72. « Briefmarken habe ich sehr geliebt, lange bevor ich Maler wurde. Für mich war es ein großes Glück, die kleinen bunten Bilder, die von weither kamen». Notre traduction.

[559] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.* p. 73 : « Tatsächlich haben die Briefmarken in mir den Wunsch geweckt, Maler zu werden. [...] Und lange war ich unglücklich und unzufrieden, weil die Bilder, die ich malte, den Vergleich mit den Briefmarken nicht aushielten ». Notre traduction.

[560] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 73 : « Die kleinen Bilder kann man bei sich tragen, in kleinen Büchern. Sie sind wie Kultobjekte, wie Ikonen.». Notre traduction.

timbres»[561]. Nous allons donc analyser ici pour quelles raisons nous pouvons compter ce poème « Le Secret du timbre » (*Das Geheimnis der Briefmarke*)[562], composé par un adolescent de quatorze ans, au nombre des discours et des textes exposant les points de vue artistiques qui, depuis ses débuts, accompagnèrent Hundertwasser. Stowasser/Hundertwasser opta pour le genre littéraire de la poésie lyrique et son registre souvent pathétique, probablement en ce sens qu'elle aborde généralement les émotions et les sentiments en lien avec l'existence. Ainsi, le jeune poète pouvait évoquer non seulement son ressenti, mais aussi l'étendre à tous les hommes. Nous allons voir aussi que l'adolescent mêla encore poésie épique, où son héros sera le timbre, et poésie didactique, ouvrant sur un enseignement.

Concernant la tonalité du titre, nous observons que le champ lexical du « secret » (*Das Geheimnis*) appartient au domaine d'une vérité révélée qui s'adresserait à l'humanité. En outre, l'utilisation dans le titre du singulier « timbre-poste » (*Briefmarke*), synecdoque particularisante, est une figure d'amplification qui vise à donner du relief à cet attachement. Le poème est construit en quinze strophes, de quatre vers chacune, aux rimes majoritairement croisées. Les strophes s'organisent selon une structure de quatre groupes, un jeu des questions/réponses induisant une méditation facilement déchiffrable autour des « images multicolores » (*bunte Bilder*). L'emploi de cette synecdoque en lieu et place de « les timbres-poste » (*Die Briefmarken*) vocable au pluriel que Stowasser/Hundertwasser ne cite, pour l'unique fois, que dans la sixième strophe, souligne tout particulièrement que les timbres-poste sont devenus essentiels pour l'adolescent, « les autres choses [devenant] tout à fait secondaires »[563] . En effet, après les avoir déjà qualifiés dans la seconde strophe, de « chéris » (*Lieblingen*), le jeune poète va jusqu'à manier le champ lexical du domaine amoureux[564]. Puis, dans la septième strophe, les timbres sont devenus « Nos amis » (*Unsere Freunde*), avant d'être désignés de manière récurrente par les pronoms personnels[565]. Ces « images multicolores » auxquelles il voua une passion étaient donc bien un art de substitution, à une époque où la création, bridée par la dictature nazie, faisait cruellement défaut.

---

[561] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p.72. « Ich habe auch im Realgymnasium ein Gedicht zur Ehre der Briefmarke geschrieben. ».

[562] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Das Geheimnis der Briefmarke (1943), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 70-72. Chapitre « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Signalétique: « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*).

[563] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Das Geheimnis der Briefmarke (1943), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 70. « andere Dinge völlig nebensächlich .». Notre traduction.

[564] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 70. « les joues s'empourprent, […] les yeux brillent (*Wangen sich röten, [...] Augen erglänzen*) / beaucoup désirent être seuls avec 'eux', sans être dérangés » (*viele mit "ihnen„ nur ungestört allein sein wollen* ». Notre traduction.

[565] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 71. « ils » (*sie*), employé dix fois, et « eux » (*ihnen*).Notre traduction.

Les quatre premières strophes de la première partie sont introduites anaphoriquement par la tournure interrogative « Comment se fait-il ? » (*Wie kommt es ?*). Ce procédé stylistique permet au jeune auteur d'attirer l'attention du récepteur sur son questionnement sur la vie. Nous observons que, si dans le récit autobiographie « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*), rédigé en 1990, l'artiste prétend considérer la guerre comme « une grande aventure, un jeu de gendarmes et voleurs »[566], il en va tout autrement dans ce poème, composé sur le vif à l'époque du désastre. Dans ces strophes, l'énoncé s'appuie sur un champ lexical à la tonalité mélancolique voire résignée face au tragique d'une sombre situation qui semble à juste titre inextricable[567]. Le jeune poète poursuit ce questionnement par une sorte de devinette malicieuse construite sur deux vers: « Mais quel est donc le secret et quelle est donc la réponse // À toutes les questions qui sont posées ? »[568]

La seconde partie, constituée de deux strophes explicite son point de vue : les timbres consolent. Dans la première, le point de vue interne est explicité par « ma réponse » (*meine Antwort*), qui se précise dans la seconde : en opposant alors « mort » (*tot*) / vivre (*leben*) / vie » / (*Leben*), le jeune poète souligne la fonction salvatrice des timbres. Il semble ne leur concéder qu'un unique défaut, être « certes créé de main humaine »[569], l'adverbe « certes » (*zwar*) soulignant la désillusion, voire la méfiance de l'adolescent vis à vis du monde des adultes. On remarquera encore l'assonance en « w »[570] qui semble évoquer les explosions à répétition et les grondements produits par les machines de guerre à l'œuvre. L'allitération en « e », déployée dans la description des fonctions attribuées aux timbres vient l'adoucir[571]. Nous considérons que les timbres décrits sont une métonymie des civils subissant le conflit, puisque Stowasser/Hundertwasser ici les personnifie en leur prêtant des sentiments humains[572]. On notera l'absence de l'auxiliaire « avoir » (*haben*) dans l'emploi du parfait.

---

[566] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 184. « ein großes Abenteuer, ein Räuber-und-Gendarm-Spiel ». Notre traduction.

[567] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 70. « quelque chose de mort » (*etwas Totes*) / « le destin » (*das Schicksal*) / « s'enfuient pour garder un havre de paix »(*sich flüchten zu hüten den Hort*) / « un horrible mal les torture dans la vie » (*arger Schmerz sie im Leben quält*). Notre traduction.

[568] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 70. « Doch was ist das Geheimnis und was wohl die Antwort / Auf alle Fragen, die hier gestellt ? ». Notre traduction.

[569] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 70. « zwar geschaffen von menschlicher Hand ». Notre traduction.

[570] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 70-71. « parce que » (*weil*) / « quoi » (*was*) / « quoi » (*was*) / « qui » (*wer*) / « comment » (*wie*). Notre traduction.

[571] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 70-71. « créés » (*geschaffen*) / « humain » (*menschlicher*) / « vivre » (*leben*) / « raconter » (*erzählen*) / « vu » (*gesehen*) / « vécu » (*erlebt*) / « soi-même » (*selber*) / qui est-ce qui (*wer*) / « vie » (*Leben*) / « vu » (*gesehen*) ».

[572] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 70-71. « racontent » (*erzählen*) / « vu » (*gesehen*) / « vécu » (*erlebt*) / « sont » (*sind*) / « vu » (*gesehen*) ».

Les cinq strophes suivantes, constituant la troisième partie, débutent par une question rhétorique anaphorique, puisque nous y observons l'absence de signe de ponctuation marquant le questionnement [573]. Le champ lexical des « réponses » influe une tonalité positive et consolatrice[574]. On observera d'ailleurs l'allusion aux mers du sud, associées à la paix, ce que nous rapprochons du choix futur de vivre en Nouvelle-Zélande, comme l'artiste y revient en 1979 : « MA MÈRE M'AVAIT/ RACONTÉ […] QUE LÀ-BAS IL N'Y A / PAS DE GUERRE »[575]. Les adjectifs employés sont majoritairement mélioratifs[576], et on notera encore le substantif « amour » (*Liebe*). En outre, les assonances anaphoriques du « de » (*von*) créent une musique que l'on pourrait assimiler à une douce berceuse - rêverie et consolation face au contexte. Car, même si la Guerre totale n'est pas explicitement évoquée dans le poème, après l'évocation précédente de la mort et du mal, le champ lexical guerrier, même s'il est réduit, apparaît maintenant clairement, concentré dans la troisième strophe de cette partie. La tonalité en est violente [577]. Les quatre dernières strophes constituent la conclusion, et le jeune poète instaure un dialogue entre le « je » (*ich*), apparaissant quatre fois dans la première strophe[578], et son lecteur, tutoyé affectueusement[579]. Stowasser/Hundertwasser souligne leur situation difficile au moyen de remarques péjoratives[580]. À moins que l'auteur n'adresse à lui-même ces paroles consolatrices, puisque dans la dernière strophe, il révèle s'adresser à un potentiel « marginal, lorsque des amis te manquent »[581], d'autant que nous savons qu'à cette époque, il n'allait jamais dans la rue, n'était jamais avec ceux de son âge. L'injonction, dernier mot du dernier vers et sa ponctuation, bien présente « deviens philatéliste ! » (*werde Philatelist !*), acmé, est probablement

---

[573] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 71. « Qui donc contestera » (*Wer kann denn bestreiten*) / « Qui ne sera pas saisi » (*Wer wird nicht ergriffen*) / « Qui n'est pas heureux » (*Wer ist nicht selig*) / « Qui n'écoute pas passionnément » (*Wer lauscht nicht gespannt*) / « Qui ne revivra pas ses rêves d'enfance » (*Wer wird nicht die Träume der Kindheit […] erleben*)

[574] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 71. « amis (*Freunde*) / infini (*Unendlichkeit*) / mer du sud (*Südsee*) / miracle (*Wunder*) / paix (*Frieden*) / Lumières (*Lichten*) / bleu (*blauen*) / châteaux de la pensée (*Schlössern der Gedanken*) / Beau (*Schönes*) ».

[575] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire; île des désirs perdus; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, p. 54 « MEINE MUTTER HATTE / MIR ERZÄHLT [...] DASS DORT KEINE / KRIEGE SIND». Notre traduction. Calligraphie respectée.

[576] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 71. « orientaux (*orientalisch*) / doux (*sachte*) / tranquilles (*stillen*) / heureux (*frohem*). Notre traduction.

[577] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 71. « gorges de fer (*Eisigen Schluchten*) / querelles sanglantes (*blutige Fehden*) / fossés de haine (*des Hasses Kluften*) ».Notre traduction.

[578] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 71. « je peux (*ich kann*) / je raconte (*ich erzähl*) / je ne pouvais (*konnte ich*) / j'ai laissé *(habe ich gelassen*) ».

[579] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 71. « les chers tiens (*Die lieben Deinen*) / [à] toi (*dir*) / tu (*du*) / [avec] toi (*dir*) / tu (*du*) / tu (*du*) ».

[580] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 71. « ne sont plus près de toi » (*Nicht mehr bei dir weilen*) / « infidèles » (*untreu*) / « parcourir seul le chemin de la vie » (*allein des Lebens Weg zu eilen*) / « toutes les souffrances » (*alle Leiden*) / « n'a pas part à la Lumière » (*nicht teil hat am Licht*) / « te manquent « (*vermisst*) / « dévore ta vie » (*am Leben frisst*).

[581] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 72. « Außenseiter / wenn du Freunde vermisst ». Notre traduction.

un auto-encouragement à poursuivre dans cette démarche où le positif l'emporte magistralement sur le négatif. Ce que nous mettons en perspective avec ce que, plus tard, l'artiste écrit encore:

> Toutes les époques sont bonnes et mauvaises à la fois. Il n'y a pas de bonne époque sans mauvaise époque, pas de lumière sans ombre. Plus la lumière est forte, plus l'on ressent profondément l'ombre, et plus l'on vit profondément dans l'ombre, et plus on est heureux d'avoir un petit peu de lumière[582].

Dans un courrier envoyé de Paris le 22 octobre 1949, il précise:

> Je [n'avais] pas de plan en fait, mais je sentais inconsciemment que quelque chose allait arriver. C'était un plan parfaitement pensé par l'inconscient ! Sans le savoir, je me préparais déjà depuis 1945. Même la correspondance avec les timbres était une partie de la préparation. Maintenant, je prends conscience de tout[583].

1.1.7.3 Les dessins d'adolescent autodidacte : issue et salut

Il s'agit maintenant de montrer que Hundertwasser a rassemblé dans son récit autobiographique « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*) les éléments en lien avec ses travaux. Nous rappelons qu'il signale dans ce texte avoir été remarqué à l'École Montessori pour son talent et sa sensibilité. Si les couleurs vont être fondatrices, c'est que l'artiste les associe au « bonheur » et au « merveilleux », ainsi qu'il le précise en 1967:

> Quand j'étais petit je me souviens très bien que j'avais déjà la certitude que certaines couleurs devaient m'ouvrir le bonheur. Je voyais toujours un certain orange et il me semblait que si je le trouvais je deviendrais comme le maître d'un monde merveilleux ; je ne pourrais expliquer cette démarche, elle relève d'une sensation purement picturale[584].

---

[582] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 155.

[583] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 310. « Ich [hatte] wirklich keinen Plan, doch ich ahnte unbewusst, dass etwas kommen werde. Es war ein im Unterbewusstsein exakt durchgedachter Plan! Ohne es zu wissen begann ich mich eigentlich schon 1945 vorzubereiten. Auch die Briefmarken-Korrespondenz war ein Teil der Vorbereitung. Jetzt wird mir plötzlich alles bewusst.» Notre traduction.

[584] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », Journal de Genève, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Après les créations picturales de Stowasser/Hundertwasser durant la Guerre civile autrichienne (*Österreichischer Bürgerkrieg*) de 1934, de nouveaux dessins enregistrèrent ses impressions de voyage en Yougoslavie en 1936, notamment l'œuvre d'un peintre paysagiste dont l'artiste dit avoir oublié le nom[585]. Outre l'image de la Madone (*Madonnenbild*) vue lors de son baptême « de sécurité » (*'sicherheitshalber')* en 1937, déjà évoquée, ce sont aussi les fleurs cueillies dans la Forêt viennoise environnante qui le fascinaient alors : « J'ai pressé des fleurs dans des livres, mais elles jaunissaient. Alors, j'ai pensé qu'il serait mieux de les peindre, car elles conserveraient leur aspect et leur couleur »[586]. L'artiste précise encore : « J'avais treize ans et cette nécessité et cette possibilité de retenir les fleurs en peinture fut pour moi une grande découverte. Il ne faut pas oublier que c'était la guerre, l'occupation nazie … Il n'y avait alors absolument aucune possibilité d'avoir le moindre contact avec la peinture, avec l'art »[587]. Nous pouvons donc conclure que, très tôt, le jeune Stowasser/Hundertwasser se nourrit de ressenti, dans lequel il puisa plus tard. En outre, le contact avec l'art, notamment moderne, ayant été interrompu en raison du contexte politique qui potentialisa doublement son isolement de fils unique demi-juif, les seules « jolies petites images » qu'il ait eu à contempler avaient été les timbres. Dans son texte de 1979 « Trois timbres pour le Sénégal » (*Drei Briefmarken für Senegal*), déjà évoqué, se remémorant son activité de peintre durant son adolescence, l'artiste l'explicite clairement:

> En fait, les timbres ont éveillé en moi le désir d'être peintre. Je voulais aussi peindre de si petites images, aussi multicolores, aussi pleines de vie, aussi belles que les timbres, et ainsi conquérir le monde. Et je fus longtemps malheureux et insatisfait, parce que les tableaux que je peignais ne supportaient pas la comparaison avec les timbres. C'était lorsque j'eus entre dix et dix-sept ans[588].

Au registre mélioratif des images[589] soulignant le salut et la vie, l'artiste oppose les qualificatifs péjoratifs « malheureux et insatisfait » (*unglücklich und unzufrieden*) qui montrent ses difficultés d'adolescent, privé en outre de la moindre référence artistique. La sombre année 1943

---

[585] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p. 10.

[586] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 81. « Ich habe Blumen in Büchern gepresst, die dann vergilbten. Daher dachte ich, es wäre besser, ich male sie ab, dann behalten sie ihr Aussehen und ihre Farbe ». Notre traduction.

[587] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », Journal de Genève, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[588] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Drei Briefmarken für Senegal (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 72-73. « Tatsächlich haben die Briefmarken in mir den Wunsch geweckt, Maler zu werden. Ich wollte auch so kleine Bilder malen, so bunt, so voll Leben, so schön wie die Briefmarken, und damit die Welt erobern. Und lange war ich unglücklich und unzufrieden, weil die Bilder, die ich malte, den Vergleich mit den Briefmarken nicht aushielten. Das war, als ich zehn bis siebzehn Jahre alt war. ». Notre traduction.

[589] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, pp. 72-73. « petites » (*kleine*) / « multicolores » (*bunt*) / « pleines de vie » (*voll Leben*) / « belles » (*schön*). Notre traduction.

marqua un tournant magistral dans son cheminement artistique. D'une part apparut un élément essentiel qui trouva longtemps un écho dans la vie et l'œuvre de l'artiste : le dessin du bac circulant sur le Danube. Après les bateaux à vapeurs en sable de sa petite enfance, ce fut le premier bateau de cet enfant rêveur, comme il l'affirme dans son commentaire de *JW 17/X ÜBERFUHR ZWISCHEN AUGARTEN-UND BRIGITTABRÜCKE - THE FERRY BETWEEN AUGARTEN - AND BRIGITTA BRIDGE - BAC ENTRE LE PONT AUGARTEN ET LE PONT BRIGITTA*[590] : « Je rêvais toujours d'aller sur la mer, plus tard, je l'ai fait avec le « Regentag ». Le canal du Danube était ma première mer, je l'ai maintes fois traversé dans les deux sens. La pilote du bac veillait sur les passagers solitaires »[591]. L'artiste synthétise là plusieurs éléments substantiels: la mer[592], voire les mers, qu'il sillonna avec son bateau le « Regentag », le Danube auquel il resta fidèle et la solitude qui le caractérisa. Stowasser/Hundertwasser s'essaya aussi au portrait, réalisant *JW 13 XVIII PORTRAIT WILHELM LEDERER - Portrait of Wilhelm Lederer*[593] : « mon premier portrait, celui d'un condisciple, élève du Realgymnasium Unterberggasse, Vienne XX »[594]. Hundertwasser se dit aussi subjugué par les aquarelles exposées à l'époque dans la vitrine d'un encadreur de la Wallensteinstraße, fasciné par chacun de leurs traits, chacune de leurs touches – aussi « gentillettes, simplettes et convenables »[595] qu'elles aient pu être en raison du contexte politique. Il s'en inspira, ce ne fut pas vain, puisque l'artiste confie que ce fut sa manière de découvrir l'importance du monde[596]. D'autre part, voire surtout, la Nature entra en scène: « Fleurs, paysages, maisons et natures mortes étaient mes motifs favoris »[597]. Sans oublier les forêts pittoresques, puisqu'il ajoute: « Je ne suis

---

[590] Vienne, 1943. Crayon et crayon de couleurs sur papier à dessin. 150 mm x 200 mm. Peint à Vienne, Brigittenauerlände, 29 mai 1943. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/65-early-works/209-the-ferry-between-augarten-and-brigitta-bridge, consulté le 23/07/2018.

[591] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 76 : « Ich träumte, über die Meere zu fahren, später tat ich es mit der « Regentag ». Der Donaukanal warm ein erstes Meer, ich bin immer wieder hinüber und herüber gefahren. Die Fährfrau war eine Art Seelsorger für die einsamen Passagiere ». Notre traduction.

[592] Nous rappelons que l'Autriche est un pays enclavé, sans accès à la mer depuis 1918.

[593] Vienne, 1943. Dessin au crayon à papier sur papier. 110 mm x 120 mm. Peint à Vienne, Realgymnasium Unterbergergasse, avril 1943. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/65-early-works/201-portrait-of-wilhelm-lederer, consulté le 23/07/2018.

[594] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 75. « Mein erstes Porträt : ein Mitschüler aus dem Realgymnasium Unterbergergasse, Wien XX ». Notre traduction.

[595] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 182. « Ich stand oft stundenlang vor der Auslage einer Rahmenhandlung in der Wallensteinstraße, wo Aquarelle zu sehen waren, die mich begeisterten. Jeder Tupfen, jeder Strich faszinierte mich. Natürlich waren die Bilder brav, bieder und anständig, ganz wie es die Zeit verlangte.» Notre traduction.

[596] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », Journal de Genève, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[597] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Id.*, p. 182. « Blumen, Landschaften, Häuser und Stilleben waren meine liebsten Motive.» Notre traduction.

souvent promené pendant des heures dans la forêt viennoise, jusqu'à ce que je trouve un motif digne d'être dessiné »[598]. Citons par exemple dans ⊂ *JW10*⊃ *VIII HUSARENTEMPEL BEI MÖDLING GESEHEN VON DEM ‚DREISTUNDENWEG' - THE HUSSARS TEMPLE AT MÖDLING, SEEN FROM THE 'THREE-HOUR-PATH' - LE TEMPLE DES HUSSARDS A MÖDLING, VU DU 'CHEMIN DES TROIS HEURES'*[599], dont l'artiste souligne l'importance pour la suite de son travail, alors que nous observons la présence de sa mère: « Cette première image d'après la nature, a été faite lors d'une excursion avec ma mère. D'avoir réussi à peindre quelque chose de visible fut un événement pour moi »[600]. Cette remarque nous permet de conclure que sa sensibilité artistique s'enracinait déjà dans ces simples travaux. Mais on a beau souligner l'aspect biographique de ces débuts, il n'est pas moins important de considérer ce premier dessin réalisé délibérément d'après nature comme un apport essentiel aux tableaux caractéristiques du jeune artiste en devenir[601]. Hundertwasser apporte des précisions sur son évolution significative :

> Mais quand je comparais ce que j'avais fait avec le sujet, j'étais toujours très déçu, car mon travail était beaucoup moins parfait que la réalité. C'était en 1943. Ce n'est que lentement que je pris conscience que de courir d'un monument à un site pittoresque n'était pas satisfaisant, n'apportait rien de nouveau. J'avais le même sentiment d'imperfection que lorsque je copiais les timbres. Quelque temps plus tard, je me promenais dans la forêt viennoise avec un ami et je me souviens très bien lui avoir déclaré, à sa grande stupeur, que copier la nature était insatisfaisant, qu'elle était trop fine pour se laisser copier. Je lui dis encore que si on voulait produire le même choc que la nature avec un tableau, il fallait ajouter quelque chose de soi-même pour contrebalancer tout ce qu'on ne pouvait pas copier. Il m'apparaissait toujours plus évident que ce n'est qu'avec ce contrepoids qu'on arriverait à créer quelque chose d'aussi fort que la nature. Mon engagement était pris[602].

Il nous semble que ce fut là une première épiphanie dans la création de Hundertwasser, puisque la nature fut le référentiel de l'ensemble de son travail en gestation. Elle intervenait quatre ans avant celle de la couleur qui se fit justement dans la nature, voire en préparait en le terrain. Nous soulignons aussi qu'épiphanie n'était pas synonyme de dogme, l'observation de l'artiste montrant qu'elle entrainait une réflexion à mener pour affiner les créations. Il est frappant de constater que

---

[598] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p.74. « Ich bin oft stundenlang im Wiener Wald gewandert, bis ich ein Motiv fand, das würdig war, abgezeichnet zu werden.». Notre traduction.

[599] Mödling, 1943. Crayon à papier et crayon de couleurs sur papier à dessin. 150 mm x 200 mm. Peint à Mödling, 18 avril 1943. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/65-early-works/195-the-hussars-temple-at-modling-seen-from-the-three-hour-path, consulté le 23/07/2018.

[600] *L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents*, 1975, exposition itinérante, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet 1975, Éditions Gruener Janura AG, Glarus, p. 46.

[601] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p. 11.

[602] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », Journal de Genève, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

l'artiste lui réserve des qualificatifs prégnants : « (forêt viennoise) » / « trop fine » / « choc » / « fort». Notons qu'ils sont en assez petit nombre, comme pour indiquer, si ce n'est une sorte d'inaccessibilité caractérisant habituellement une divinité, du moins un idéal transcendant. Et face à la nature, l'adolescent se décrit avec le double de qualificatifs dépréciatifs[603]. Devant ce positionnement respectueux et humble de l'artiste vis à vis de la nature, nous pensons pouvoir assimiler ce commentaire à un premier « Traité de paix avec la nature » (*Friedensvertrag mit der Natur*), pierre angulaire de ses conceptions autant artistiques que philosophiques[604]. De la même façon, les difficultés pécuniaires de l'époque n'entamèrent pas sa détermination d'adolescent. Il fit également preuve d'opiniâtreté en ce qui concernait son matériel, puisque Hundertwasser indique que, pour sa première aquarelle, il se servit « de godets pour enfants Pelikan »[605]. Dans une lettre enregistrée sur bande magnétique (12 mai 1982) qu'il fit parvenir depuis la Nouvelle Zélande aux étudiants viennois de sa masterclass[606], l'artiste se remémore l'ingéniosité dont il faisait alors preuve:

> Lorsque j'ai commencé à peindre, je n'avais vraiment pas d'argent pour acheter des couleurs, et je me tirais d'affaire en allant à l'Académie – à l'époque, je n'étais pas à l'Académie - pour prendre les couleurs jetées dans les poubelles, qu'elles soient en tube ou en poudre, pour ensuite les préparer soigneusement et les utiliser. Dans un tube de couleur jeté, il y avait encore tellement de couleur que je pouvais travailler avec durant un ou deux ans[607].

S'il était encore trop tôt pour parler de lutte contre le consumérisme, il nous semble pourtant que ce procédé d'alors allait en générer de similaires que Hundertwasser développa inlassablement dans ses écrits[608]. Il faut noter que ces/ses couleurs étaient précieuses à plus d'un titre. Outre la possibilité de créer, elles lui offraient une planche de salut. Car être un peintre aux semelles de vent qui courait d'un monument à un site pittoresque était synonyme de danger. Bien qu'il affirme dans le même commentaire ne pas avoir souffert de traumatisme durant les années de guerre, l'artiste revient

---

[603] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, *Id.*,« déçu » / « beaucoup moins parfait » / « lentement » / « pas satisfaisant » / « rien de nouveau » / « imperfection».

[604] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[605] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 79. « […] Aquarellfarben. Es waren Pelikan Knopffarben.». Notre traduction.

[606] Voir Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

[607] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, p. 164. [...]Als ich zu malen begann, hatte ich wirklich kein Geld, um Farben zu kaufen, und behalf mir damit - ich war damals nicht an der Akademie -, einfach auf die Akademie zu gehen, um aus den Mistkübeln die weggeworfenen Farben zu nehmen, seien es Tuben oder Pulver, um sie dann sorgfältig aufzubereiten und zu verwenden. Eine weggeworfene Farbtube hatte noch so viel Farbe, dass ich ein bis zwei Jahre lang damit malen konnte.». Notre traduction.

[608] Voir Troisième partie, chapitre « La dynamique écologiste ».

néanmoins sur le principe de précaution qu'il mit cependant en œuvre, et où ces couleurs intervenaient : « À l'époque, j'avais une petite mallette que j'emportais toujours partout avec moi, et y avait soigneusement roulé une aquarelle peinte par moi pour pouvoir, si besoin, prouver que j'étais un peintre »[609]. Au-delà de la prudence, nous considérons que cette attitude participait de son art: si Hundertwasser reconnaissait à la peinture une force de sauvegarde, c'est que déjà il mettait d'emblée toute sa confiance dans ce moyen d'expression. Cette conviction avait imprégné son esprit, puisqu'il y revient encore dans son *Catalogue Raisonné*, en commentant dans les mêmes termes poignants une œuvre de jeunesse, la *JW 55 DONAUKANAL MIT ÜBERFUHR, ROSSAUERKASERNE UND STEPHANSTURM – DANUBE CANAL WITH FERRY SEEN TOWARDS FRIEDENSBRÜCKE - CANAL DU DANUBE, AVEC FERRY, CASERNE ROSSAUER ET TOUR DE ST STÉPHANE*[610] : « À l'époque, j'avais une petite valise, et j'emportais l'aquarelle partout avec moi. Je voulais, si je subissais un bombardement ou si j'étais embarqué, prouver que je suis un bon peintre » [611]. Le critique et ami Wieland Schmied[612] écrit avoir été bouleversé de prendre conscience de la blessure morale dont l'artiste avait fait l'expérience dans son enfance, et de constater à quel point l'époque hitlérienne avait laissé des traces indélébiles dans sa psyché ; il souligne ne l'avoir jamais vu sans sa petite boîte de bois, que le peintre portait toujours et partout avec lui. Alors qu'il l'interrogeait sur le contenu de la boîte, l'artiste énuméra un passeport en règle, des espèces en différentes monnaies étrangères, une brosse à dent, du dentifrice, son mini matériel de peinture et des reproductions en couleurs de ses peintures préférées. Ce fait rapporté peut certes éclairer l'horreur indicible de la situation d'alors. Mais, quoi que Wieland en dise, et sans nier les faits, ne pourrions-nous pas plutôt voir dans cette mallette une synthèse de la dynamique picturale de Hundertwasser ? Car, selon nous, transporter son « mini matériel de peinture » toujours et partout signifiait être en capacité de créer à chaque instant. Voire garder près de soi le témoignage des diverses épiphanies (nature / couleurs) traduites dans les « peintures préférées », telles un talisman. Quant au « passeport en règle » et aux « différentes monnaies étrangères », ne traduisent-ils pas son nomadisme permanent, marque de son

---

[609] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 53. « In einem kleinen Koffer, den ich immer bei mir trug, hatte ich ein sorgsam eingerolltes, von mir gemaltes Aquarell mit, um - im Fall des Falles - beweisen zu können, dass ich Maler bin. » Notre traduction.

[610] Vienne, 1944. Aquarelle sur papier à dessin. 300 mm x 410 mm. Peint à Vienne, Brigittenauerlände, 7 septembre 1944. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/286-donaukanal-mit-uberfuhr-rossauerkaserne-und-stephansturm, consulté le 23/07/2018.

[611] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 92. « Ich hatte damals einen kleinen Koffer und trug das Aquarell immer mit mir herum. Ich wollte, wenn ich ausgebombt oder verschleppt wurde, mit diesem Bild beweisen, dass ich ein guter Maler bin. » Notre traduction.

[612] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 46.

amour du monde et de sa soif de découvrir toujours plus de « magnifiques paysages »[613] qui nourrirent aussi son travail ? Enfin, nous l'avons évoqué, Hundertwasser souligne l'absence de traces de guerre dans ses tableaux réalisés durant le conflit armé, et fournit d'autres considérations sur son emploi de la couleur à l'heure où le monde ouvrait les yeux sur la Shoah. Et déjà, dans ces premières œuvres, l'artiste avait fait le choix de refléter une merveilleuse jeunesse, aussi paradoxal que cela puisse sembler. En conclusion, il nous apparaît que dans un contexte géohistorique aussi agité qu'angoissant, c'est la création, tant peinture qu'écriture, qui prit toute la place et, transfigurant cette époque sinistre en bonheur, apporta à l'adolescent la sérénité que l'on n'aurait pas attendue.

1.1.8 Vienne 1945 – 2000 : de l'émergence d'une réflexion esthético-philosophique à des prises de position socio-politiques

1.1.8.1 L'immédiat après-guerre et l'émergence d'une réflexion esthético-philosophique

Il convient maintenant de prendre en compte un nouvel aspect du contexte géohistorique. Comme nous l'avons évoqué, la situation de Vienne à la fin de la Seconde Guerre mondiale se rapprochait de « l'année zéro » (*Stunde Null*) en Allemagne.

1.1.8.1.1 Le monde des arts : état des lieux matériels

Bien des bâtiments avaient été considérablement endommagés par les bombardements, notamment celui du 12 mars 1945, si bien que la reprise de la vie intellectuelle fut soumise à des conditions particulières. Pour avoir le droit de s'inscrire à la faculté de droit, les étudiants devaient prouver qu'ils avaient passé plusieurs heures à en déblayer les ruines[614] ! Le monde des arts ne fut pas non plus épargné : les musiciens de l'emblématique Staatsoper de Vienne furent aussi sollicités

---

[613] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 73. « [...] wunderbaren Landschaften ». Notre traduction.

[614] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 104.

pour évacuer les gravats de l'Opéra national[615]. Il en alla de même pour les étudiants à l'Académie des Beaux-Arts sur la Schillerplatz, à laquelle Stowasser/Hundertwasser était alors promis : ils devaient aider à effectuer des réparations avant de pouvoir commencer leurs études[616]. D'une manière plus générale, dans les premières années d'après-guerre, alors que bien des plasticiens luttaient pour tout simplement survivre, les tout jeunes créateurs voyaient leurs difficultés démultipliées. En effet, les Viennois, occupés à régler leurs problèmes existentiels, n'avaient pas l'esprit tourné vers les beaux-arts et ne se montraient pas disposés à apporter leur soutien aux artistes. Il faut aussi prendre en compte le défaut d'infrastructures nécessaires : les ateliers étaient partiellement détruits par les bombardements, les lieux, scènes d'exposition, marchands d'art manquaient, tout comme le matériel de peinture, dont nous venons d'observer combien Hundertwasser en souffrit. On notera surtout l'absence de littérature spécialisée, qu'il s'agisse de livres, de catalogues, de magazines ou cartes postales, tous confisqués durant les treize années de dictature nazie. En Autriche, le redémarrage de la force créatrice ne pouvait qu'être lent en raison des conditions de travail artistique déplorables, et des collections ou du marché de l'art encore plus mal portants. Si bien que la scène picturale viennoise était en quelque sorte condamnée au provincialisme[617].

1.1.8.1.2 Le monde des arts : état des lieux de la création

La désolation dans une Vienne délabrée, accrue par le poids considérable des contraintes socio-matérielles, pouvait donc se percevoir comme une importante rupture, non seulement avec un passé contestable, mais aussi dans l'histoire de l'art autrichien, ce qui constitue un nouvel aspect du contexte géohistorique. Notons qu'en 1974, Wieland Schmied[618] met 1918 et 1945 en perspective : il considère que la fin de l'empire multiethnique, la mort de Gustav Klimt, d'Otto Wagner et d'Egon Schiele marquent le début de la stagnation, tandis que la libération de 1945 en signifie la fin. Si des éléments de cette analyse sont à prendre en compte, nous observons qu'en

[615] MERLIN Christian, 2017, *Philharmonique de Vienne. Biographie d'un orchestre*, Buchet-Chastel, Paris, pp. 291 - 292.

[616] SCHMITT Ulrike, 2012, 'Und jetzt mein Abenteuer im Neuland…' Hundertwassers Aufenthalt in der französischen Metropole 1949-1960, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, pp. 42 - 43.

[617] SCHMIED Wieland, 1974, *Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Propyläen Verlag, Berlin, p. 73.

[618] SCHMIED Wieland, 1974, *Id.* p. 58.

revanche, quarante ans plus tard, en 2014, Werner Hofmann[619] souligne bien dans son essai posthume qu'en 1945, les composantes de la société, les enjeux intellectuels n'étaient plus les mêmes qu'en 1918. En effet, le contexte singulier de la chute de la dictature nationale-socialiste et, partant, de son désert culturel, eut des conséquences plurielles. Certes, point n'était besoin de faire une *tabula rasa*, mais pour remédier à cette situation particulière, il fallait au contraire prendre conscience au plus vite de l'état de l'art dans le reste du monde, et se lancer le défi de créer quelque chose de nouveau. Il convient donc de parler d'une période de Reconstruction culturelle, de réorientation artistique[620]. Cependant l'isolement des artistes et l'immobilisme ne prirent pas immédiatement fin. D'une part, les premières difficultés vinrent du fait que très peu des exilés autrichiens étaient rentrés au pays dans l'après 1945[621]. En effet, l'avenir leur paraissait encore incertain dans une Vienne détruite et occupée, où il y avait un grand besoin d'oublier des expériences traumatisantes ; beaucoup considérèrent l'Amérique ou Paris comme des lieux plus attrayants. La faiblesse des repères artistiques perdura : l'Expressionisme, le Cubisme et le Surréalisme ne furent révélés qu'à partir de 1945-1946, voire la fin des années 1950 pour que les artistes puissent peu à peu travailler la tradition des 'ismes' des années 1920[622]. Soit pour les assimiler, soit, comme certains de la jeune génération, les dépasser et fonder leur propre dynamique, tel Hundertwasser. En outre, la réception du Constructivisme, du Dadaïsme et de la Nouvelle Objectivité n'avait pu se faire, si bien que, quand des communautés de travail essentiellement poétique, telle *Wiener Gruppe*[623] se ralliaient à la tradition dada, les artistes n'en étaient même pas conscients. Un élément significatif est à prendre en compte dans le domaine des beaux-arts : les peintres et sculpteurs certes avaient retrouvé la liberté de penser et d'imaginer, mais dans la joie du renouveau de la pensée libre surgissaient de considérables difficultés morales, issues du drame de la Shoah. Nombreux étaient les artistes inquiets et désorientés qui, ne sachant pas comment réagir, s'interrogeaient sur leurs possibilités et devoirs. Il est par ailleurs important de relativiser l'idée de libération dans le domaine culturel : en raison des quatre zones d'occupation, la politique de l'art et la culture artistique de l'Autriche se trouvaient sous l'influence des forces d'occupations alliées. Elles ne portaient pas le même regard sur la manière d'opérer un changement d'opinion sociétal. La

---

[619] HOFMANN Werner, 2014, *Die Schönheit ist eine Linie - 13 Variationen über ein Thema*, Verlag C. H. Beck, München, p. 187.

[620] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945* [préf. de Pierre Soulages], L'Harmattan, Paris, pp. 95-96.

[621] PATKA Markus G., 2013, Le retour des couleurs. La rentrée au pays d'artistes autrichiens exilés dans le contexte culturel de la Seconde Guerre mondiale, *Allemagne d'aujourd'hui, n°205/juillet - septembre 2013*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, *cairn.info*, http://www.cairn.info/revue-allemagne-d-aujourd-hui-2013-3-page-63.htm, consulté le 07/01/2017, p. 63.

[622] BIEBERSTEIN ILGNER Patrycja de, 2014, *Von der fragmentierten Rezeption zum totalen Werk. Intermediale Aspekte im Werk von Gerhard Rühm*, Dissertation Dr. Phil., Universität Bremen, http://elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00104373-1.pdf, consulté le 30/09/2015. p.13.

[623] Voir Seconde partie, chapitre « Konrad Bayer (1932-1964) ».

stratégie des forces françaises d'occupation[624] était, outre une dénazification, de relancer une Autriche à caractère catholico-habsbourgeois comme antithèse à un pangermanisme de caractère allemand[625]. Cependant, en dépit des efforts entrepris, les événements artistiques, les possibilités de spectacles vivants et d'expositions restaient très minces à Vienne à la fin des années 1940 et dans les années 1950[626] : les évènements à l'époque étaient clairsemés, alors qu'on a aujourd'hui l'impression qu'il se passait beaucoup de choses, mais en réalité, il se passait peu ou presque rien. Il convient aussi de remarquer la caractéristique de la période : c'était l'immédiat centre-ville qui concentrait fortement les évènements, les lieux de scène et de rencontres des artistes de l'Avant-garde viennoise. Ce peut être la cause de l'orientation de nombre de peintres vers le climat artistique parisien effervescent[627]. D'ailleurs, Stowasser/Hundertwasser, ne pouvant trouver un élan suffisant, fut au nombre de ceux qui émigrèrent, profitant de l'ouverture des frontières. Notons cependant que les critiques parisiens qui suivirent le travail de ces artistes, souhaitèrent que ces derniers trouvent une reconnaissance dans leur propre pays. Ainsi fut organisé, par exemple, le *Congrès pour la Liberté de la Culture*[628], peut-être aussi dans l'objectif que l'on peut définir comme politico-sociétal, d'effacer le désert culturel de 1938 à 1945 et sa marque dans les esprits. Le soutien perdura, puisque près de quinze ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le *Congrès* présenta l'exposition *Jeunes Peintres d'aujourd'hui*. Elle comptait environ vingt-cinq peintres de toutes nationalités, résidant généralement à Paris. Chaque peintre fut représenté par un tableau, reproduit dans le catalogue. L'artiste était déjà reconnu à Paris, et un de ses tableaux appartenant à Marie-Laure de Noailles, sans titre précis[629], y fut exposé. Pour la première présentation de l'exposition, au Caire, un autre élément constitutif de ses travaux, le nomadisme, avait contraint le commissaire à rechercher son adresse, afin de lui faire parvenir un catalogue[630]. Puis, du 15 juillet au 10 août 1959, Julien Alvard présenta l'exposition à la Künstler Halle de Vienne [631] avant de l'envoyer à Belgrade[632].

---

[624] L'engagement culturel des Français s'axa essentiellement sur les beaux-arts: l'Institut français organisa des expositions d'art français contemporain, notamment des œuvres de Salvador Dali et de Max Ernst.

[625] BIEBERSTEIN ILGNER Patrycja de, 2014, *Id.*, p.11.

[626] VOGT Georg, MÖRTH Otto, HIRT Isabella, 2014, *Ferry Radax : Vision, Utopie, Experiment*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, p. 32.

[627] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945* [préf. de Pierre Soulages], L'Harmattan, Paris, p. 131.

[628] *Congrès pour la Liberté de la Culture*, 104 boulevard Haussmann, Paris (8e)

[629] Fonds JULIEN ALVARD B9, Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. Document n° 4, copie de lettre de Julien Alvard adressée à Marie-Laure de Noailles, brouillon manuscrit à l'encre bleue, daté du 29 octobre 1959.

[630] Fonds JULIEN ALVARD B9, Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. Document n° 5, lettre tapuscrite de F. Mounsey adressée à Julien Alvard Larcade, sur papier à en-tête du « Congrès pour la Liberté de la Culture ».

[631] Fonds JULIEN ALVARD B9, Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. Document n°1, lettre tapuscrite de Julien Alvard adressée à Monsieur Jean Larcade, datée à la main du 5 mai 1959.

1.1.8.1.3 Le paradoxe des difficultés matérielles

Parmi les différents aspects d'un contexte géohistorique particulier, il faut également prendre en compte les difficultés quotidiennes de la population dans la Vienne de l'immédiat après-guerre. Le film « Le Troisième Homme » (*Der dritte Mann*)[633], réalisé par Carol Reed en 1949 est l'exact miroir des conditions de vie et du malaise général[634]. En effet, outre l'occupation par les Alliés jusqu'en 1955, le quotidien avec ses cartes d'alimentation et le marché noir comme corolaire était marqué par la pénurie de nourriture et autres produits de nécessité. Stowasser/Hundertwasser qui comptait au nombre des jeunes gens dénutris des quartiers endommagés, n'échappa pas au désastre. Si Stowasser/Hundertwasser réalisa *JW 212 ⊂ 52 ⊃ KAFFEEMÜHLE AUF FLECKERLTEPPICH - COFFEE-MILL ON HAND-MADE RUG - MOULIN À CAFÉ SUR UN TAPIS RAVAUDÉ*[635], représentation d'un moulin à café mécanique en bois, c'est parce que, vue de haut, la forme lui rappelait les chaussures de bois à la semelle de fer, qu'il était pratiquement impossible de trouver à la fin des années 1940[636]. D'autre part, le jeune homme mit à profit la mise en sommeil de sa passion pour les timbres pour lutter contre l'obsédante faim. Dans l'espoir de recevoir des colis de nourriture en échange de timbres d'Autriche, il envoyait vers tous les continents des lettres en anglais, en français et en allemand[637]. Par exemple, le 18 juin 1948, il adresse une lettre[638] à un certain Dennis O'Brien vivant en Afrique du Sud :

> Je vais te/vous parler de moi. Hier j'ai eu mon examen de fin d'études, le Baccalauréat (*Matura*) – c'est comme ça qu'on appelle ça ici – et l'année prochaine, je vais aller à l'Académie des Beaux Arts de Vienne […] Bien sûr, j'aimerais bien un colis […] j'ai

---

[632] Fonds JULIEN ALVARD B9, Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. Document n° 6, lettre tapuscrite de Ruby d'Arschot adressée à « Gentil Alvard », sur papier à en-tête « Jeunes peintres d'Aujourd'hui », daté du 8 septembre 1959.

[633] The Third Man (1949), [s.d.], *imdb.com*, http://www.imdb.com/title/tt0041959/, consulté le 23/09/2017.

[634] VOGT Georg, MÖRTH Otto, HIRT Isabella, 2014, *Ferry Radax : Vision, Utopie, Experiment*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, p. 31.

[635] Vienne, 1949, Aquarelle et fusain sur papier d'emballage brun, 630 mm x 450 mm, peint à Vienne, juin 1949. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/606-kaffeemuhle-auf-fleckerlteppich, consulté le 30/09/2017.

[636] KATA Bodor, 2007, *Hundertwasser: Egy varázslatos különc - Hundertwasser a magical eccentric*, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, 11 october 2007 to 13 january 2008, Szepmüveszeti Muzeum, Budapest, p. 48.

[637] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 307.

[638] Précisant que Stowasser/Hundertwasser écrivit en anglais, Pamela Kort ne fournit pas le texte original, non publié, conservé à la Hundertwasser Gemeinnützigen Privatstiftung.

> toujours faim. La guerre est terminée depuis trois ans, mais la nourriture est toujours rationnée […] Si nous ne vivions que des rations, nous serions morts de faim[639].

Si Stowasser/Hundertwasser indique avoir rattrapé son retard scolaire et évoque bien la formation à laquelle il se destinait, l' « Académie des Beaux-Arts » (*Akademie der bildenden Künste*) de Vienne, il met avant tout l'accent sur la dureté de l'époque. La description des faits est objective, étayée par le champ lexical de la misère[640]. On observera qu'il ne demande pas d'argent, car cela n'aurait sans doute pas suffi à s'approvisionner au marché noir, mais des denrées. Cette insistance, qui cherche à convaincre le destinataire de lui apporter son aide matérielle, rend compte de sa réelle détresse. Mais paradoxalement, cette situation fut un événement fondateur. S'il avait peint tout au long de la période nazie, l'artiste franchit un pas décisif et devint notamment un coloriste. Dans ses écrits, il revient plusieurs fois sur cette véritable épiphanie, lorsque, découvrant pour la première fois le pouvoir affectif de la couleur, il fut convaincu que seul l'art pourrait exprimer son expérience sensorielle. En effet, un an plus tôt, en 1947, le jeune homme travailla pendant quelques mois chez un agriculteur en Basse-Autriche, en échange d'un logement et de nourriture. Il y fait tout d'abord allusion dix ans plus tard, dans son « auto-biographie » (*sic*), déjà évoquée :

> En 1947 il découvre pour la première fois LA COULEUR dans un champs (*sic*) ou (*sic*) il arrache seul la mauvaise herbe pour un paysan. Il voit comme le trèfle vert[641] se détâche (*sic*) de la terre brune. Comme suite de cet événement il cesse d'être philatéliste[642].

---

[639] KORT Pamela, 2015, *Id.*, p. 307. « Jetzt werde ich Dir [Ihnen] etwas über mich schreiben. Vorgestern habe ich meine Abschlussprüfung abgelegt - die Matura - so wird diese Prüfung hier genannt - und nächstes Jahr werde ich die Akademie der bildenden Künste in Wien besuchen [...] Natürlich hätte ich gern ein Paket [...] Ich bin hier immer hungrig. Es sind jetzt drei Jahre nach dem Krieg, und die Nahrungsmittel sind immer noch rationiert [...] Würden wir nur von den Rationen leben, würden wir verhungern.» Notre traduction.

[640] KORT Pamela, 2015, *Id.*, p. 307. « un colis » (*ein Paket*) / « toujours faim » (*immer hungrig*) / « nourriture toujours rationnée »[640] / « rations » (*Rationen*) / « morts de faim » (*verhungern*). Notre traduction.

[641] Rappelant que la couleur est un phénomène essentiellement culturel, Michel Pastoureau montre que le vert est une couleur médiane, non violente, paisible, comme il apparaît dans les textes romains et médiévaux et dans le traité de Goethe de la fin du XVIIIème siècle. Les théologiens lui ont attribué les mêmes vertus en codifiant les couleurs liturgiques. Rappelant qu'avant le XVIIème siècle on ne pensait pas à fabriquer du vert en mélangeant du bleu et du jaune, l'auteur indique qu'on obtenait facilement des colorants verts à partir de nombreux produits végétaux (feuilles, racines, fleurs, écorces), qui avaient cependant la particularité d'être une couleur chimiquement instable. Pastoureau voit là une étonnante fusion entre la technique et la symbolique, puisque la symbolique du vert s'est presque entièrement organisée autour de cette notion: il représente tout ce qui bouge, change, varie. Le vert est la couleur du hasard, du jeu, du destin, du sort, de la chance. Le vert représente aussi la malchance, la fortune mais aussi l'infortune. Selon l'auteur, la dimension négative l'a emporté au fil du temps, cette couleur ayant toujours inquiété à cause de son ambiguïté. Montrant ensuite que la théorie des couleurs primaires et complémentaires est absurde, car elle nie tous les systèmes de valeurs et de symboles qui se sont attachés à la couleur depuis des siècles, Pastoureau précise qu'elle a suscité une autre symbolique du vert: étant considéré comme le «complémentaire» du rouge, couleur de l'interdit, le vert est devenu son contraire, la couleur de la permissivité. Il conclut qu'aujourd'hui, notre société urbaine en quête de chlorophylle en a fait un symbole de liberté, de jeunesse, de santé. Pastoureau souligne encore que, jusqu'au XVIIIème siècle, le vert n'avait rien à voir avec la nature, surtout définie par les quatre éléments: le feu, l'air, l'eau, la terre, et que seul le vocabulaire suggérait une relation entre le vert et la végétation. Il estime que c'est peut-être l'islam primitif qui, le premier, a associé vert et nature, puisqu'à l'époque de Mahomet, tout endroit verdoyant était synonyme d'oasis, de paradis. Il ajoute qu'en Occident, l'association du vert et de la nature remonte à l'époque romantique, et qu'aujourd'hui, le vert de la végétation est devenu celui de l'écologie

Dans ce bref assemblage de phrases complexes, où les virgules sont absentes, et les indications spatio-temporelles relativement précises « 1947 » / « dans un champs (*sic*) », cette fois, l'artiste n'explicite pas sa présence dans ce champ, n'évoque pas la faim ni la misère. Les phases simples et brèves sont destinées à frapper le lecteur au sujet de l'émergence de son art. En effet, elles introduisent un élément fondamental : la confrontation à la couleur. On peut voir une nouvelle allusion dans son poème en trois strophes de 1964 « La mort des mille fenêtres »[643], où il écrit :

> La prairie recouvre la pluie avec sa peau verte.
> […]
> Traverse la prairie avec précaution, pour que le vert ne se brise pas[644].

En revanche, l'auteur ne revient pas sur le lien entre les conséquences de l'émotion ressentie et l'abandon de sa collection de timbres. En 1992, dans le texte autobiographique « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern)*, l'artiste fournit davantage de détails sur ce contexte :

> Un an plus tard, parce que tout Vienne mourrait de faim, j'ai été affecté au service de moisson chez un paysan à Wuffing près de Schwanenstadt. On me donnait à manger et je travaillais dur. Mais je me sentais comme au paradis, et pour la première fois de ma vie, je découvris dans les champs les couleurs de la nature. C'est ici que se produisit en moi le passage de la peinture réaliste à la peinture libre[645].

Par ce texte ramassé, aux phrases plus longues, mais sans connecteurs logiques superflus, Hundertwasser expose clairement l'articulation entre le contexte matériel désastreux, la faim, et l'émergence d'une créativité, en soulignant « le passage de la peinture réaliste à la peinture libre ». Mais l'auteur ne parasite pas son texte en s'appesantissant sur la dureté de l'époque qui viserait à

---

et de la propreté, le symbole de la lutte contre l'immondice. (in SIMONNET Dominique, 2004, Le vert - Celui qui cache bien son jeu, *lexpress.fr*, http://www.lexpress.fr/culture/livre/4-le-vert-celui-qui-cache-bien-son-jeu_819807.html, consulté le 15/01/2016.).

[642] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[643] « Der Tod der tausend Fenster ». Notre traduction.

[644] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Der Tod der tausend Fenster (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 104. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Der Tod der tausend Fenster (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 193. Chapitre : « Espaces libres de la conception » (*Freiräume der Gestaltung*). Signalétique : « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*), « Explications des propres tableaux » (*Bildererklärungen eigener Bilder*).
« Die Prärie bedeckt den Regen mit ihrer grünen Haut. / […] / Gehe vorsichtig über die Prärie, damit das Grün nicht zerbricht. » Notre traduction.

[645] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 183. « Ein Jahr später war ich, weil ganz Wien hungerte, in Wulfing bei Schwanenstadt bei Bauern zum Erntedienst eingeteilt. Ich bekam zu essen und arbeitete hart. Aber ich fühlte mich wie im Paradies und erlebte auf den Feldern zum erstenmal in meinem Leben bewußt die Farben der Natur. Hier entwickelte sich in mir der Wandel vom realistischen zum freien Malen. […] ». Notre traduction.

apitoyer le lecteur. Il livre des faits objectifs et subjectifs destinés à intéresser un public ou des collectionneurs potentiels. Le cadre temporel général est plus vague « Un an plus tard » (*Ein Jahr später*), puisqu'il fait écho à ce qui précède dans le texte. L'indication spatiale « moisson chez un paysan » (*Bauern zum Erntedienst*) est suffisamment précise pour qu'elle nous paraisse refléter l'amour croissant qu'entretemps l'auteur aura porté à la nature, définie déjà comme un « paradis » (*Paradies*). Nous observons que la conjonction « mais » (*aber*) permet une opposition frappante entre deux éléments antinomiques : « j'avais faim » (*hungerte*) et « le paradis » (*im Paradies*). Ce que renforcent la locution temporelle « pour la première fois » (*zum erstenmal*) et l'adverbe « ici » (*Hier*). Dans la nature, l'artiste a reçu non seulement une nourriture matérielle, dans cette période où il fallait survivre, mais aussi une nourriture spirituelle. En effet, ces deux couleurs, le vert et le brun, retinrent définitivement son attention, et trouvèrent une place privilégiée dans ses œuvres. En effet, en décembre 1981, Hundertwasser rédige en peintre le texte d'un discours sur la couleur en architecture, discours qu'il n'a jamais tenu : « La nature possède essentiellement deux couleurs. Le vert de la végétation et le noir ou le marron foncé de la terre et de l'ombre. Le fait que le noir et le vert vont bien ensemble est d'une importance fondamentale pour l'architecture »[646]. Même si ces années 1950 prirent un aspect lumineux dans le souvenir qu'en gardèrent plus tard les jeunes artistes, en fait, les difficultés matérielles n'étaient pas estompées, pas plus que certaines traces de la guerre. Nous pouvons leur rattacher le fait que l'artiste fabriqua ses propres souliers[647] qui, aux jours devenus meilleurs, devinrent emblématiques de sa philosophie de vie[648]. En 1954, rentrant du Maroc, il entreprit de créer une tapisserie[649]. Une nouvelle fois, le contexte géohistorique s'invita dans sa créativité : l'hiver arrivant, Hundertwasser constitua des briquettes de chauffage à partir des boules de papier qui s'entassaient dans les fenêtres et sur une vieille armoire métallique abandonnée par la Wehrmacht. Face à cette révélation de la couleur, on notera que, sur le plan urbanistique, tout Vienne offrait alors l'image de faubourgs grisâtres et délabrés. Sans doute faut-il voir dans ce contraste entre la nature et la ville grise un autre élément fondateur de la palette à venir. Le créateur déclare plus tard à Richard Ducousset: « pour être vivant il faut des couleurs. Le gris est la mort. Nous avons une civilisation qui est marquée par la mort, une civilisation mourante. Je ne veux pas mourir avec, c'est pourquoi je suis devenu peintre et que je vis dans les couleurs »[650]. Encore une fois[651],

---

[646] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, pp. 43-44.

[647] Historische Bilder zu Friedensreich Hundertwasser, [s.d.], *Historische Bilder (IMAGNO), austria-forum.org*, https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hundertwasser%2C_Friedensreich, consulté le 19/11/2016.

[648] Voir Deuxième partie, chapitre « Les tenues vestimentaires ».

[649] PATOCKA Otto, 1979, *Tapisserien von Hundertwasser*, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Weltkunst 4, Wien, p. 13.

[650] DUCOUSSET Richard, 1975, Hundertwasser - les plantes donnent l'exemple de la vitalité, *Connaissance des arts, n° 275 - Janvier 1975*, Paris, p. 70.

[651] Voir Première partie, chapitre « La sublimation de l'extermination de la famille maternelle ».

l'expression de l'artiste frappe par son optimisme paradoxal après ses expériences de la dictature nazie et de la situation peu enviable d'une Vienne vaincue et en ruines.

1.1.8.1.4 L'appropriation artistique des ruines de Vienne

Nous allons étudier ici comment l'œuvre de Hundertwasser qui entrelace les domaines de l'écriture, de la peinture et de l'architecture, s'inscrivit pour une grande part dans le traitement et l'appropriation artistique du contexte géohistorique, notamment des ruines de Vienne. L'artiste s'empara des données contextuelles dès les derniers jours du conflit et les sublima avec sa méthode si particulière. Dans son commentaire de l'aquarelle *⊂ JW 69 / 11 ⊃ DONAUKANAL MIT ÜBERFUHR GEGEN FRIEDENSBRÜCKE – DANUBE CANAL WITH FERRY SEEN TOWARDS FRIEDENSBRÜCKE - CANAL DU DANUBE AVEC PASSAGE VERS LA FRIEDENSBRÜCKE*[652], dans lequel il n'utilise que les notes de son journal intime de 1945, l'artiste décrit minutieusement l'entrée imminente de l'Armée rouge dans la ville, avec ses corolaires : bruit des armes dans les combats, inquiétude de sa mère. En même temps, il observe surtout que « toutes les rues étaient vertes comme du gazon frais. Un soldat russe mort gisait lui aussi dans cette verdure, recouvert de prairie. C'était comme un calme tableau de paix. Mais le vert sur la chaussée, c'était le vert feuillage des arbres, arraché par la mitraille »[653]. Ce que l'artiste retient de cette désolation des ruines de Vienne, ce qu'il s'approprie, c'est la couleur, notamment le vert, mot répété trois fois ici, sous la forme d'adjectif, « vert » (*grün)* et du double substantif « le vert » *(das Grün*), qualifiant des éléments de la nature « gazon frais » (*frischer Rasen*) / « prairie « (*Wiese*) / « feuilles printanières » (*Frühlingsblätter*), permettant au sentiment de paix de dominer la mort. Ici apparaît pourquoi verdure et par extension nature sont les deux entités auxquelles l'artiste accorda toujours une place de choix. D'ailleurs, Hundertwasser vécut le slogan révolutionnaire de Mai 68 « Sous le pavé, la plage » plus de deux décennies auparavant : l'implosion des structures politiques, sociales, culturelles « millénaires », l'éclatement du tissu urbain en un paysage de cratères, topographies architecturales qui sont reconquises par la nature et qui signifient en même temps destruction,

---

[652] Vienne, 1945, aquarelle sur papier à dessin, 300 mm x 400 mm peint à Vienne, Donaukanal, 10 mai 1945. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/316-donaukanal-mit-uberfuhr-gegen-friedensbrucke, consulté le21/09/2017.

[653] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p.97. « [...] waren alle Straßen grün wie frischer Rasen. Auch ein toter russischer Soldat lag in diesem Grün, mit Wiese bedeckt. Es war wie ein stilles Bild des Friedens. Doch das Grün auf der Straße waren die von Maschinengewehren von den Bäumen geschossenen Frühlingsblätter. ». Notre traduction.

renaissance et libération marquèrent profondément l'artiste qui trouve protection dans les tas de terre qui se présentent dans la ville, ou à la lisière. En conséquence, l'estime pour le processus ce décomposition, pour ce qui est terrien, pour l'humus[654] s'enracine pour une bonne part dans ces « cachettes » (*Gstättn*) dans la Vienne bombardée de la guerre, où les bosquets et les arbres jaillissent des ruines et dans les parcs, où on cultive des légumes : là est la dialectique entre nature et civilisation devenant le noyau des lignes directrices de l'art et des théories[655] de Hundertwasser[656]. Apprécié à Paris, avec le premier argent obtenu à la Galerie Kamer, l'artiste venait de faire l'acquisition de La Picaudière[657] (Orne, France), une fermette percheronne qu'il conserva toujours, sans jamais la rénover, bien au contraire : l'artiste y a lui-même consolidé quelques ruines, qu'il a beaucoup aimées ainsi[658]. Nous pouvons supposer que la philosophie de vie que l'artiste mettait en pratique à Paris à la même époque[659], correspondait aux conditions de vie extrêmement rudimentaires à la fermette, propriété perdue en un lieu dépourvu de chemin d'accès[660]. Bien que plutôt délabrée, l'artiste était incroyablement fier de cette acquisition[661], comme il l'écrit lui-même : « Avec l'argent que je gagne avec ma peinture, j'ai pu payer ce catalogue (environ six mille Schilling) et acheter cette année une belle automobile et une maison en France. Être peintre, ce n'est pas un métier de crève-la-faim, car il permet de devenir vite riche »[662]. C'est avant de quitter Paris, et donc probablement La Picaudière et son contexte choisi de ruines et de nature que Hundertwasser avait rédigé le texte : « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*) par lequel le créateur avait souhaité présenter son travail aux Viennois et trouver une reconnaissance via le catalogue de son exposition à la Galerie St. Stephan (17 octobre – 24 novembre 1957)[663]. Cet accompagnement compte au nombre des écrits fondamentaux de l'artiste, puisqu'il fut publié dans les recueils « De belles voies » (*Schöne Wege*)[664]. Le lecteur du catalogue pourrait s'attendre, pour chaque œuvre

---

[654] Voir Troisième partie, chapitre « Culture de merde – La sainte merde (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) (1979/1980) ».

[655] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[656] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 10.

[657] Voir Deuxième partie, chapitre « La Picaudière et la *Hahnsäge* ».

[658] HAREL Joram, 2014, courriel personnel, reçu le 22/04/2014.

[659] Voir Troisième partie, chapitre « Le corps comme manifeste ».

[660] CHRISTEN Alain de, 2007, Devoir d'arbres - Hundertwasser à Saint-Jean-de-la Forêt. *Pays du Perche n°7, Juin-Décembre 2007,* Fédération des Amis du Perche, Rémalard, p. 42 et p.45.

[661] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 14.

[662] HUNDERTWASSER, 1957, *Meine Augen sind müde*, Exposition 17 oct.-24 nov. 1957, Galerie nächst St. Stephan, Wien. « Mit dem Geld das ich mit meiner Malerei verdiene, habe ich diesen Katalog bezahlt (ungefähr sechstausend Schilling) und heuer ein schönes Automobil und ein Haus in Frankreich gekauft. Maler sein ist kein Hungerleiderberuf denn man kann damit schnell reich werden. ». Notre traduction.

[663] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[664] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde(1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 93-94. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte*

présentée dans la galerie, à une notice explicative, apportant des informations sur les circonstances de la création, un lien biographique, et un commentaire sur la méthode picturale, comme il est d'usage dans ce type de production écrite : d'ordinaire, une exposition est objective : elle instruit, elle ne pense pas[665]. Cependant, la manifestation fut singulière, car le créateur s'écarta du modèle traditionnel et joua sur la surprise : il confronta le destinataire à tout autre chose, en présentant majoritairement un pamphlet sur l'architecture de la Reconstruction. Il faut dire que dans la « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*)[666] de 1954, revenant sur sa compréhension de la politique, de la science et de la religion, Hundertwasser écrit déjà :

> Il y a bien longtemps que mon 'activité artistique' ne se résume plus au mot art, d'autant que le mot art ne suffit plus pour l'ensemble des formes actuelles, et ne mène qu'à des incompréhensions. Ce que l'on fait maintenant, ce n'est plus de l'art au sens ancien, mais c'est bien plus une certaine responsabilité, que prennent quelques uns pour attirer l'attention des autres sur les immenses dangers[667].

Force est de constater que rares sont les considérations du texte sur la peinture, puisque qu'en fait, ce texte est conçu comme un manifeste architectural : revenant sur sa « célébrité » (*mein Ruhm*), il dit s'y montrer plus indifférent qu'à sa ville de Vienne en Reconstruction et se positionne en tant que défenseur de la nature, ainsi que celle d'un prophète : « La terre se vengera, et comme la terre, à nouveau, va se révolter vraisemblablement très bientôt, je n'aurai rien pu y faire »[668]. Nous pouvons considérer qu'il s'agissait là d'une appropriation artistique des ruines de Vienne par excellence, puisque l'artiste fait référence aux destructions provoquées par les bombardements de la Bataille de

---

Neuauflage, Langen-Müller, München, pp. 116-117. Chapitre : « Les perceptions sensorielles » (*Die sinnlichen Empfindungen*). Signalétique : « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie. Weltanschauung*) / « Art » (*Kunst*) / « Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*), http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/46-die-generalmobilmachung-des-auges/71-meine-augen-sind-muede, consulté le 18/06/2017.

[665] BARTHES Roland, 1978, Entre l'amour et l'angoisse, *Le Nouvel Observateur, 23 octobre 1978.*

[666] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 32-35. Chapitre : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Politique » (*Politik*) / « Religion » (*Religion*) / « Art » (*Kunst*). *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/46-die-generalmobilmachung-des-auges/67-brief-aus-paris, consulté le 01/10/2017.

[667] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 33. « Meine ‚künstlerische Tätigkeit' bleibt lange schon nicht mehr auf das Wort Kunst beschränkt, sowie auch das Wort Kunst für die ganze jetzige Gestaltung nicht mehr hinreichend ist und nur zu Mißverständnissen führt. Was jetzt getan wird, ist nicht mehr Kunst im alten Sinne, sondern vielmehr eine gewisse Verantwortung, die einige Leute auf sich nehmen, um die anderen auf riesige Gefahren aufmerksam zu machen ». Notre traduction.

[668] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde(1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 93. « Die Erde wird sich rächen, und wenn die Erde sehr wahrscheinlich sehr bald wieder revoltieren wird, werde ich nichts dafür gekonnt haben. » Notre traduction.

Vienne en mai 1945 et à la Reconstruction (*Wiederaufbau*)[669]. L'artiste ne commente pas le contexte géohistorique dans le sens auquel nous pourrions nous attendre : ce ne sont pas les destructions de sa ville natale et de son quartier, qu'en outre habite encore sa mère, qui le désespèrent, au contraire, c'est la Reconstruction qui l'abat : « Il y a encore deux ans, il y avait un joli petit cratère de bombe dans la Obere Donaustraße[670], il y avait de l'eau dedans et j'en faisais le tour. Voilà que je reviens et que je ne le trouve plus »[671]. Pour frapper son lecteur, Hundertwasser construit son écrit sur des oxymores du champ lexical guerrier[672], qu'il associe d'ailleurs à ses théories sur le « transautomatisme »[673]. Afin d'asseoir sa démonstration, l'artiste met en perspective la disparité entre deux situations de fin de guerre : « Qu'en 1920, on ait lissé le trottoir et les façades, c'était nécessaire, mais en 1957, c'est une folie que je ne comprends pas »[674]. L'artiste fait probablement allusion ici aux grandes constructions de logements sociaux réalisées entre 1918 et 1938 par la « Vienne rouge », parmi lesquelles la célèbre Karl-Marx-Hof (1927-1930). En ces années post 1945, le créateur souligne qu'il regrette une révolution manquée, une révolution architecturale dont il est convaincu du bien-fondé, ce qu'il martèle en usant de répétitions. L'artiste cherche à mettre en garde, à signifier le danger que représentent l'évacuation et le remplacement des ruines par une uniformisation architecturale. Il interpelle les politiques et les urbanistes qui, contrairement à lui-même, n'ont « tout simplement pas la connaissance de l'ordre vrai »[675], qui n'ont pas rendu sa place à la « Terre » (*Erde*), citée trois fois, n'ont pas banni le retour des trottoirs lisses, ni la construction normative. La répétition de « cubes, cubes ! », mot suivi d'un point d'exclamation (*Würfel, Würfel*!) est significative de sa haine des bâtiments anguleux qui surgissent alors partout. Tout cela n'est, selon lui, que « folie » (*Wahnsinn / Wahn*), substantif répété quatre fois. Une violente question rhétorique vient encore étayer ce qu'il dénonce comme une absurdité : « Faut-il qu'il y ait une autre

---

[669] Le conflit avait détruit 87 000 logements à Vienne, il fallut reloger plus de 35 000 personnes, et la Reconstruction s'étala de 1945 à 1959. En 1956, la municipalité avait déjà rebâti 50 000 appartements. Et encore aujourd'hui, les « logements municipaux viennois » (*Wiener Gemeindebau*) affichent toujours leur date de construction en larges chiffres. (in Geschichte des Wiener Gemeindebaus, [s.d], *wienerwohnen.at*, https://www.wienerwohnen.at/wiener-gemeindebau/geschichte.html, consulté le 14/09/2016.).

[670] Nous avons justement observé plus haut que, selon deux plaques apposées sur la façade, le bâtiment du *12 Obere Donaustraße* fut reconstruit en 1958.

[671] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 93. « Da war ein schöner kleiner Bombentrichter noch vor zwei Jahren in der Oberen Donaustraße, Wasser war darin und ich ging um ihn herum. Jetzt komme ich zurück und finde ihn nicht mehr. » Notre traduction.

[672] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 93. « un joli petit cratère de bombe » (*schöner kleiner Bombentrichter*) / « la guerre nous a offert la terre » (*Der Krieg hat uns die Erde [...] geschenkt*) / « Les bombes […] parfaites leçons de formes automatiques (*Die Bombenwürfe [...] perfekte automatistische Formenlehren*). Notre traduction.

[673] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[674] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 93. « Daß man 1920 das Trottoir und die Hauswände glatt machte, war notwendig, doch 1957 ist es Wahnsinn, den ich nicht begreife.». Notre traduction.

[675] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 93. « ganz einfach Wissen um die wahre Ordnung » Notre traduction.

guerre, une plus abominable encore ? »[676]. Dans cette argumentation apologétique des ruines de Vienne, dans leur l'appropriation artistique se dessinent les prémices de sa créativité, notamment architecturale, exposée très tôt dans des commentaires et des textes, presque toujours programmatiques. Au fil des années, des manifestes aux réalisations, Hundertwasser ne cesse d'en affiner la clé de voûte : le respect des droits de la nature dans tous les lieux, y compris les plus urbanisés. Ainsi, en 1980 par exemple, l'artiste s'empare de l'accident du Palais des Congrès de Berlin (*Berliner Kongresshalle*)[677] pour diffuser ses convictions : il ne voit là que la mise en garde de la nature ainsi qu'une opportunité de révolution architecturale ; il envoie alors au maire de la ville, Stobbe, une lettre argumentée « Une ruine à Berlin » (*Eine Ruine in Berlin*)[678] afin qu'il intercède contre les réparations programmées[679] :

> Si, sur un plan formel, la nature a amélioré le Palais des Congrès, cela a un sens profond, que nous n'avons pas le droit de détruire et d'éliminer. Ainsi, le Palais des Congrès devient la première ruine de l'architecture rationnelle en faillite, conservée avec beaucoup d'amour. Ce n'est donc plus une ruine, mais une maison qui fonctionne vraiment, parce qu'elle vit, parce qu'elle se transforme et se renouvelle, comme un vieux chêne. […] S'il vous plait, empêchez qu'au fil des travaux de rénovation qui ont été commandés, une précieuse ruine ne soit endommagée ou enlevée, et qu'en conséquence, d'entrée de jeu, la réalisation du projet soit rendu impossible[680].

---

[676] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 93. « Muß denn wieder ein Krieg kommen, ein noch scheußlicherer ? » Notre traduction.

[677] Pavillon construit en 1956-1957 par l'architecte américain Hugh Stubbins (1912- 2006), à l'occasion de l'exposition d'architecture « *Interbau* », et offert par les États-Unis à la Ville de Berlin en 1958. Il dut sa silhouette particulière, et son surnom d'« huitre enceinte » (*Schwangere Auster*) à une haute et large arche faisant office de toit au-dessus de l'auditorium. Le 21 mai 1980, la partie sud de l'avancée s'effondra, tuant un journaliste et blessant cinq congressistes.

[678] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Eine Ruine in Berlin (1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 74-75. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Eine Ruine in Berlin (1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 212 - 213. Chapitre « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Nomenclature : « Architecture, urbanisme, planification urbaine, Droit à la fenêtre, la Troisième peau » (*Architektur, Urbanismus, Stadtplanung, Fensterrecht, die Dritte Haut*) et « Politique » (*Politik*).

[679] L'artiste ne fut pas entendu, car le Palais des Congrès fut rebâti en 1987. Nous pourrions néanmoins parler d'une certaine fidélité à son esprit, puisque le pavillon abrite depuis la « Maison des Cultures du Monde » (*Haus der Kulturen der Welt*).

[680] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Eine Ruine in Berlin (1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 74-75. « Wenn die Natur die Kongresshalle formal verbessert hat, so hat das einen tiefen Sinn, denn wir nicht zerstören und nicht eliminieren dürfen. Die Kongresshalle ist so die erste, mit viel Liebe konservierte Ruine der bankrotten rationeller Architektur. Nun ist das dann keine Ruine mehr, sondern ein echt funktionierendes Haus, das man benutzt, das man liebt, weil es lebt, weil es sich wandelt und erneuert, so wie eine alte Eiche. […] Bitte verhindern Sie, dass jetzt im Zuge der jetzt in Auftrag gegebenen Aufräumearbeiten wertvoller Ruinenbestand beschädigt oder weggeschafft und dadurch die Realisation des Projektes von vornherein unmöglich gemacht wird. ». Notre traduction.

La remarque provocatrice de l'artiste « la nature a amélioré le Palais des Congrès »[681] contraste avec son silence, probablement délibéré, au sujet des victimes humaines de la destruction d'une partie du bâtiment. Hundertwasser a certainement choisi de s'abstenir de réagir pour mieux se faire l'accusateur public des méfaits d'une architecture qu'il dénonce depuis son écrit « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*). L'artiste personnifie la nature, car il est convaincu de sa fonction curative[682]. Considérant le champ lexical mélioratif « avec beaucoup d'amour » (*mit viel Liebe*) / « précieux » (*wertvoll*), il nous apparaît que l'artiste assimile la nature à une divinité, dont le référentiel est d'ailleurs l'arbre[683] « comme un vieux chêne » (*eine alte Eiche*).

1.1.8.1.5 La formation à l'École des Beaux-Arts : de l'aspiration au rejet

La formation traditionnelle est un autre élément constitutif de l'art de Hundertwasser, en tuilage. L'année 1948, riche en évènements, fut une nouvelle étape : outre sa découverte essentielle des *arbres-âme* de Walter Kampmann[684], et des œuvres d'Egon Schiele[685], après son baccalauréat (*Matura*) le jeune homme réussit l'examen d'admission à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Le peintre Ernst Fuchs[686] se remémore un jeune homme maigre dans le couloir vers l'amphithéâtre de l'Académie, un cartable sous le bras ; ses mouvements avaient quelque chose de tremblant et de flottant ; ayant dans les yeux le doux brillant d'une croyance absolue en un art merveilleux, que tous peuvent comprendre, il parlait de sa peinture comme de la porte du paradis[687]. Notons que les remarques sur « un art merveilleux, que tous peuvent comprendre » et « porte du paradis » donneraient à comprendre que l'artiste comptait faire de son travail un sacerdoce, les écrits en étant les textes en quelque sorte sacrés. Stowasser/Hundertwasser resta environ trois mois à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne (Classe Robin C. Andersen), puis, déçu, il la quitta[688]. À l'époque, un

---

[681] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 74. « die Natur die Kongresshalle formal verbessert hat ». Notre traduction.

[682] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 74. « amélioré […] » (*verbessert*) / « plus une ruine, mais une maison […] » (*keine Ruine mehr, sondern ein [...] Haus*). Notre traduction.

[683] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[684] Voir Deuxième partie, chapitre « Walter Kampmann (1887 - 1945) et les *arbres-âme* ».

[685] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

[686] Voir Deuxième partie, chapitre « La *Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Arnulf Rainer (*1929) et Ernst Fuchs (1930-2015) : analogies et disparités ».

[687] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p. 21. « [...] in seinen Augen den sanften Glanz des unbedingten Glaubens an eine wunderbare Kunst, die alle verstehen können. Und so sprach er auch von seiner Malerei, wie der Tor vom Paradies.». Notre traduction.

[688] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*. Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 34.

grand nombre de jeunes artistes ambitieux renoncèrent volontairement aux études universitaires, en raison du phénomène autrichien de l'énorme continuité parmi les professeurs à travers la période de guerre et longtemps dans l'après-guerre : dans ce domaine éminemment important, il n'y eut pas le moindre signe d'une « année zéro » [689]. Toutefois Ernst Fuchs n'en dit mot, qualifiant au contraire le professeur Andersen (1890-1969) d'exceptionnel[690] : ses exercices pédagogiques permettaient de voir très vite la sûreté de l'œil et la sûreté de la main de l'élève, et dans les cours de nus, l'artiste en formation était capable de montrer les deux dextérités, au niveau de la perfection. Notons encore qu'après son entrée aux Beaux-Arts, sans que les circonstances n'en soient précisées, Stowasser/Hundertwasser fut invité à se rendre au « Salzburg Seminar of American Studies[691] », où il séjourna du 27 décembre 1948 jusqu'à fin janvier 1949. Le jeune artiste y fit une conférence en anglais intitulée « L'art est en perpétuel changement » (*Art is Always Changing*) [692]. Le 15 mai 1965, il revint sur ce discours dans une lettre au galeriste Hammerlund :

> Le texte (...) est un discours que j'ai fait en janvier 1949 au château Leopoldskron à Salzbourg. Il faut noter (...) que ce discours est antérieur à mes premiers tableaux « modernes » car je n'ai commencé sérieusement à peindre qu'en décembre 1949. Ce texte est donc à considérer avec indulgence comme un travail d'enfant ou plutôt comme un document de jeunesse. Ce discours a été fait en anglais pendant que j'étais invité à passer un mois au Seminar of American Studies[693].

C'est sans doute parce qu'il ne le considérait comme non abouti que l'artiste ne retint pas ce discours dans son choix de textes publiés dans « De belles voies » (*Schöne Wege).* Pourtant, nous observons que dans sa réponse à la question de savoir si l'art doit s'occuper de nos problèmes où s'il doit être complètement séparé de nos vies, apparaissent déjà des arguments qui étaieront bon nombre de ses développements et annoncent sa posture à venir, tels « messager » (*Boten*) / « ambassadeur » (*Botschafter*) / « prophète » (*Prophet*) :

> L'art doit lutter avec nous […] Les grands artistes semblent être des messagers, des ambassadeurs d'un autre monde […] Je crois que chaque grand artiste moderne est un

---

[689] BIEBERSTEIN ILGNER Patrycja de, 2014, *Von der fragmentierten Rezeption zum totalen Werk. Intermediale Aspekte im Werk von Gerhard Rühm*, Dissertation Dr. Phil., Universität Bremen, http://elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00104373-1.pdf, consulté le 30/09/2015. pp.13 - 14.

[690] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p. 22.

[691] Dans le château de Leopoldskron, Salzbourg. Certainement dans le cadre d'une ouverture sur l'art moderne après des années de nazisme, voulue par les Américains.

[692] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 307.

[693] RESTANY Pierre, 2010, *Friedensreich Hundertwasser*, Parkstone International, New York, p. 253.

prophète, qui traite de choses qui arriveront bientôt. Et c'est […] un grand souci pour les artistes que les gens trouvent que ce combat est fou, dingue, ou cinglé[694].

Nous mettons cette affirmation en perspective avec la déclaration (1908) du porte-parole de la *Secession*, Gustav Klimt, affirmant que chaque chose, quand elle est parfaitement faite, aide à multiplier la beauté de cette terre, et que le progrès est uniquement fondé sur la continuité de la pénétration de la vie par des objectifs artistiques[695]. Il apparaît donc ici que le jeune artiste de vingt ans montrait déjà son désir d'être un prophète, prêt à engager des combats, quitte à affronter l'incompréhension du public, comme il advint. Fin janvier 1949, Stowasser/Hundertwasser revient à Vienne poursuivre sa formation à l'Académie dans la classe de Robin Christian Andersen. D'ailleurs, la composition en diagonale du *JW 212 ⊂ 52 ⊃ KAFFEEMÜHLE AUF FLECKERLTEPPICH- COFFEE-MILL ON HAND-MADE RUG - MOULIN À CAFÉ SUR UN TAPIS RAVAUDÉ*, déjà évoqué, était très inhabituelle dans son art, puisque l'artiste était toujours contre une composition linéaire rigide ; cette disposition picturale représentait plutôt la mentalité de l'Académie, comme le jeune artiste le laisse entendre : « en dessinant chez le professeur Andersen nous devions diriger chaque élément pictural avec des motifs comme des lignes» [696]. Nous pouvons donc comprendre que cet enseignement ne donna pas satisfaction à l'artiste. Le professeur Andersen donna son accord pour que, trois mois plus tard, le 14 avril 1949, le jeune homme puisse se mettre en route pour l'Italie[697]. Peu désireux de rentrer rapidement à Vienne après son voyage en Italie[698], l'étudiant pensa à demander à passer dans la classe d'Albert Paris Gütersloh[699], en raison de son amitié avec Egon Schiele, le « narcisse écorché » : à la faveur d'une rétrospective cet artiste lui avait révélé une géniale intuition psychologique et un sentiment tragique de la vie. En fait, Hundertwasser,

---

[694] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 308. « „Die Kunst muss mit uns kämpfen. [...] Große Künstler scheinen Boten zu sein, Botschafter einer anderen Welt. [...] Ich glaube, jeder große moderne Künstler ist ein Prophet, der großen neuen Dingen vorangeht, die bald kommen müssen. Und es ist [...] für den Künstler sehr bekümmernd, dass die Leute diesen großen Kampf verrückt, irre oder sogar wahnsinnig nennen." [...] Das Interesse des jungen Künstlers daran, selbst ein Künstlerprophet zu werden [...] .» Notre traduction.

[695] KOSCHATZKY Walter, 1975, Hundertwasser und die Tradition der österreichischen Briefmarke, in *Sonderpostmarkenserie Österreich Republik. Republik Österreich, Sonderpostmarkenserie [1973-1985]*, Wien, Österr. Staatsdruckerei, p. 5.

[696] KATA Bodor, 2007, *Hundertwasser: Egy varázslatos különc - Hundertwasser a magical eccentric*, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, 11 october 2007 to 13 january 2008, Szepmüveszeti Muzeum, Budapest, p. 49. «'while drawing at Professor Andersen we had to link each pictorial element with pattern design like lines'». Notre traduction.

[697] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 309.

[698] Voir Deuxième partie, chapitre « Le voyage en Italie » (*Die italienische Reise*) (1949) ».

[699] Voir Deuxième partie, chapitre « *L'Art Club Wien* (1947 – 1959) ».

comme il se nommait[700] désormais, suivit son nouvel ami Brô[701] à Paris, et envoya une lettre (22 octobre 1949), où le jeune artiste écrit : « Je dois reconnaître que l'année à l'Académie de Vienne fut un épouvantable retour en arrière »[702]. Cependant, lorsque il arrive en France en décembre, pour son vingt-et-unième anniversaire, il écrit une nouvelle lettre à sa mère où il explique sa position : « […] Je reviendrai à l'Académie à Vienne. Je ne suis pas un surréaliste comme Fuchs ou les gens de l'Artclub. Je suis comme Schiele, Kampmann, Klee, Nolde et les Chinois »[703]. Sans doute était-ce un pieux mensonge destiné à la rassurer, car il ne revint jamais à l'Académie : en janvier 1950, l'artiste en formation s'inscrivit à l'École des Beaux-Arts de Paris, dans la classe de Brianchon, mais n'y passa qu'une unique journée. Au bout de quelques heures, le professeur conclut que l'étudiant n'avait pas besoin de formation académique, comme le rappelle l'artiste : « Il dit que je n'avais pas besoin d'apprendre quoi que ce soit, de toutes façons, je savais déjà dessiner et peindre »[704]. Certes, le peintre avait déjà un répertoire d'images et de formes personnel, glané chez Kampmann et chez Brô. Mais la formulation pourrait aussi faire partie du mythe fondateur hundertwasserien. Quoi qu'il en soit, il n'est donc pas surprenant que dix ans plus tard, en 1959, devenu un artiste d'avant-garde reconnu, et ayant accepté de donner des cours à l'Académie des Beaux-Arts de Hambourg[705], il annonce que son comportement ne serait pas académique. Multipliant les provocations « l'Académie est morte depuis deux siècles » qui sont parfois métaphoriques « remâcher comme des vaches », il lance notamment :

> Pourquoi ne cherchez- vous pas la raison pour laquelle l'Académie est morte depuis deux siècles ? Tout simplement parce que les évènements artistiques se produisent en dehors d'elle. […] Les académies sont là aujourd'hui pour remâcher comme des vaches ce qui a déjà été fait[706].

À la suite de son rejet rapide et irrévocable de toute formation académique, sous l'influence probable du contexte autrichien complexe post 1945, ainsi que des opportunités qui s'ouvraient pour

---

[700] Voir Deuxième partie, chapitre « Et Stowasser devint Hundertwasser ».

[701] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[702] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser, Ernst Haeckel und Egon Schiele, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 310. « Ich muss erkennen, dass das 1. Jahr Wiener Akademie ein fürchterlicher Rückgang war.» Notre traduction.

[703] KORT Pamela, 2015, *Id.*, p. 310. « [...] an seinem 21. Geburtstag, schrieb er [seiner Mutter] einen Brief [...] 'Ich werde weiter an der Akademie bleiben in Wien. [...] Ich bin kein Surrealist wie Fuchs und die Leute im Artklub. Ich bin wie Schiele, Kampmann, Klee, Nolde und die Chinesen.'» Notre traduction.

[704] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 180. « Er sagte, Ich brauche nichts lernen, Ich könnte ohnehin zeichnen und malen ». Notre traduction.

[705] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[706] Fonds RESTANY - XVII-2 – Hundertwasser – N° 60 - Lettres Françaises, 2 au 8 mars 1960 – N° 764 - Alain Jouffroy - Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg, p 1, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

un jeune artiste de vingt ans avide de faire des expériences à travers le monde après des années de quasi emprisonnement physique et moral sous la dictature nazie, Hundertwasser préféra une formation liée au déroulement quotidien de son existence[707]. Il préféra devenir ainsi un pur autodidacte de la peinture, car il voulait réinventer la vie « se trouver soi » (*zu sich zu kommen*) / « accorder avec moi-même » (*in Einklang mit mir selbst*) au moyen d'un « véritable savoir » (*wahre Wissen*) affirmant dans une succession de phrases simples, où les connecteurs logiques lui parurent superflus:

> Ce qui a été enseigné à quelqu'un ne correspond pas à sa propre créativité. Ce n'est qu'une créativité greffée. C'est exactement comme si on recevait un organe transplanté. Il faut d'abord le rejeter pour se trouver soi. Le véritable savoir se forme individuellement. L'autre savoir vous est enfilé de force, comme un costume qui ne vous va pas. […] Je cherche à repousser la culture que j'ai reçu des autres, pour ne conserver que ce que je peux accorder avec moi-même. Il y a pour cela une méthode sûre : on se souvient de l'époque, où a commencé la culture reçue de force, c'est à dire vers six ans, avec le début de la scolarisation[708].

1.1.8.2 Identité autrichienne et réflexion esthético-philosophique

1.1.8.2.1 Position et fonction des Habsbourg

Dans le contexte géohistorique de l'artiste, l'attachement le plus surprenant peut-être est celui que Hundertwasser eut pour les Habsbourg[709], ce qui ne fut pas sans influence sur son art. La question se pose de savoir dans quelle mesure cela n'est pas à rattacher à ses origines mosaïques. Il faut se souvenir en effet de l'action de l'empereur Joseph II, dont l'Édit de tolérance (*Toleranzpatent*) permit aux Juifs d'accéder aux institutions scolaires et universitaires publiques et

---

[707] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 7.

[708] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser?, *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. « Etwas, was einem anerzogen wurde, entspricht nicht der eigenen Kreativität. Es ist eine aufgepfropfte Kreativität. Das ist so, als ob man ein Organ eingepflanzt bekommt. Man muss das erst abstoßen, um zu sich zu kommen. Das wahre Wissen ist individuell geformt. Das andere Wissen ist einem aufgezwungen wie ein Anzug, der nicht passt. Ich versuche die Bildung abzustoßen, die ich von anderen bekommen habe, um nur das zu behalten, was ich in Einklang mit mir selbst bringen kann. Da gibt es eine sichere Methode: Man erinnert sich an die Zeit, als die von außen aufgezwungene Bildung angefangen hat, also etwa im sechsten Lebensjahr, mit dem Beginn des Schulbesuchs. ». Notre traduction.

[709] Les Habsbourg régnèrent en Autriche de 1278 à 1918.

aux métiers dont ils étaient exclus[710]. Ses effets ne s'inscrivirent pas dans la durée, et nous avons montré plus haut la propagation de l'antisémitisme durant la seconde moitié du XIXème siècle. En parallèle, il convient de prendre en compte un paradoxe que seuls les Juifs sont des Autrichiens, sentent et pensent de manière autrichienne, veulent une grande Autriche forte et puissante[711]. La vision d'une Cisleithanie[712] supranationale peut elle-même être considérée comme une préfiguration du « mythe habsbourgeois » des Juifs autrichiens, seuls les Juifs étant des Autrichiens sans phrase, alors que tous les peuples se considéraient d'abord comme des Allemands, des Tchèques, des Polonais[713]. Ce qui fait écho à l'assertion de l'artiste, lorsque, dans son récit autobiographique « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*), il revient sur la situation des Juifs à l'arrivée au pouvoir de la dictature nazie : « [Les Juifs] se sentaient de bons Allemands et ne pouvaient pas comprendre qu'ils fussent écartés pour des raisons religieuses, raciales ou quoi que ce soit d'autre »[714]. L'article 19 de la loi constitutionnelle du 21 décembre 1867 stipulait que toutes les nationalités (*Volkstämme*) étaient égales en droit, et chaque nationalité avait un droit inviolable pour la conservation et l'exercice de sa nationalité et de sa langue[715]. Notons encore que l'État austro-hongrois se considérait comme supranational, chaque individu conservant sa nationalité comme un attribut subsidiaire de sa citoyenneté, au même titre que sa confession[716]. L'empereur François-Joseph 1er n'avait aucune sympathie pour les antisémites qui attaquent un des peuples les plus fidèles à l'empereur[717], et les meilleurs défenseurs du « mythe habsbourgeois » après la disparition de l'Autriche-Hongrie furent d'ailleurs des auteurs juifs comme Joseph Roth (1894-1939) ou Stefan Zweig (1881-1942)[718 - 719] . L'œuvre de Joseph Roth oscille entre son appartenance au judaïsme et la défense de l'idée autrichienne, qui pour lui était indissociablement liée à la Maison des Habsbourg : son idéal était la monarchie et, lié d'amitié avec Otto Habsburg[720], Roth rêva de pouvoir contribuer à la restauration de la monarchie en Autriche

---

[710] LE RIDER Jacques, 2013, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Éditions Albin Michel, Paris, p. 11.

[711] LE RIDER Jacques, 2013, *Id.*, p. 43.

[712] Partie autrichienne de la monarchie bicéphale.

[713] LE RIDER Jacques, 2013, *Ibid.*, p. 83.

[714] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 181. « Sie fühlten sich als gute Deutsche und konnten nicht verstehen, daß sie aus religiösen, rassischen oder irgendwelchen anderen Gründen abgelehnt würden. ». Notre traduction.

[715] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?* Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, pp. 120 - 121.

[716] LE RIDER Jacques, 2013, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Éditions Albin Michel, Paris, p. 117.

[717] LE RIDER Jacques, 2013, *Id.*, p. 105.

[718] LE RIDER Jacques, 2013, *Ibid.*, p. 117.

[719] L'empereur d'Autriche et roi apostolique de Hongrie François-Joseph 1er (1830-1916) régna sur l'Autriche et la Hongrie de 1848 à sa mort.

[720] Otto Habsbourg-Lorraine (1912-2011).

comme véritable rempart contre le Troisième Reich[721]. Si bien que chez Roth, le mythe habsbourgeois est judéo-slave : l'humanité douloureuse, somnolente et clairvoyante de ses personnages les plus réussis est juive, bien différente de l'esprit juif viennois, sceptique et capitaliste. Quant au milieu, il est slave[722]. Nous mettons ces observations sur ce contexte géohistorique en perspective avec le fait que Hundertwasser fut mi slave par son père, mi juif par sa mère, et nous allons tenter d'analyser comment l'artiste partagea aussi ce mythe habsbourgeois. En effet, s'il s'était tourné au fil du temps vers une sorte de panthéisme, de mysticisme affranchi de toute règle et de toute tradition religieuse[723], nous avons vu qu'il n'avait pas rejeté sa part de judéité. Ainsi l'artiste, en étant fidèle et loyal envers l'empereur François-Joseph (*kaisertreu)*, ou plutôt, par extension, aux Habsbourg, rêve-t-il comme Roth d'un retour à l'harmonie d'une monarchie comme il le proclame :

> Quand les gens voient le roi dans des vêtements fantastiques, avec un manteau d'hermine et un sceptre, avec un long manteau qui balaie le sol, avec des chevaux blancs, un château avec des tourelles en forme de bulbe, ils sont satisfaits. C'est étrange mais vrai. Quand on enlève aux gens un roi ou un souverain, ils ne vont pas bien. Les Autrichiens et les Allemands - tout le monde a tout, autos, argent, télévision -, un haut niveau de vie, mais il manque quelque chose. C'est le roi, l'empereur François-Joseph[724].

Si cette monarchie était certes mythique, et nettement onirique « le roi dans des vêtements fantastiques » / « château avec des tourelles en forme de bulbe[725] », néanmoins, comme Joseph Roth, l'artiste était en contact avec Otto (von)[726] Habsbourg[727]. Notons que le film *Hundertwassers*

---

[721] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?* Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, pp. 183-184.

[722] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Paris, Gallimard - L'Arpenteur, p. 315.

[723] Voir troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[724] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 183.

[725] Nous observons ici un élément architectural que Hundertwasser employa de façon récurrente.

[726] Notons en passant que Loi d'Abolition de la noblesse (*Adelsaufhebungsgesetz*) d'avril 1919 a aboli la noblesse de même que tous les privilèges et interdit l'usage des particules nobiliaires. Aucun citoyen autrichien ne porte de titre de noblesse ni même de particule telles que *von* (de) ou *zu* (en), y compris les Habsbourg. Mais, précise Gerald Stieg, si l'état civil autrichien se tient toujours à la loi de 1919, l'usage dans les médias et dans la société varie selon le degré de conscience républicaine. (In STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Cabris, Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, p. 22.). Cependant, cette particule réapparait à chaque fois qu'il est question de Otto (von) Habsbourg.

[727] Otto (von) Habsbourg, fils ainé du dernier empereur d'Autriche et du roi de Hongrie, partit en exil après l'effondrement de la monarchie habsbourgeoise en 1919. Après son doctorat de sciences politiques, (von) Habsbourg combattit le national-socialisme et l'Anschluss de l'Autriche au Reich allemand, écrivant notamment à Kurt Schuschnigg en 1938 pour l'engager à résister aux nazis ; après l'Anschluss, il publia un appel à une intervention des nations européennes, avant de passer la guerre en exil en Amérique. (in KAPUSTINA Olga, UHLICH Eleonore, 2011, Kaiser-Sohn Otto von Habsburg gestorben, *dw.com*, http://www.dw.com/de/kaiser-sohn-otto-von-habsburg-gestorben/a-15209153, consulté le 23/12/2016.) La question du retour des Habsbourg était restée brûlante jusque dans les années 1960, où Otto fut autorisé à revenir en Autriche après avoir renoncé définitivement à la couronne de l'empire. (in STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?* Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 49.). Si la république avait mis fin à cette histoire familiale de la Maison d'Autriche en expulsant la dynastie, celle-ci

Regentag (1972) de Peter Schamoni se fit sous le patronage de ce dernier. Hundertwasser s'en explique en maniant de nouveau le champ lexical onirique « beau » (*irgendetwas Schönes*) / « rêver » (*träumen*) : « Je vis à l'étranger, et j'ai toujours cherché une personne, un partenaire pour dialoguer, une certaine autorité, quelque chose qui soit beau, quelque chose dont on puisse rêver »[728]. L'artiste était prêt à convaincre les Autrichiens d'élever de nouveau les Habsbourg aux plus hautes dignités, car il admirait la responsabilité et l'évidence des rois, et pensait qu'il y a encore de la place pour les rois dans le monde moderne[729]. D'ailleurs la construction de la « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*) s'effectua en briques de trois sortes différentes, dont d'anciennes briques pleines portant le blason impérial pour les endroits visibles[730], comme l'artiste le précise lui-même : « […] pour les murs de brique qui restent visibles, d'anciennes briques pleines, de maisons démolies, avec les armes impériales »[731]. Au fil de ses écrits, le créateur confirme son désir d'une monarchie constitutionnelle. Par exemple, à Kaurinui (Nouvelle-Zélande), le 28 mars 1983, l'artiste rédige un manifeste au titre significatif : « Pour le retour de la monarchie constitutionnelle »[732], qu'il dédicace à Otto (von) Habsbourg pour son 75ème anniversaire, le 14 Mai 1987[733]. L'artiste y affirme : « l'Autriche a besoin d'un centre supérieur, constitué de valeurs perpétuelles plus élevées – que l'on n'ose plus prononcer – comme la beauté, la culture, la paix intérieure et extérieure, la foi, la richesse du cœur »[734]. Faut-il assimiler cet aveu à la désorientation de beaucoup d'intellectuels autrichiens face au nouveau monde chaotique surgi des ruines de 1918, et qui s'étaient alors accrochés à cette tradition habsbourgeoise idéalisante et fascinante, acceptant ou du moins subissant la mythification

---

restait omniprésente dans tous les discours sur l'identité autrichienne, comme un lieu de mémoire indestructible. Si bien que les cérémonies funéraires des membres de la famille impériale [Impératrice Zita : 1989 ; Otto : 2011], médiatiques, furent chargées de puissants souvenirs historiques. (in STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?* Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 22.)

[728] Gespräch mit dem Künstler Hundertwasser […]. Film: "Hundertwassers Regentag" von Peter Schamoni unter der Patronanz von Otto von Habsburg, 1972, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0738CED8-368-00176-00000C80-0737CA61/vol/17061/pool/BWEB/, consulté le 01/08/2018. « Ich lebe im Ausland, und ich habe immer versucht, einen Menschen zu finden, einen Gesprächspartner, eine gewisse Autorität, irgendetwas Schönes, etwas wovon man träumen kann.» (00.00.25' – 00.00.00' / 3.43'). Notre transcription et notre traduction.

[729] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 183.

[730] Fonds PREST2.T9612 ; ACA BIB ; ACA réserve, Kristina Hametner, Wilhelm Melzer, Petra Spiola, *Hundertwasser Haus*, s. n. Orac, 1991, p. 30, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016.

[731] HUNDERTWASSER, 1985, Der Ziegelbau, in *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 262. « […] für die sichtbar bleibenden Ziegelmauern der Dachterrassen alte Vollziegel mit dem Kaiserwappen aus Abbruchhäusern. ». Notre traduction.

[732] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 183. « Für die Wiederkehr der konstitutionellen Monarchie ». Notre traduction.

[733] Friedensreich Hundertwasser, [s.d.], *austria-forum.org*, http://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Friedensreich_Hundertwasser, consulté le 11/08/2016.

[734] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 183. « Österreich braucht ein übergeordnetes Zentrum, bestehend aus immerwährenden höheren Werte – die man nicht mehr auszusprechen wagt – wie Schönheit Kultur, inneren und äußeren Frieden, Glaube, Reichtum des Herzens...». Notre traduction.

de la réalité historique qui avait caractérisé l'époque de François-Joseph ?[735] Dans cet attachement hundertwasserien au mythe habsbourgeois, peut-être faut-il prendre en compte sa personnalité inquiète, obsédée, à la Robert Musil[736] dont d'ailleurs Hundertwasser se recommande[737] : l'ironie de Musil avait certes éraflé impitoyablement la patine qui recouvrait le crépuscule de l'ère de François-Joseph, mais il était comme obsédé par le passé habsbourgeois, l'austriacité étant une constante spirituelle de son art et de sa personnalité[738]. D'ailleurs le roman de Musil « Les désarrois de l'élève Törless »[739] (1906) fut le plus impitoyable présage de la fin du monde austro-hongrois et la plus surprenante prophétie des délires à base de racisme et de mysticisme qui allaient se déchainer en Europe, particulièrement dans la partie allemande[740]. Notons encore que le Chancelier Bruno Kreisky, ami de l'artiste[741] et lui aussi grand admirateur de Musil, voyait dans le roman « L'Homme sans qualités »[742] la peinture d'un monde déboussolé[743] et du patriotisme sublimé[744]. Ce que nous relions au fait que Otto (von) Habsbourg rédige « le mot d'accompagnement »[745] du recueil de textes « De belles voies » (*Schöne Wege*), où il salue non seulement le travail du peintre, mais aussi une certaine communauté de points de vue : « le message global nous concerne tous et dans ce temps de haute technologie, il faut que le Beau, le Spirituel et, dans un sens plus large, la Religiosité retrouve une expression […] dans un éventail impressionnant de couleurs »[746]. Une similitude frappante dans leurs argumentaires n'échappera pas[747] ; elle nous éclaire sur leurs liens. Figure politique et intellectuelle en Autriche, Otto (von) Habsbourg marchait sur les traces des anciens empereurs par ses prises de positions, tant pour la sauvegarde des droits des Juifs que pour celle du territoire autrichien. Notons par ailleurs qu'il contribua à l'entretien du mythe de la victimisation de

---

[735] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 28.

[736] Robert Musil (1880-1942). Ingénieur, écrivain, essayiste et dramaturge autrichien.

[737] Fonds RESTANY XVII - 2 – Hundertwasser, Henry Galy-Carles, 1965, Hundertwasser l'obsession du mouvement perpétuel, Revue *Arts*, 23 juillet 1965, n°1011, p. 8.

[738] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 26, p. 303, p. 338 & p. 223.

[739] « Die Verwirrungen des Zöglings Törleß ». Notre traduction.

[740] MAGRIS Claudio, 1991, *Id.*, p. 223.

[741] Voir Troisième partie, chapitre « « Le grand chemin » (*Der grosse Weg*) (1955) ».

[742] « Der Mann ohne Eigenschaften ». Notre traduction.

[743] MAGRIS Claudio, 1991, *Ibid.*, p.163.

[744] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?* Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 216.

[745] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Zum Geleit, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 7. « Zum Geleit ».Notre traduction.

[746] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Zum Geleit, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 7-8 : « […] Die Grundaussage aber betrifft uns alle : es muss in einer hochtechnisierten Welt wieder das Schöne, das Geistige und damit im weitesten Sinne das Religiöse zum Ausdruck kommen. […] in seiner beeindruckenden Auswahl der Farben [...]. » Notre traduction.

[747] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, , pp. 7-8 « beauté » *(Schönheit) et* «foi » *(Glaube)* / « le Beau» (*das Schöne*) / « le Spirituel, la Religiosité » (*das Geistige, das Religiöse*). Notre traduction.

l'Autriche[748] ; en effet, il déclara en 2008 qu' « il n'y a pas en Europe de pays qui plus que l'Autriche a le droit de dire qu'elle a été victime du nazisme »[749]. Tout ceci nous permet de penser que ce respect des traditions, au-delà de ses excès contestables, pourrait avoir influencé l'opinion de Hundertwasser. En revanche, à l'inverse de l'artiste[750], Otto (von) Habsbourg fut un européen convaincu. Rentré en Europe après la fin de la Seconde Guerre mondiale, et en Autriche en 1966, Otto (von) Habsbourg s'engagea fermement pour la réconciliation européenne[751] : en 1972, lors du Cinquantenaire de l' *Union paneuropéenne internationale*[752], ce mouvement d'unification européenne le plus ancien, il y eut une poignée de main historique entre Otto (von) Habsbourg et le Chancelier autrichien socialiste Bruno Kreisky[753]. Président d'honneur de l'*Union paneuropéenne internationale* de 1973 à 2004, Otto (von) Habsbourg fut, vingt ans durant, député au Parlement européen et le ministre-président de Bavière Horst Seehofer observe que Otto (von) Habsbourg était un parlementaire convaincu, qui incarnait en même temps la tradition séculaire de sa famille[754]. Par ailleurs, il convient de noter combien son action pour l'ouverture du Rideau de fer et l'unification pacifique de l'Europe avait été déterminante : en 1989, Otto (von) Habsbourg, initia le pique-nique paneuropéen à la frontière austro-hongroise, lors duquel des centaines d'Allemands purent fuir la RDA, si bien que José Manuel Barroso[755] rendit hommage au « grand européen ».

---

[748] Ce que, notamment en 1988 dans sa dramaturgie « La Place des Héros » (*Heldenplatz*) dénonça l'écrivain et dramaturge autrichien Thomas Bernhard (1931 – 1989), dont la carrière fut émaillée de scandales, certains délibérément provoqués par l'auteur, afin de réveiller les consciences de ses concitoyens.

[749] KERVASDOUÉ Cécile de, 2008, 70 ans de l'Anschluss: l'Autriche peine à affronter sa mémoire, *franceculture.fr*, https://www.franceculture.fr/emissions/revue-de-presse-internationale-14-15/70-ans-de-lanschluss-lautriche-peine-affronter-sa, consulté le 02/02/2017.

[750] Voir Première partie, chapitre « Contre l'Union Européenne ».

[751] KAPUSTINA Olga, UHLICH Eleonore, 2011, Kaiser-Sohn Otto von Habsburg gestorben, *dw.com*, http://www.dw.com/de/kaiser-sohn-otto-von-habsburg-gestorben/a-15209153, consulté le 23/12/2016.

[752] En 1923 Richard Nikolaus Coudenhove-Kalergi (1894 – 1972) fonda à Vienne le *Mouvement Paneuropéen*, dans l'objectif d'unir les états d'Europe. (in Paneuropa, [s.d.], *austria-forum.org*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Paneuropa, consulté le 07/01/2017.).

[753] OLT Reinhard, 2011, Zum Tode von Otto von Habsburg. Kaisersohn, Abgeordneter und glühender Europäer, *faz.net*, http://www.faz.net/aktuell/politik/portraets-personalien/zum-tode-von-otto-von-habsburg-kaisersohn-abgeordneter-und-gluehender-europaeer-13490.html, consulté le 23/12/2016.

[754] KAPUSTINA Olga, UHLICH Eleonore, 2011, Kaiser-Sohn Otto von Habsburg gestorben, *dw.com*, http://www.dw.com/de/kaiser-sohn-otto-von-habsburg-gestorben/a-15209153, consulté le 23/12/2016.

[755] José Barroso José (*1956) : homme politique portugais, président de la Commission européenne entre le 22 novembre 2004 et le 3 novembre 2014.

1.1.8.2.2 L'expression de l'anticommunisme

Dans les écrits de Hundertwasser, qu'il s'agisse de son récit autobiographique ou de manifestes appartenant aux domaines de la théorie picturale ou architecturale, et plus tard de l'écologie, il apparaît que l'artiste non seulement vécut la hantise permanente des totalitarismes du XXème siècle mais qu'il fut surtout un critique constant du communisme. Ce rejet ne saurait s'expliquer par ses convictions religieuses, puisque la judéité comme le christianisme de l'artiste étaient culturels et non cultuels et qu'il faisait preuve d'un pluralisme religieux, de par sa confrontation aux points de vue extrême-orientaux[756]. Nous allons analyser comment les deux facteurs de son abhorration du communisme se reliaient bien plutôt au contexte géohistorique : nourris, d'une part, de son attachement à l'Autriche, et d'autre part d'une fréquentation personnelle de l'Histoire, l'époque hitlérienne ayant laissé des traces indélébiles dans la psyché de Hundertwasser[757]. Nous posons la question de savoir si, membre des Jeunesses hitlériennes par sécurité, il ne fut pas marqué par la propagande intense et/ou distillée contre les Soviétiques. Par ailleurs, pour libérer Vienne le 10 avril 1945, l'Armée rouge avait dû livrer une terrible bataille, qui fut très éprouvante pour l'adolescent. Dans son « auto-biographie » (*sic*) de 1957, il précise, toujours en français et toujours à la troisième personne que lors de « La bataille de Vienne et l'entrée de l'armée rouge (*sic*) il vit avec sa mère dans la cave de son immeuble très exposé au tir du nr 12 de l'Obere Donaustrasse au bord du Canal du Danube […] Une semaine »[758]. Il nous semble que les évènements qui s'ensuivirent contribuèrent à forger son militantisme anticommuniste. En effet, après la capitulation et après la Conférence de Potsdam (17 juillet – 2 août 1945), le pays fut divisé en quatre zones d'occupation alliées (1945- 1955)[759], et la libération du régime national-socialiste[760] fut en fait vécue comme une occupation étrangère[761]. Vienne, incluse dans la zone soviétique, était elle-même divisée en quatre secteurs d'occupation. Le Secteur soviétique se trouvait à l'est, constitué par les 2e, 4ème, 10ème , 20ème, 21ème et 22ème arrondissements (*Bezirk*) de la ville. Son domicile, dans la *Obere Donaustraße* se trouvant dans le 2ème arrondissement, le jeune homme vécut donc sous l'occupation soviétique. Sa mère et lui durent rester sur leurs gardes, voire se tenir à l'écart du danger jusqu'à la véritable fin des dix ans d'occupation de l'Autriche. Il évoque encore l'atmosphère

---

[756] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[757] SCHMIED, Wieland 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 46.

[758] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[759] Règlement intervenu en 1955 entre les quatre grands et le gouvernement viennois, appelé communément la « solution autrichienne ».

[760] Le 17 février 1947 fut promulguée la loi de dénazification, rédigée par le gouvernement provisoire autrichien.

[761] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 25.

dans la zone russe de la ville avec un champ lexical péjoratif[762], et montre les rapports quasi paranoïaques qu'entretiennent les Viennois de son quartier, souligné par la répétition de « éviter » (*avoid*):

> On avait toujours peur d'[y] disparaître. Mais les seules personnes que je connaisse qui ont eu des ennuis avec les Russes furent ceux qui travaillaient avec eux. Si un Russe devenait gentil avec vous, vous aviez des problèmes. La plupart d'entre nous les évitaient et on leur disait de nous éviter[763].

Dans son récit autobiographique « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*) de 1990, décrivant son vécu durant cette période et ses conséquences sur sa vie, Hundertwasser met l'occupation soviétique exactement en perspective avec la période de la dictature nazie, en usant des mêmes indications de temps et de manière[764], renvoyant ainsi dos à dos les deux totalitarismes tout aussi mortifères. L'artiste met notamment sa mère en scène : « Ma pauvre mère » (*Meine arme Mutter*) :

> Comme les nazis en leur temps, les Russes venaient maintenant une fois par semaine, encore une fois entre deux et trois heures du matin, et sonnaient intempestivement. Ma pauvre mère endurait encore les pires peurs. Je n'ai osé rentrer à la maison qu'après 1955, lorsque le Traité d'État fut signé et que les Russes eurent quitté Vienne[765].

Outre cette lourde atmosphère et les difficultés matérielles que nous avons étudiées plus haut, il convient de noter maintenant la pression politique. L'artiste revient entre autres sur son expérience des années 1948 – 1949, lors d'un probable meeting politique. Il se souvient parfaitement de la litanie des impératifs martelés[766] :

---

[762] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86. « peur » (*fear*) / disparaître (*disappear*) / des ennuis (*trouble*) / problèmes (*trouble*). Notre traduction.

[763] LEVY Alan, 1976, *Id.*, p. 86. « "where there was constant fear you could disappear. But the only people I knew who got in trouble with the Russians were those who worked for them. If a Russian got friendly with you, you were in trouble. Most of us avoided them and they were told to avoid us."» Notre traduction.

[764] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 183. « entre deux et trois heures du matin » (*zwischen zwei und drei Uhr nachts*) / « sonnaient intempestivement » (*läuteten Sturm*). Notre traduction.

[765] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Id.*, p. 183. « Wie seinerzeit die Nazis, kamen jetzt die Russen einmal in der Woche, wieder zwischen zwei und drei Uhr nachts, und läuteten Sturm. Meine arme Mutter stand wieder die schlimmsten Ängste aus. Ich wagte mich erst wieder nach 1955, als der Staatsvertrag unterzeichnet war und die Russen Wien verlassen hatten, nach Hause ». Notre traduction.

[766] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren : ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 37. « Vous devez » (*Sie müssen*) / « Il n'y a pas de » (*Es gibt keinen*) / « Vous devez » (*Sie müssen*) par un orateur « communiste de Hongrie » (*Kommunist aus Ungarn*), qui se montre « très furieux» (*sehr böse*) et se met à « hurler » (*brüllte*). Notre traduction.

> Dans les années d'après-guerre, en 1948 ou 1949, un communiste de Hongrie vint à Vienne et tint un discours. Il dit :' Vous devez vous décider si vous êtes pour ou contre le communisme ! Il n'y a pas d'autre voie ! Vous devez vous engager !' Moi-même n'avais fait qu'écouter, mais un autre a dit : 'Je ne veux pas m'engager. Je ne suis ni anti ni pro communiste.' Alors le communiste, furieux, se mit à hurler :'Mais vous devez vous décider. Il n'y a pas d'autre voie.' Mais il n'y a jamais une seule voie. Moi-même je ne veux pas me décider[767].

Évoquant son arrivée à Paris dans les années 1950, Hundertwasser détaille sa réaction de Viennois confronté aux réalités devant l'idéologie des artistes qu'il côtoyait[768]. Dans son observation, il distingue bien le monde de l'Europe Centrale du monde de l'occupation soviétique:

> Ce qui m'a choqué […] ce fut notamment l'orientation communiste et stalinienne de la plupart des intellectuels. Toute la scène artistique était aux mains des intellectuels de gauche proches du PC, comme le 'Salon de Mai'. C'étaient les principaux critiques, les principaux acteurs de la scène, le cercle autour de Picasso. Mais on pouvait parler avec les gens. Je me suis souvent disputé avec eux. Quand on les interrogeait, il s'avérait qu'ils n'en avaient pas la moindre idée.' – '*Ils n'ont pas connu la réalité de l'Europe Centrale'*. - 'Ils n'avaient pas la moindre idée de ce qu'est l'occupation soviétique'[769].

Il en était effectivement ainsi : se débarrasser du capitalisme était considéré comme une libération pour l'humanité, quel qu'en soit le coût humain et les intellectuels, notamment français, tant qu'ils n'en étaient pas les victimes, se sont complus dans ce totalitarisme communiste, voire ont vénéré la révolution communiste, désormais un oxymore[770]. Si bien que, durant les années 1950-1960, l'artiste saisit inlassablement toutes les opportunités de militer contre le communisme, tant dans des écrits, que par la parole. En 1951, dans son poème en prose « J'adore Schiele » (*Ich liebe*

---

[767] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Id.*, p. 37. « Ich kann mich an eine Szene aus der Nachkriegszeit erinnern, 1948 oder '49, da kam ein Kommunist aus Ungarn nach Wien und hielt einen Vortrag. Er sagte: "Sie müssen sich entscheiden, ob sie für den Kommunismus sind oder dagegen! Es gibt keinen anderen Weg! Sie müssen sich festlegen!" Ich selbst habe nur zugehört, aber ein anderer hat gesagt: "Ich will mich gar nicht entscheiden. Ich bin weder Anti- noch Prokommunist". Da wurde der Kommunist sehr böse und brüllte: "Sie müssen sich aber entscheiden. Es gibt keinen anderen Weg." Aber, es gibt nie nur einen Weg. Ich selbst will mich nicht entscheiden müssen.». Notre traduction.

[768] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 57. « choqué » (*schockiert*) / « disputé » (*gestritten*) / « pas la moindre idée » (*keine blasse Ahnung*). Notre traduction.

[769] SCHEDIWY Robert, 1999, *Id.*, p. 57. « 'Schockiert hat mich damals [...] nämlich die kommunistische und stalinistische Ausrichtung der meisten Intellektuellen. Die ganze Kunstszene war in Händen der KP-nahen Linksintellektuellen, etwa des „Salon de mai". Das waren die Hauptkritiker, die Hauptmacher der Szene, der Kreis um Picasso. Aber man konnte mit den Leuten reden. Ich habe oft mit ihnen gestritten. Wenn man nachgefragt hat, hat sich herausgestellt, sie hatten keine blasse Ahnung.' - ‚*Sie haben die Realität in Osteuropa ja nicht gekannt.*' - ‚Sie hatten keine blasse Ahnung von dem, was zum Beispiel die sowjetische Okkupation bedeutet.'» Notre traduction.

[770] BASTIÉ Eugénie, 25/10/2017, Thierry Wolton : «Communisme et nazisme sont deux variantes du totalitarisme», *lefigaro.fr*, http://www.lefigaro.fr/vox/histoire/2017/09/22/31005-20170922ARTFIG00274-thierry-wolton-8216revolution-communiste-est-un-oxymore-que-nos-intellectuels-ont-venere.ph, consulté le 02/06/2018.

Schiele), il affirme d'un ton péremptoire « Rien ne peut vous sauver, […], pas le communisme […] »[771]. À la même période, dans un autre de ses écrits, la « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*), le « danger de la collectivisation »[772] trouve sa place dans son argumentaire sur l'art et la politique. Remarquons encore qu'en 1955, dans le catalogue de son exposition à Milan, l'artiste, plus sensibilisé que quiconque sans doute aux tensions est-ouest qui n'allaient pas tarder à éclater à Budapest, s'en prend à ce régime et à son collectivisme, et marque son extrême méfiance: « Qu'est-ce que les communistes? […] Seul le véritable *égoïsme* apportera le salut à tous. […] Et de toute cette histoire à la réunion du Comité de centrale du parti, on en sait encore moins que rien »[773]. Notons qu'avec sa provocation habituelle, l'artiste associait l'égoïsme et le salut. À la fin de la décennie, alors que son travail et sa réputation avaient pris de l'ampleur, l'artiste exprimait encore son anticommunisme en raison de l'oppression générée par le système: dans son « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme dans l'architecture »[774] rédigé en 1958, Hundertwasser fustige le fait que « la censure chez nous est soumise à la même censure que la peinture en Union soviétique »[775]. Cette observation fut maintenue dans ses reprises et développements du texte en 1959 et 1964. Dans son écrit en français, probablement de 1959[776], « *Enquète (*sic*) politique-peinture our* (sic) *Alain Jouffroy - Hundertwasser »*, où il s'exprime sur les rapports entre la politique et l'art, l'artiste montre la même implication dans la lutte contre le communisme, dont il souligne l'intolérance, voire la violence et le dogmatisme aveugle :

> Car le politicien dit à l'artiste : WILLST DU NICHT MEIN BRUDER SEIN SO HAU ICH DIR DEN SCHÄDEL EIN (Si tu ne veux pas être mon frère, je t'enfonce le crâne). Voir le cas Pasternak[777] en URSS, les émigrés intellectuels du III (*sic*) Reich et le nombre incroyable de peintres, sculpteurs, poètes et musiciens hongrois refugiés (*sic*) justement en France[778].

---

[771] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele. Man soll mich nicht töten (1950/1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 58. « Nichts kann euch retten, […], nicht Kommunismus, […] ». Notre traduction.

[772] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 33. «die Gefahr der Kollektivierung ». Notre traduction.

[773] HUNDERTWASSER, 1955, *Exposition Galleria del Naviglio*, 11- 20 febbraio 1955, Milano, p. 1 « Cosa fanno i comunisti ? […] Solo il vero *egoismo* di ognuno porterà la salvezza a tutti. […] E di tutta questa storia nelle riunioni del comitato centrale del partito si sa ancora meno di niente ». Notre traduction.

[774] « Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur ». Notre traduction.

Voir Troisième partie, chapitre « Le « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture » (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964) ».

[775] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 162. « Die Architektur unterliegt bei uns derselben Zensur wie die Malerei in der Sowjetunion. ». Notre traduction.

[776] Voir Deuxième partie, chapitre « La performance ».

[777] ZHENG Junzhi, 2015, Boris Pasternak, le vrai Docteur Jivago, *lepoint.fr*, http://www.lepoint.fr/culture/boris-pasternak-le-vrai-docteur-jivago-14-07-2015-1944315_3.php, consulté le 03/09/2017. *Le Docteur Jivago* sort le 15 novembre 1957 aux éditions italiennes Feltrinelli. L'ouvrage connaît un succès mondial. Un an plus tard, le prix Nobel est décerné [au poète et romancier russe Boris] Pasternak [(1890-1960]). Les autorités soviétiques, qui ont jusque-là interdit la publication du livre, menacent Pasternak

Bien plus tard[779], Hundertwasser se montre toujours aussi hostile. Il confie que, lorsqu'il revenait à Vienne, il jugeait plus prudent de rester chez sa mère. Cherchant à montrer la rouerie des communistes, l'artiste expose en détail une anecdote, non datée, que nous situons entre 1950 et 1955, puisqu'il indique que l'incident eut lieu lors d'un retour à Paris en auto-stop. Après avoir posé le cadre spatial « dans la zone soviétique près de Linz »[780], il introduit les protagonistes[781] et lui-même. Puis il développe ses échanges avec le personnage, qui semble un véritable interrogatoire[782]. La scène prenait ensuite l'aspect d'un scénario de film d'espionnage, le Russe lui proposant de recevoir une bonne somme d'argent contre le simple envoi de cartes postales et des plans des villes de l'Allemagne de l'Ouest. Il ajoute avoir répondu « du tac au tac 'Voulez-vous que je sois un espion ?' »[783]. Dans la suite du récit perce l'ancienne peur, la méfiance, puisque l'artiste renforce son discours en détaillant abondamment un occupant intrusif et menaçant : lors de sa visite suivante, sa mère lui dit que le 'collectionneur' russe était monté chez eux à minuit et à deux heures du matin. À la troisième fois, le jeune homme fut conduit au parc du Prater, et reçut cent cinquante schillings autrichiens (environ six dollars de l'époque) pour envoyer une carte postale d'Allemagne quand il y passerait. L'artiste se montra un « espion » à la fois docile mais aussi peut-être moqueur vis à vis du Soviétique, probablement athée[784], puisqu'il conclut avoir envoyé des représentations de bâtiments religieux: « Je lui achetais de temps en temps une carte d'église »[785] . Mais il usa surtout de prudence, car il précise « mais je ne suis pas rentré à Vienne avant la fin de l'occupation »[786]. La longue narration est l'opportunité de mieux dénoncer combien le régime était dangereux et portait atteinte à la liberté. En outre, considérant leurs liens déjà présentés, il est possible que les terreurs de sa mère face au comportement du/des Soviétique(s) aient potentialisé l'hostilité avérée de l'artiste envers le communisme. Certainement marqué, une vingtaine d'années plus tard, l'artiste évoque à

---

d'exil. L'écrivain adresse dans la foulée une lettre à Khrouchtchev […] et Pasternak décline « volontairement » son prix Nobel.

[778] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 – 56 203, ACA Rennes, consulté le 14/03/2016. Calligraphie, présentation et orthographe respectées.

[779] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86.

[780] LEVY Alan, 1976, *Id.*, p. 86. « in the Soviet zone near Linz ». Notre traduction.

[781] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, p. 86. « voiture civile / conduite par un soldat russe » (*a civilian car / chauffeured by a Russian soldier*) / « Un civil russe assis sur le siège arrière » (*Russian civilian in the back seat*). Notre traduction.

[782] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, p. 86. « où il allait, où il vivait, quel était le numéro exact de sa rue à Vienne » *([…] where he was going, where he lived, what he exact street number in Vienna*) / « 'collectionnez vous les cartes postales ?' - 'Non, je collectionne les timbres.' » *("Do you collect postcards?" - "No, I collect stamps")*. Notre traduction

[783] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, p. 86. «" Do you want me to spy?"». Notre traduction.

[784] L'URSS pratiqua la persécution religieuse, une loi interdisant sévèrement les activités religieuses et encourageant la diffusion de l'athéisme.

[785] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, p. 86. « "I bought him postcard of churches from time to time"». Notre traduction.

[786] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, p. 86. « "but I didn't go back to Vienna until the occupation ended in 1955"». Notre traduction.

nouveau cette mésaventure dans son récit autobiographique « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*) de 1990, en la brossant en quelques lignes, au moment où il évoque ses voyages en auto-stop. Si, cette fois, les indications spatiales sont absentes, l'artiste fournit une indication temporelle précise. Alors que les informations sur les demandes du Russe divergent, Hundertwasser semble néanmoins encore vouloir montrer la perversité de l'occupant soviétique :

> Lors d'un tel voyage, en 1953, un Russe, qui m'avait pris dans sa voiture de service, essaya de m'engager comme agent pour le KGB[787]. Il me donna cent cinquante Schilling[788], avec lesquels je devais lui fournir des plans de Paris et de Vienne. Je lui dis que n'importe qui pouvait se procurer tous ces plans chez 'Freytag et Berndt'[789] au Kohlmarkt[790]. Manifestement, avec cette « commande », il voulait tester si j'avais des compétences d'espion. Je me suis révélé incompétent. Mais j'ai gardé les cent cinquante Schilling qu'il m'avait donnés[791].

Remarquons qu'il n'y eut qu'une seule exposition de Hundertwasser derrière le « Rideau de fer », en République Démocratique Allemande, à Berlin en 1981[792]. Si l'artiste n'avait aucune espèce d'attirance pour le bloc communiste, celui-ci n'avait aucune sympathie pour les arts du monde capitaliste, pour employer les termes de l'époque, comme les reprend d'ailleurs un contributeur au catalogue, le Professeur[793] Dr. Harald Olbrich[794] qui décrivait une œuvre stimulante, provoquante, contradictoire, mais dont les conceptions étaient contestées et contestables puisqu'on retrouvait côte à côte, fascination, reconnaissance et limites. Il l'utilisait pour la propagande du régime en affirmant que l'artiste, étant, comme les autres quelqu'un d'établi depuis longtemps dans ce système, répandait ses idées et ses idéaux via les mécanismes du marché de l'art capitaliste. En fait, il s'agissait donc là d'un geste éminemment politique et diplomatique en direction de la RDA de la part du Chancelier autrichien en poste Bruno Kreisky, qui soutenait l'artiste et avait rédigé l'introduction du catalogue.

---

[787] KGB : sigle en russe du *Comité pour la Sécurité de l'État*, principal service de renseignement de l'URSS.

[788] Unité monétaire autrichienne.

[789] Freytag & Berndt : maison d'édition autrichienne, fondée en 1885, et spécialisée dans la cartographie.

[790] Rue commerçante au centre de Vienne.

[791] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 183. « Auf so einer Fahrt versuchte mich im Jahre 1953 ein Russe, der mich in seinem Dienstwagen mitnahm, als Agent für den KGB anzuwerben. Er gab mir 150 Schilling, mit denen ich Stadtpläne von Wien und Paris besorgen sollte. Ich sagte ihm, bei „Freytag und Berndt" am Kohlmarkt könnte jeder Mensch all diese Stadtpläne kaufen. Er wollte mit diesem „Auftrag" offensichtlich testen, ob ich als Spion geeignet war. Ich erwies mich als ungeeignet. Die 150 Schilling, die er mir gegeben hatte, behielt ich allerdings.». Notre traduction.

[792] HUNDERTWASSER, 1981, *Stowasser - Hundertwasser : Ausstellung der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum*, 19. August bis 20. September 1981, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, 40 p .

[793] Prof. Dr. Harald Olbrich, éditeur du *Lexikon der Kunst, 7 Bände* (1987-1994), Dictionnaire de l'art en 7 tomes, Seemann, Leipzig. En 1982, il prit la direction de l'Institut de l'Histoire des Arts et de l'Image de Berlin-Est.

[794] HUNDERTWASSER, 1981, *Id.*, p. 6. & pp. 8-9.

D'ailleurs Hans-Joachim Hoffmann, Ministre de la Culture de la RDA et cosignataire de l'introduction du catalogue soulignait plutôt que les relations entre la République Démocratique Allemande et la République d'Autriche avaient pris au cours des dernières années un aspect varié et intéressant, et qu'avec cette exposition, la population avait la possibilité de faire connaissance[795] avec l'œuvre humaniste d'un artiste reconnu internationalement : la présentation sensible et poétique dans les œuvres de l'artiste du lien avec la nature allait procurer bien des stimulations aux visiteurs de l'exposition, qui continuerait à encourager la compréhension mutuelle et la coopération entre les deux peuples allemands[796]. À la suite de ces observations, il n'est guère surprenant de constater que ni la réalisation de cette exposition, ni son catalogue n'apparaissent, notamment dans la liste des « expositions individuelles » (*Einzelausstellungen*) de son « Catalogue raisonné » (*Werkverzeichnis*)[797]. Certes, le sous-titre précise « une sélection » (*Eine Auswahl*), mais sachant que l'artiste a participé à la supervision de ce catalogue, nous pouvons nous interroger sur le fait que, vingt ans après l'exposition, alors même que la RDA avait disparu depuis une dizaine d'années, il n'en soit pas fait mention. Est-ce une étourderie ou un oubli volontaire dû à des regrets potentiels de s'être en quelque sorte fait complice d'un régime honni ? Il est certain que l'artiste ne manqua jamais l'occasion de s'exprimer sur le communisme en des termes toujours péjoratifs, et ce jusqu'après la chute de l'URSS et la disparition de ces pays sous tutelle : en 1993, dans son pamphlet « Psychose de l'Anschluss » (*Anschlußpsychose*)[798], il fait encore allusion à la dictature qui avait sévi encore récemment dans les pays de l'Est avec la « pression militaire ou l'appareil policier » [799]; dans son texte de 1998 « L'adhésion à l'Union Européenne est une trahison de l'Autriche, une trahison de l'Europe. Pourquoi ? »[800], l'artiste appuie l'expression de son mépris de l'Union Européenne en invoquant de nouveau la « dictature communiste » (*kommunistische Diktatur*). Mais Hundertwasser maniait aussi la contradiction, sciemment ou pas, voire tenait des propos déroutants, comme il apparaît dans son commentaire de *⊂ 178 ⊃ LA FEMME VERTE - LA JARDINIÈRE POLITIQUE - THE GREEN WOMAN - THE POLITICAL GARDENER DIE POLITISCHE GÄRTNERIN*[801], où il écrit notamment : « Ici, j'ai pratiqué le 'apprendre à aimer les symboles politiques', sans préjugés, comme les enfants voient quelque chose de beau, sans savoir ce que c'est ou ce que cela signifie. La

---

[795] En 1981 ! Hundertwasser était reconnu en Europe de l'ouest depuis 1957.

[796] HUNDERTWASSER, 1981, *Ibid.*, p. 3.

[797] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 1361.

[798] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, Anschlußpsychose, *Verraten und verkauft, das EG-Lesebuch*, Salzburg, hrsg. von Günther Witzany, pp. 65 – 68.

[799] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, Anschlußpsychose, *Verraten und verkauft, das EG-Lesebuch*, Salzburg, hrsg. von Günther Witzany, p. 65. « militärischen und polizeiapparatlichen Druck ». Notre traduction.

[800] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, EU-Beitritt Ist Verrat an Österreich and Verrat an Europa. Warum?, (1988- 1994/1997), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 55 - 64. « *EU-Beitritt Ist Verrat an Österreich and Verrat an Europa. Warum?* ». Notre traduction.

[801] Voir Troisième partie, chapitre « De l'usage de l'astrologie et de la voyance ».

croix gammée est dénaturée jaune sur vert, marteau et faucille violet sur vert »[802]. Nous pouvons nous interroger sur la sincérité et/ou le réalisme de l'artiste quand il prétend « 'apprendre à aimer les symboles politiques' »[803] en choisissant justement comme étant « quelque chose de beau » (*etwas Schönes*) la « croix gammée » (*Hakenkreuz*) et les « marteau et faucille » (*Hammer und Sichel*), aussi « dénaturés » (*denaturiert*) soient-ils par les coloris qu'il leur applique, alors que tout un chacun y reconnaît sans hésitation la représentation de deux systèmes tyranniques dont l'artiste eut justement à souffrir.

1.1.8.2.2.1 Défense de la Hongrie

Un autre facteur géohistorique à prendre en compte fut la situation de la Hongrie, soumise après la Seconde Guerre mondiale, comme nombre de pays de l'Est, à une prise de pouvoir par les communistes locaux. Il avait défini la morale spécifique d'un artiste: « L'artiste est un exemple de la façon dont chacun devrait venir à bout de la vie. […] Ils ne peuvent faire du bien que s'ils indiquent une voie »[804]. En 1956, alors que ses œuvres picturales l'avaient déjà mené sur le chemin des grandes galeries parisiennes, Hundertwasser continue à mettre son écriture au service de ses convictions politiques. En effet, la Hongrie[805] connaissait alors des bouleversements majeurs : le 4 novembre, l'Armée rouge avait envahi Budapest et, dans un bain de sang, anéanti le soulèvement contre le régime, tandis que le monde occidental ne sut réagir. Selon la documentation de la « Médiathèque autrichienne » (*Österreichische Mediathek*)[806], les Autrichiens furent alors les seuls à exprimer leur solidarité avec le voisin oriental, avec lequel ils étaient, historiquement et culturellement, étroitement liés via la défunte monarchie. Les réfugiés hongrois furent considérés

---

[802] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 259. « Hier habe ich praktiziert, "politische Symbole lieben zu lernen", vorurteilslos, wie Kinder etwas Schönes sehen, ohne zu wissen, was es ist oder was es bedeutet. Das Hakenkreuz ist denaturiert gelb auf Grün, Hammer und Sichel violett auf Grün.». Notre traduction.

[803] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, « "politische Symbole lieben zu lernen" ». Notre traduction.

[804] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 136.

[805] À la suite de la condamnation du régime de Joseph Staline au Congrès du Parti communiste d'URSS (14- 25 février 1956), de nombreux espoirs de libéralisation naquirent dans tout le bloc de l'est dont la Hongrie. Le 23 octobre 1956, des jeunes, étudiants et ouvriers, descendirent dans les rues de Budapest en exigeant la démocratie et la liberté pour la Hongrie. Les manifestations se transformèrent en soulèvement populaire – l'armée et la police réprimèrent les émeutiers. Imre Nagy, communiste réformateur, forma un nouveau gouvernement, un système multipartite fut instauré et des élections libres annoncées. Le 1er novembre 1956, la Hongrie fit part de son retrait du Pacte de Varsovie et se déclara neutre.

[806] Ungarn 1956, 2016, *mediathek.at*, http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/ungarn-1956/aus-oesterreichischer-sicht/, consulté le 09/12/2016.

comme de malheureux parents qu'il fallait aider, comme des 'victimes du communisme' et ils furent souvent reçus avec beaucoup de sympathie, beaucoup d'Autrichiens s'engageant personnellement à la frontière ou dans les camps de transit. Cette invasion éveilla en Hundertwasser une douleur particulière, puisqu'il s'agissait de l'ancienne co-capitale de l'empire de François-Joseph, auquel il attribuait des vertus, fantasmées ou non. L'artiste dressa immédiatement l'énergique liste des *Cent crimes perpétrés contre la Hongrie*[807]. L'année suivante, en 1957, alors qu'il développait encore son texte théorique « À propos du transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*), toujours révulsé par l'action des communistes, Hundertwasser peint *⊂ 291⊃ UNGARISCHE GRUBE - GRAB - Hungarian Pit - Grave*[808]. La page de l'illustration informe qu'il commença la peinture le lendemain de la révolution hongroise, dans le studio de Kiki Kogelnik[809], à l'Académie de Vienne, alors qu'il avait passé la nuit précédente à la frontière hongroise. Néanmoins, s'appuyant sur son statut d'artiste exposant à l'étranger pour manifester publiquement sa désapprobation, il précise en français qu'il n'est pas satisfait de sa propre réaction :

> Depuis les évènements en Hongrie, qui est son pays voisin, il est devenu désesperé (*sic*) et temporairement malade par les reproches et le dégoût contre soi-même de n'avoir rien fait pour empêcher les 100 crimes commises (*sic*) contre la Hongrie surtout par les communistes. La liste des crimes, accusation en 100 (cent) points établi (*sic*) par lui grandit constamment encore à ce moment[810].

Il semble que l'abattement de l'artiste prit réellement un tour psychosomatique[811]. Quarante ans plus tard, en 1996, l'artiste revient à nouveau sur cette invasion et évoque son texte « Les cent crimes contre la Hongrie, contre Budapest »[812] de 1956, dont nous comprenons ici qu'il ne fut pas publié : « Il doit être quelque part dans mes papiers »[813]. À nouveau, il salue en termes percutants le « combat d'un peuple pour sa liberté » (*Freiheitskampf eines Volkes*) / « extrêmement important » (*überaus wichtig[en]*). Avant de qualifier l'Union soviétique d' « empire soviétique» (*kommunistische Reich*), l'artiste rappelle : « j'ai aussi nommé dix points criminels de l'Ouest »[814].

---

[807] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 61.

[808] Vienne, 1957, aquarelle de brou de noix sur papier, 402 mm x 506 mm. Peint à Vienne, Janvier 1957. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1156-ungarische-grube-grab, consulté le 11/10/2017

[809] Kiki Kogelnik (1935-1997). Artiste autrichienne (peinture, sculpture, installations).

[810] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 13.

[811] RESTANY Pierre, 1957, *Id.*, p. 9.

[812] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 57. « Die hundert Verbrechen gegen Ungarn, gegen Budapest ». Notre traduction.

[813] SCHEDIWY Robert, 1999 *Id.*, p. 57. « Er muß irgendwo unter meinen Papieren aufzufinden sein. » Notre traduction.

[814] SCHEDIWY Robert, 1999, *Ibid.*, p. 57. « [...] habe ich auch zehn Verbrechenspunkte des Westens genannt. » Notre traduction.

En effet, dans une longue analyse de la situation d'alors, il reproche à l'Occident des erreurs de stratégie politique :

> À l'époque j'ai d'ailleurs écrit un texte, 'Les cent crimes contre la Hongrie, contre Budapest'. Il doit être quelque part dans mes papiers. […] Parmi ces cent crimes de 1956, j'ai aussi nommé dix points criminels de l'Ouest. Quelque chose comme le fait que la France et l'Angleterre à l'époque, ont attaqué à Suez, exactement à ce moment-là. J'ai tout de suite vu que c'était ce qu'il y avait de plus idiot à faire. Parce que cela détournait l'attention du monde de l'important combat d'un peuple pour sa liberté vers quelque chose d'absolument insignifiant. […] Le moment était mal choisi. Si les forces occidentales avaient attendu un mois ou deux avant d'attaquer Suez, une fois l'affaire de Budapest terminée, cela aurait été mieux. […] Khrouchtchev[815] aura vraiment attaqué à cause de Suez. Il semble s'être dit :' Si l'Occident entre en Égypte, alors j'attaque. Il ne voulait soi-disant pas. L'empire soviétique était déjà presque en miettes à l'époque[816].

Paradoxalement, bien que ces événements annonçaient le processus politique de dislocation de l'URSS (1990-1991) qui la conduisit à sa dissolution, il ne semble pas que Hundertwasser ait produit d'écrit, de manifeste ou d'œuvre picturale qui auraient été réalisés pour saluer la naissance de la République de Hongrie après la fin de la République populaire de Hongrie (23 octobre 1989), précédant de quelques semaines la Chute du Mur de Berlin (9 novembre 1989).

1.1.8.2.2.2 Défense du Tibet

En 1959, trois ans après l'invasion de Budapest par l'Armée rouge, l'artiste fut consterné par la situation fâcheuse du 14ème Dalaï Lama[817], chef spirituel et temporel du Tibet, contraint de fuir. En effet, depuis l'entrée de l'armée chinoise au Tibet en 1950, il y avait eu un changement considérable

---

[815] Nikita Khrouchtchev (1894 – 1971), homme politique soviétique qui dirigea l'URSS durant une partie de la guerre froide.

[816] SCHEDIWY Robert, 1999, *Ibid.*, p. 57. « Ich habe damals übrigens einen Text geschrieben, „die hundert Verbrechen gegen Ungarn, gegen Budapest". Er muß irgendwo unter meinen Papieren aufzufinden sein. [...]. Unter diesen hundert Verbrechen von 1956 habe ich auch zehn Verbrechenspunkte des Westens genannt. Etwa, daß Frankreich und England damals, ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt, in Suez angegriffen haben. Ich habe sofort erkannt, das ist taktisch das Idiotischste, was man tun kann. Weil es die Aufmerksamkeit der Welt von einem überaus wichtigen Freiheitskampf eines Volkes auf etwas völlig Unwesentliches lenkt. [...]. Aber der Zeitpunkt ist falsch gewesen. Wenn die Westmächte einen Monat gewartet hätten, oder zwei, und erst in Suez losgeschlagen hätten, nachdem die Budapester Sache vorbei war, wäre es besser gewesen. Die Wahl des Zeitpunktes war falsch. [...].Chruschtschow soll aber tatsächlich wegen Suez eingegriffen haben. Er scheint sich gesagt zu haben: „Wenn der Westen in Ägypten einmarschiert, dann kann ich ja auch in Ungarn losschlagen." Er wollte das angeblich gar nicht. Das kommunistische Reich wäre beinahe schon damals zerbröckelt. » Notre traduction.

[817] Tenzin Gyatso, né Lhamo Dhondup (*1935) : 14ème Dalaï Lama.

de la situation politique et religieuse tibétaine[818]. S'ensuivit pour Hundertwasser une phase de profonde émotion[819]. Face à cette liberté bafouée, l'artiste exécuta plusieurs peintures : ⊂ *405*⊃ *SOLEIL SUR TIBET - SONNE ÜBER TIBET - SUN OVER TIBET*[820]. Dans son commentaire de l'œuvre, il précise : « La révolte des Tibétains et la fuite du Dalai Lama en Inde m'ont beaucoup ému. Je lui ai écrit, lui ai envoyé de l'argent dans une enveloppe et j'ai reçu une réponse. Je peignis une série d'œuvres avec beaucoup de jaune »[821]. Il réalisa en fait une quinzaine d'autres œuvres sur le même thème, notamment ⊂ *406*⊃ *MONASTERES TIBETAINES (sic) EN GUERRE SAINTE - VERBRÜDERUNG VON BERG UND RELIGION IM TIBETANISCHEN KRIEG - Alliance of Mountain and Religion in the Tibetan War*[822] ; on notera dans le titre l'emploi du champ lexical religieux « monastères » / « guerre sainte » / « fraternisation » (*Verbrüderung*). L'artiste peignit également ⊂ *434*⊃ *LES NUAGES DE LA FUITE DU DALAI LAMA - DIE WOLKEN DER FLUCHT DES DALAI LAMA - The Clouds of the Fight of the Dalai Lamai*[823]. Il créa encore trois lithographies en couleur intitulées *La fuite du Dalaï Lama*. Ces créations s'enracinaient dans ses convictions sur les responsabilités de l'artiste, déjà évoquées : « mettre en garde » (*warnen*) / « éduquer les hommes » (*die Menschen [...] erziehen*), comme il le souligne une nouvelle fois dans son commentaire :

---

[818] JAGOU Fabienne, 2001, La politique religieuse de la Chine au Tibet, *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, vol. 32, n°1.Politique et religion en Asie orientale, *persee.fr*, http://www.persee.fr/doc/receo_0338-0599_2001_num_32_1_3070, consulté le 05/09/2017, pp. 29-54. « Au Tibet, au début du XXe siècle, les pouvoirs politiques et religieux étaient étroitement imbriqués. Une théocratie bouddhique, dont le chef charismatique […] cumulait les pouvoirs spirituel et temporel, présidait aux destinées de la nation tibétaine. […] Le 10 octobre 1949, quand la République populaire de Chine fut proclamée, seul le peuple tibétain n'était pas encore "libéré" aux dires de Radio Pékin. Une semaine plus tard, l'Armée populaire de libération entra au Tibet. […] Le gouvernement tibétain perdait petit à petit ses pouvoirs. […] Le 10 mars 1959, le 14e Dalaï Lama quitta précipitamment le Tibet. La majorité des membres de son gouvernement et les principaux hiérarques religieux […] prirent eux aussi le chemin de l'exil.

[819] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 74.

[820] Paris, 1959. Technique mixte: aquarelle, tempera à l'œuf et huile sur papier, préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson ; monté sur toile. 810 mm x 650 mm Peint à Baden-Baden - Paris, mars 1959. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1382-sonne-uber-tibet, consulté le 11/10/2017.

[821] FÜRST, Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 377. « Der Aufstand der Tibeter und die Flucht des Dalai Lama nach Indien haben mich sehr bewegt. Ich schrieb ihm, sandte Geld in einem Kuvert und bekam auch eine Antwort. Ich malte eine Reihe von Bildern mit viel Gelb.». Notre traduction.

[822] Paris, 1960. Technique mixte: aquarelle, tempera à l'œuf et huile sur papier d'emballage préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson; monté sur toile, verni à la cire.730 mm x 920 mm. Peint à Vienne, 1958 - La Picaudière, avril 1959 – peint par dessus à Paris, 1960. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1384-verbruderung-von-berg-und-religion-im-tibetanischen-krieg, consulté le 11/10/2017.

[823] Paris, 1960. Technique mixte : tempera à l'œuf, huile sur papier d'emballage, préparé à la craie et au PV ; monté sur toile. 920 mm x 725 mm. Peint à La Picaudière 1959/60 - Paris, 1960. Collection: Musée Nationale d'Art Moderne Centre Pompidou Paris. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1436-die-wolken-der-flucht-des-dalai-lama, consulté le 01/10/2017.

> L'art a le devoir de mettre en garde, et doit être capable de montrer les dures réalités. Mais il ne doit pas ignorer la Beauté. Beauté et honnêteté et dureté se relient facilement. Mise en garde et Beauté se fondent l'une dans l'autre – l'art consiste à les relier. Les choses laides ne font que repousser et manquent leur but, que l'artiste s'est donné lui-même, à savoir éduquer les hommes[824].

Cette remarque conclusive de Hundertwasser nous semble faire écho aux « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme »[825] que Friedrich Schiller[826] entreprit de composer en 1794 après la Révolution française et l'agitation qui s'ensuivit. Schiller estimait en effet que le problème politique, notamment de la liberté, serait résolu par l'esthétique, et conclut dans sa vingt-septième lettre que « la beauté seule procure le bonheur à tous les hommes, et tout être oublie ses limites dès qu'il subit son charme. Aucun privilège, aucune dictature ne sont tolérés pour autant que le goût et que l'apparence belle accroît son empire »[827].

1.1.8.2.3 *Wien, nur Du allein* et *Hassliebe*

Cette abhorration du communisme pouvant être un des éléments sous-tendant les relations de Hundertwasser avec Otto (von) Habsbourg, membre de la famille régnante d'un empire disparu, dont Vienne, désormais « capitale hydrocéphale » devenue insignifiante du point vue socio-politique[828]

---

[824] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser?, *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. «Die Kunst hat die Pflicht zu warnen und muss fähig sein, harte Wahrheiten zu zeigen. Aber sie darf die Schönheit nicht außer acht lassen. Schönheit und Ehrlichkeit und Härte lassen sich ohne weiteres verbinden. Warnung und Schönheit gehen ineinander über - die Kunst besteht darin, sie miteinander zu verbinden. Hässliche Dinge stoßen nur ab und verfehlen das Ziel, das sich der Künstler selbst gesetzt hat, nämlich, die Menschen zu erziehen.». Notre traduction.

[825] « Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen ». Notre traduction.

[826] Friedrich Schiller (1759-1805). Poète, écrivain et dramaturge allemand – « poète de la liberté ».

[827] SCHILLER, Friedrich, 1992, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme – Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Aubier Montaigne, Paris, pp. 368-369. « Die Schönheit allein beglückt die Welt, und jedes Wesen vergisst seiner Schranken, so lang' es ihren Zauber erfährt. Kein Vorzug, keine Alleinherrschaft wird geduldet, soweit der Geschmack regiert und das Reich des schönen Scheins sich verbreitet. »

[828] L'Autriche avait été une grande puissance mondiale, contrôlée par une aristocratie somptueuse, mais retranchée dans un fort conservatisme, et bridée par un code de bonne conduite rigoureux et la morale de l'église catholique, mais dès la fin du XIXème siècle, l'empire austro-hongrois voyait le début de la désagrégation de l'ordre social. À la suite de la Première Guerre mondiale, le Traité de Saint-Germain-en-Laye (10 septembre 1919), entraina sa dislocation et son dépouillement. À partir de 1921, les frontières étant alors définitivement fixées après l'intégration d'une partie du Burgenland hongrois, l'Autriche devint une quelconque province, un petit îlot écartelé entre l'Europe de l'Est et l'Europe de l'Ouest. Établie sur une Constitution rédigée en 1920, remaniée en 1929, la Première République d'Autriche (*Republik Österreich)* alla à la dérive dès les années 1920, connaissant les affres d'une forte inflation et du chômage de masse, accentués

était en quelque sorte atteinte de distorsion schizophrénique, puisque son passé brillant se donnait toujours à voir. Cela suscitait une nostalgie, dont nous pouvons penser qu'elle contribua par exemple à faire perdurer le succès de la célèbre chanson populaire « Vienne, toi la ville de mes rêves » (*Wien, Du Stadt meiner Träume*) [829], dont on peut assimiler le refrain à une déclaration amoureuse « Vienne, Vienne, toi seule » (*Wien, Wien, nur du allein*)[830]. Nous le mettons en perspective avec les liens qui unirent l'artiste à sa ville natale, notamment architecturaux, d'autant que dans son « auto-biographie (*sic*) » de 1957, déjà évoquée, Hundertwasser précise en évoquant 1943: « La même année encore il commence à designer (*sic*) et à peindre des immeubles importantes (*sic*) de Vienne » [831]. Cependant la question de la « nation » autrichienne avait pris un visage très particulier : depuis le début du XIXème siècle la conviction était largement partagée que la nation autrichienne n'était pas une réalité, mais une « idée », voire « une chimère », donc une construction mentale[832] isolée du présent plus qu'aucun autre pays[833]. Face au puissant symbole de masse allemand [834], la nation autrichienne était (voire est) sur la défensive, ainsi que Stefan Zweig l'a déjà souligné, estimant que les Allemands du Nord jettent un regard « quelque peu irrité et méprisant »[835] sur leurs voisins du Danube. En raison d'une tradition extrêmement riche, les Autrichiens croient pouvoir renoncer au présent, puisque le

---

par la crise de 1929. L'époque semblait bien lointaine où des énergies créatrices, bouillonnant contre un système de croyances et d'espoir sclérosé, proliféraient dans les domaines de l'art, de la politique ou de la philosophie, donnant naissance à la psychanalyse, au Sécessionnisme, à la musique sérielle, au Sionisme et à l'architecture moderne.

[829] Écrite et composée en 1912 par le librettiste, écrivain et compositeur viennois Rudolf Sieczyński (1897-1952). D'abord interprétée par divers artistes, parmi lesquels le célèbre ténor allemand Fritz Wunderlich (1930-1966), la chanson fut reprise en 1999 dans *Eyes Wide Shut*, dernier film du réalisateur américain Stanley Kubrick (1928-1999), adapté de la nouvelle « La Nouvelle rêvée (*Traumnovelle*) de l'écrivain viennois Arthur Schnitzler (1862-1931).

[830] Ou encore « Tu dois toujours être la ville de mes rêves ! / Là, où se dressent de vieilles maisons / Là où déambulent les jolies filles / Vienne, Vienne, toi seule / Tu dois toujours être la ville de mes rêves ! / Là où je suis heureux et comblé / C'est Vienne, c'est Vienne, ma Vienne ! ».

« Sollst stets die Stadt meiner Träume sein! / Dort, wo die alten Häuser stehn, / Dort, wo die lieblichen Mädchen gehn! / Wien, Wien, nur du allein / Sollst stets die Stadt meiner Träume sein! / Dort, wo ich glücklich und selig bin, /Ist Wien, ist Wien, mein Wien!». Notre traduction.

[831] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[832] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?* Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 15.

[833] SCHMIED Wieland, 1974, *Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Propyläen Verlag, Berlin, p. 58.

[834] Les deux pays appartiennent certes à l'espace germanophone, mais les différences sont nombreuses. Géographiquement, l'Autriche est plus proche de l'Italie ou des Balkans que de Berlin, ce qui n'est pas sans conséquences. La multiplicité des traditions et modes de vie, conséquence de la taille et de la diversité des peuples réunis jadis sous la couronne « impériale et royale » (« An Meine Völker! » dit François-Joseph le 28 juillet 1914) a laissé des traces. Ne serait-ce qu'à Vienne, comme nous le développons dans le chapitre « Hundertwasser et le nom ». Linguistiquement, déjà, car l'accent autrichien est nettement plus chantant que celui des Allemands, l'intonation est plus lente et les prononciations sont elles aussi différentes, notamment en raison de l'emploi des patois régionaux. Pour le comportement, les Autrichiens font preuve moins du sens de « l'efficacité germanique », mais davantage du sens du fatalisme par rapport aux changements de situations – peut-être dû à la proximité slave. « *Leben und leben lassen* » - vivre et laisser vivre, disait Stefan Zweig dans « Le Monde d'hier. Souvenir d'un Européen ».

[835] ZWEIG Stefan, 1985, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, p. 40 « etwas ärgerlich und verächtlich ». Notre traduction.

présent des Autrichiens, c'est leur tradition ; ils s'occupent d'eux-mêmes, et pas du monde, d'ailleurs le dramaturge Thomas Bernhard reproche à ses compatriotes de ne faire « leur étude qu'en eux-mêmes »[836]. Lorsqu'en 1968, Thomas Bernhard reçut le Prix de l'État autrichien de littérature, il anima le rituel officiel du discours de remerciement en attaquant l'État, la culture autrichienne et les Autrichiens, si bien que le Ministre de l'Éducation sortit en fureur de la salle. Des cris de colère s'élevèrent du public « Dutschke[837] ! Hundertwasser ! L'ennemi de Hundertwasser n'est pas la République d'Autriche »[838]. De fait, Hundertwasser, profondément marqué par ses origines autrichiennes, fut très sensible à l'interconnexion entre deux niveaux de conscience, entre le niveau de conscience individuelle et celui de la conscience nationale[839]. Nous nous proposons d'analyser les liens entre le pays natal et l'artiste qui, comme tout Autrichien occupé avec son passé, en nourrissait ses réflexions picturales, poétiques, architecturales et enfin écologistes, pour mieux les entrelacer.

Dans le domaine pictural, il semble que l'attachement aux paysages relève d'une tradition nationale, notamment l'utopie du paysage protégé chez les auteurs autrichiens de la seconde moitié du XIXème siècle, dont Adalbert Stifter[840 - 841]. Nous observons en passant que l'hymne[842] autrichien fait référence au « Pays des montagnes, pays sur le fleuve »[843] , « le » fleuve étant bien entendu le Danube, élément constitutif de l'identité nationale. Par ailleurs, au début du XXème siècle, deux artistes autrichiens, Klimt et Schiele qui laissèrent leur empreinte sur Hundertwasser[844], ne firent pas exception. Le premier voulut démontrer la volonté artistique autrichienne lors de la *Kunstschau* en 1908. Le second marqua également son attachement à l'Autriche, lorsqu'il conçut son projet de créer sa *Kunsthalle* à connotation autrichienne. Nous mettons ces deux projets en lien avec l'œuvre de Hundertwasser, marquée par la quête de bonheur, de paradis naturel, de retour fertile vers la créativité enfantine, dont on peut en attribuer l'origine à « l'Autriche, terre de couleurs », avec ses forêts en automne, ses façades colorées des maisons, ses doré et argenté, ainsi que le stuc de ses

---

[836] SCHMIED Wieland, 1974, *Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Propyläen Verlag, Berlin, p. 58. « [Der Österreicher] treibt „seine Studien nur noch in sich selbst" ».

[837] Rudi Dutschke, (1940-1979). Sociologue marxiste allemand, représentant le plus connu du mouvement étudiant dans l'Allemagne de l'Ouest en 1968.

[838] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 49.

[839] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 39.

[840] Adalbert Stifter (1805- 1868), écrivain, peintre et professeur autrichien.

[841] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 24. « [...] der Utopie der bewahrten Landschaft bei Adalbert Stifter und anderen österreichischen Autoren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts». Notre traduction.

[842] Hymne autrichien depuis le 22 octobre 1946. Texte de Paula von Preradović (1887-1951). Musique du compositeur, chef d'orchestre et musicologue autrichien Max Schönherr (1903-1984), adaptée de la « cantate maçonnique » (*Freimaurerkantate*) KV 623 de W. A. Mozart (1756-1791), sa dernière œuvre complète, écrite neuf jours avant sa mort.

[843] « Land der Berge, Land am Strome ». Notre traduction.

[844] Voir Deuxième partie, chapitres « Gustav Klimt (1862 - 1918) » & « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

églises baroques[845]. À l'époque de « l'art international », l'artiste donnait la preuve éclatante qu'un véritable créateur ne saurait se couper de ses origines, qu'un artiste était complètement déterminé par la sensibilité du pays natal[846]. En effet, dès son retour d'Afrique du Nord, l'artiste s'était consacré de manière récurrente à des sujets consacrés à l'identité, notamment autrichienne, voire de l'Autriche « profonde ». Il réalisa alors sa première tapisserie[847], dont on ne peut certes prétendre que le thème ait un caractère « autrichien ». Mais les chocs provoqués par l'artiste montrent au public la nouveauté ajoutée à la tradition, la tradition étant le fondement des provocations de l'artiste[848]. Cela fait écho au commentaire de son aquarelle *⊂131⊃ EUROPÄER DER SICH SEINEN SCHNURBART* (*sic*)[849] *HÄLT – EUROPÉEN QUI TIENT SA MOUSTACHE*[850] présentée lors de l'exposition de décembre 1952, à l'*Art Club*, occasion de montrer combien il se sentait alors un Autrichien européen : « Je voulus en quelque sorte respecter mes engagements à l'*Européanité*[851] et à la tradition de notre culture. Le tableau est un hommage à l'Afrique et à l'Europe. Il y a des fenêtres gothiques[852], et malgré cela, la gamme chromatique est orientale »[853]. L'artiste étant familier de la cathédrale Saint-Étienne[854] de Vienne**,** emblème national de l'Autriche et symbole de l'identité

---

[845] BONNEAU Éric, 1991, Le musée Hundertwasser, *Artension N°26 - juillet-août 1991*, Paris, p. 21.

[846] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », Journal de Genève, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[847] TAP 1 ⊂133⊃ PISSENDER KNABE MIT WOLKENKRATZER - GARÇON QUI PISSE AVEC GRATTE-CIEL - PISSING BOY WITH SKY-SCRAPER. Voir Troisième partie, chapitre « Les tapisseries et le travail de la soie ».

[848] *Hundertwasser- Bildteppiche*, 1977, Exposition Galerie Brockstedt, Hamburg, [pp. 3-4-5.].

[849] Hundertwasser signale n'avoir pas écrit à l'époque « Schnurrbart » à dessein, ce qui, outre l'œuvre, provoqua un scandale. (in FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 222.).

[850] Aflenz, Bürgeralm, 1951, 128 X 46 cm aquarelle sur papier d'emballage, sous- couche à la craie, blanc de zinc, blanc et colle de poisson, non signé. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/848-europaer-der-sich-seinen-schnurbart-halt-1493811758, consulté le 24/09/2017.

[851] *Européanité* : néologisme crée par nous-même, adaptation du néologisme hundertwasserien « *Europäertum* ».

[852] L'art gothique né en Île-de-France au cours de la seconde moitié du XIIe siècle, l'art gothique se substitua peu à peu à l'art roman, avant de se diffuser largement ensuite. Avant tout religieux, cet art atteignit son apogée pendant le règne de Saint-Louis (1226-1270). La reconstruction de la cathédrale de Chartres (1194) démontre avec force l'équilibre du gothique. Parallèlement, grâce à l'ouverture des murs permise par les innovations architecturales, la fresque s'effaça peu à peu au profit du vitrail. Celui-ci s'épanouit en de véritables verrières, ou rosaces, dont les plus célèbres sont celles de la cathédrale de Chartres. Nous rappelons en passant qu'à la fin du XIIIe siècle, le style gothique était adopté dans toute l'Europe, où il rayonna jusqu'au début du XVe siècle. (in L'art gothique, *grandpalais.fr*, http://www.grandpalais.fr/fr/article/lart-gothique, consulté le 18/08/2016.).

[853] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 222. « Das war während meiner ersten Ausstellung im Art-Club 1952. Ich wollte irgendwie meiner Verpflichtung zum Europäertum und zur Tradition unserer Kultur verleihen. Das Bild ist eine Hommage an Afrika und Europa. Es gibt gotische Fenster – und trotzdem ist die Farbigkeit orientalisch ». Notre traduction.

[854] *Stephansdom* ou affectueusement le *Steffl*. Il faut remarquer d'ailleurs que la vue sur la cathédrale Saint-Stéphane, le *Steffl*, était un sujet important pour les Viennois, notamment pour les artistes. En effet, en 1895, à l'angle du *Graben* et de la Spiegelgasse, lorsque Otto Wagner construisit l'immeuble *Der Anker* pour

autrichienne au style romano-gothique typique du Saint Empire romain germanique, nous pouvons ainsi estimer que l'artiste considérait la période gothique[855] comme particulièrement symptomatique de l'art européen, même si la période gothique n'entra pas dans l'interpicturalité de l'artiste. Dans son commentaire à propos de son aquarelle *⊂104⊃ KATHEDRALE I – CATHÉDRALE I* [856] Hundertwasser écrit encore : « J'ai peint le tableau au Maroc […] Ce faisant, j'ai rêvé de la cathédrale Saint-Étienne à Vienne. Mais j'étais à Fès » [857]. L'artiste se réfère encore à ses origines, lorsqu'il décrit ses échecs au cours de ses tentatives de s'approprier les méthodes de l'*Action Painting* « ma peinture ressemblait à de l'Action Painting qui aurait été réellement peinte. Je peignais chaque ligne. C'était peut-être l'Autrichien, méthodique, structuré en moi »[858]. On observera toutefois que l'artiste s'attribue là des traits de caractère – que l'on pourrait classer au nombre des lieux communs - qui dépeignent plus généralement les Allemands, que Stefan Zweig critique dans « Le monde d'hier. Souvenirs d'un Européen »[859], ironisant sur le fait que ces voisins du Nord étaient « compétents» (*tüchtig*) et « maintiennent un ordre strict » (*straffe Ordnung [...] halten*)[860]. Par ailleurs, lors de ses premières excursions dans la Forêt viennoise, l'enfant remarqua les maisons avec leurs curieuses fenêtres et dans les tableaux de l'artiste, elles gardèrent toujours la petite découpe de leur linteau qui leur donnait un air de planche à pain, de petit bonhomme, ou de bouillotte, forme définitive de la fenêtre, la « fenêtre-bouillotte » hundertwasserienne[861]. Si l'artiste les nommait fenêtres-bouillottes, c'est parce qu'elles lui rappelaient également ces fenêtres viennoises des appartements locatifs, qui étaient toutes surmontées d'une sorte de couronne ou de bonnet de stuc[862]. En effet, au cours des années fondatrices de son art, même s'il ne s'étend pas sur le sujet, le jeune homme avait sous les yeux les palais viennois, décorés de portails, d'escaliers, de couronnements baroques, et les tourbillons des plafonds peints, les colonnes torsadées des églises.

---

une société d'assurance, il installa son propre atelier dans la grande verrière qui le couronnait. Et dont, en 1971, Hundertwasser à son tour fit son atelier.

[855] FÜRST Andrea, 2015. Courriel personnel, reçu le 18/03/2015, accompagné d'une photo (probablement de 1949) de Hundertwasser à Chartres, avec, en arrière-plan, l'abside de la cathédrale.

[856] 1951, Marrakech. Aquarelle sur sac de ciment brun, préparation à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, collé plus tard sur une toile. 670 mm x 500 mm . Peint à Marrakech, dans la maison d'Ahmed Alaoui, février 1951 en compagnie de Belkaid, Ros et Brigitte. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/794-kathedrale-i-1493811757, consulté le 04/10/2017.

[857] HUNDERTWASSER, [s.d.], ⊂ 104 ⊃ Kathedrale I, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 12. « Das Bild habe ich in Marokko gemalt. Ich habe dabei von der Stephanskirche in Wien geträumt ». Notre traduction.

[858] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86. « My painting looked like Action Paintings that were actually painted. I painted every line. Maybe it was the formal, structured Austrian in me." ». Notre traduction.

[859] « Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers ». Notre traduction.

[860] ZWEIG Stefan, 1985, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, p. 40.

[861] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 28.

[862] HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Der Weg zu Dir, mit einem Nachwort von Wieland Schmied*, Insel-Bücherei, 1967, Frankfurt am Main, pp. 52 - 53.

Dans l'aquarelle ⊂127⊃ *ALMHÜTTEN AUF GRÜNEN PLATZ - CHALETS SUR L'ALPAGE*[863], l'artiste semblait aussi se mettre au service de l'image d'une agriculture florissante, d'une chaleur et d'une vie à l'intérieur du chalet, caractéristiques universelles qui marquent toute communauté paysanne[864]. À partir de 1967, il peignit des scènes champêtres qui s'étendirent sur toute son œuvre, par exemple ⊂ *605*⊃ *LANDSCHAFT AM SILBERFLUSS - PAYSAGE AU FLEUVE D'ARGENT*[865], dont la composition présente le ciel sans fin, les nuages, le soleil, les montagnes, les prairies et herbages des Alpes traversés par des glaciers resplendissants, réalisés en feuille d'argent. La place que la nation autrichienne occupait dans l'œuvre picturale hundertwasserienne qui ne se réduisit pas : en 1975, alors qu'il s'était installé en Nouvelle-Zélande, c'est en Autriche et pour l'Autriche que l'artiste conçut son premier timbre-poste « Arbre spirale » (*Spiral-Baum*), inaugurant ainsi la série « Art moderne en Autriche ». Notons encore le titre significatif « L'Autriche présente Hundertwasser aux continents »[866] de l'exposition qui s'ouvrit la même année au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [867]. Notons encore que Léopold Sédar Senghor dédia son discours d'ouverture du Festival de Salzbourg de 1977, intitulé « L'Autriche comme l'expression de la culture universelle » à W. A. Mozart, au poète Rainer Maria Rilke et à Hundertwasser : s'il avait choisi ces trois artistes, bien que différents, c'est qu'ils illustraient selon lui la culture autrichienne, et témoignaient de la même vérité essentielle de l'esprit autrichien, à savoir créer à partir de différentes influences culturelles une symbiose harmonieuse exprimant la nature de l'Autriche et la nature universelle de l'homme[868]. Toutes ces observations éclairent pourquoi, entre 1988 et 1989, l'artiste rebuté par la perspective d'une modification des plaques d'immatriculation autrichiennes[869], chercha à en sauvegarder l'identité et le caractère typique en proposant un autre modèle. D'autant que dès 1979, Hundertwasser affirme que « l'Europe lui inspire une grande méfiance » [870]. Se sentant européen dans la mesure où il se sentait autrichien, l'artiste se présente comme un partisan de l'Europe des

---

[863] Aflenz, Bürgeralm, 1951, 35 X 67 cm, aquarelle sur papier d'emballage, sous-couche à la craie, blanc de zinc, blanc et colle de poisson, d'après nature dans le style de Schiele. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/840-almhutten-auf-grunem-platz, consulté le 24/09/2017.

[864] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 30.

[865] Venise, 1964, technique mixte : aquarelle sur papier à dessin, sous-couche de polyvinyle, plus tard, tendu sur du chanvre avec du polyvinyle, et recouvert partiellement d'huile, 500 mm X 570 mm, peint au Taschachhaus, 3 août1964 - Riffelseehütte, 4 août, - Rettenbachalm, 6 août, - Zell am See, 12 août- Spannagelhütte, 15 août - Olpererhütte, 18 août, monté sur chanvre à Venise et terminé le 19 octobre 1964. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1764-landschaft-am-silberfluss, consulté le 25/09/2017.

[866] « Österreich zeigt den Kontinenten Hundertwasser ». Notre traduction.

[867] Itinérante et mondiale, elle fut montrée jusqu'en 1983, parcourant vingt-sept pays et quarante-trois musées (in RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 198.).

[868] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 155

[869] Les plaques d'immatriculation autrichiennes, jusqu'alors constituées de chiffres et des caractères blancs sur fond noir, devaient voir leurs teintes inversées, à l'allemande.

[870] PARINAUD André (propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts, n° 194, Septembre 1979*, Paris, p. 17.

Nations, de l'Europe de la diversité[871], ce qui est à mettre en relation avec ses virulents écrits d'opposition à l'entrée de l'Autriche dans la Communauté Européenne d'alors. Sans doute apparaît ici une nouvelle fois son attachement au mythe du pays de cocagne habsbourgeois, de la *felix Austria*, l'Autriche heureuse ; à travers lui, qui avait réussi à transformer la contradictoire réalité autrichienne en un monde tranquille et sûr, l'empire cherchait un soutien dans sa lutte contre l'Histoire, grâce auquel on essayait d'échapper à la réalité concrète, sociale et politique[872]. En effet, abordant une nouvelle fois de front une situation concrète, Hundertwasser s'était dépensé sans compter pour le maintien des anciennes plaques d'immatriculation, retravaillant et perfectionnant les vieux modèles. Lors d'une émission radiophonique du 17 novembre 1988, où il s'entretient avec les auditeurs par téléphone et revient sur ses modèles « respectueux des voitures », elles-mêmes « signe de la liberté »[873], l'artiste se montre tout d'abord un citoyen respectueux. Il affirme que « lorsqu'une loi a été votée, normalement, il faut l'accepter, comme un mal nécessaire » [874]. Mais immédiatement, reprenant son argumentation, il use du persiflage, comparant les nouvelles plaques d'immatriculation à une pâte dentifrice *Signal* (*eine Signalzahnpasta*)[875]. Le créateur affirme ensuite qu'« une plaque d'immatriculation est un marqueur de culture, et une carte de visite de notre nation. Nous sommes une nation culturelle et nous devons nous distinguer de l'étranger. Nous sommes fiers de l'être »[876]. Puis, approuvant la remarque d'un auditeur affirmant que les Autrichiens n'avaient rien de commun avec les Allemands, l'artiste revient sur les relations entre l'Autriche et la RFA : « Si ces affreuses et horribles plaques blanches devaient entrer en service, on penserait que l'Autriche a renoncé à son autonomie et se sera rattachée à la République fédérale d'Allemagne ou aux pays s'y rattachant »[877]. On notera que les termes allemands *angeschlossen* et *anschließenden* ont une connotation historique

---

[871] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 75.

[872] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 27 & p. 52.

[873] Neue Autokennzeichen. Gespräch mit Friedensreich Hundertwasser, 1988, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/119FB856-383-00252-000009E4-119F26B3/pool/BWEB/, consulté le 03/09/2017. « autogerecht » / « Zeichen der Freiheit ». (00:03:29 / 00:35:13). Notre transcription et notre traduction

[874] Neue Autokennzeichen. Gespräch mit Friedensreich Hundertwasser, 1988, *Id.*, « Wenn ein Gesetz beschlossen wurde muss man normalerweise es akzeptieren als notwendiges Übel ». (00:00:27-00:00:34/00:35:13). Notre transcription et notre traduction.

[875] *Signal*© : marque d'un dentifrice à rayures rouges, aujourd'hui emblématique, commercialisé en 1961.

[876] Neue Autokennzeichen. Gespräch mit Friedensreich Hundertwasser, 1988, *Ibid.*, « Ein Autokennzeichen ist ein Kulturträger und eine Visitenkarte unserer Nation. Wir sind eine Kulturnation und müssen uns vom Ausland unterscheiden. Wir sind doch stolz, dass wir das sind.». (00:00:59-00:01:10 / 00:35:15). Notre transcription et notre traduction.

[877] Neue Autokennzeichen. Gespräch mit Friedensreich Hundertwasser, 1988, *Ibid.*, « Wenn diese hässlichen fruchtbaren weißen Tafeln kommen würden, würde man glauben, Österreich habe seine Eigenständigkeit eliminiert und sich der Bundesrepublik Deutschland oder anschließenden Ländern angeschlossen ». (00:06:18- 00:06:30 / 00:35:13). Notre transcription et notre traduction

plus forte que leur traduction française *rattachée* et *rattachant*. Puis, le 11 août 1989, contacté par téléphone par le journaliste radiophonique, l'artiste réagit en incriminant le système politique :

> Bien au contraire ! Le peuple s'est déjà décidé pour mon projet. Si le Parlement n'est plus capable de représenter l'avis du peuple, il y a déjà une main courante pour une initiative populaire. Le temps de la dictature est passé. On ne peut pas s'opposer à un vote libre au Parlement – c'est impossible, on ne peut pas non plus … hum … ce serait trahir l'idée de l'Autriche. C'est pas comme ça que ça marche ! […] Les gens disent qu'ils veulent enfin avoir le projet de Hundertwasser, n'est-ce pas, c'est à dire, non pas le projet de Hundertwasser, mais que soit maintenue la garantie de notre identité. Et ils en ont assez que les hommes politiques passent par-dessus nos têtes, et veuillent imposer quelque chose contre notre volonté. […] Je ne combats pas, je me suis retiré. Les partis politiques, le peuple décidera[878].

Le choix des arguments sur la fin de la dictature est à mettre en perspective avec l'actualité : les pays d'Europe de l'Est contestent de plus en plus le régime, de nombreux réfugiés tentent de passer à l'Ouest. Cependant, en raison de rivalités et de ménagement entre les partis autrichiens, ses efforts ne furent pas suivis d'effet. L'action fut toutefois un demi-succès moral pour l'artiste : s'il avait failli provoquer une crise gouvernementale, il avait sensibilisé l'opinion à l'égard de ce signe de l'identité nationale[879]. Dans les années 1990, l'artiste multiplia les coopérations avec la nation. Par exemple, en 1991, pour l'Office du Tourisme autrichien, il conçut le logo du « signe écologique autrichien » (*Österreichisches Umweltzeichen*)[880] sur le concept introduit par la ministre de l'environnement d'alors, Marilies Flemming. La même année, il présenta également son jeton de casino dans le même esprit et en 1992, son projet de quatre modèles de cartes téléphoniques pour la poste autrichienne. Hundertwasser enfant avait aimé le Danube, sujet de ses premiers dessins d'importance : l'année 1996 vit l'inauguration du *MS Vindobona*, bateau-mouche viennois circulant sur le Danube, que l'artiste réaménagea à la demande de la société fluviale viennoise DDSG Blue Danube Schifffahrt GmbH[881]. Trois ans plus tard, en 1999, à l'occasion du 100e anniversaire de la mort de Johann Strauß

---

[878] Stellungnahme Hundertwasser, 1989, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/090F5FBB-28C-00594-00000398-090E71E4/vol/70257/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. (00.31.05' – 00.32.22'/ 00.59.45). « Ganz im Gegenteil ! Das Volk hat sich bereits für meinen Vorschlag entschieden. Wenn das Parlament nicht mehr fähig ist, die Meinung des Volkes zu vertreten, ist es jetzt bereit ein Volksbegehren im Handlauf. Die Zeit der Diktatur ist vorbei. Man kann sich nicht gegen eine freie Abstimmung im Parlament stellen – das ist unmöglich, man kann auch nicht.. hum.. das wäre Verrat an die Idee Österreichs. So einfach geht es nicht ! […] Die Leute sagen, endlich wollen sie den Hundertwasser Vorschlag haben, nicht wahr, das heißt nicht den Hundertwassers Vorschlag, sondern dass es unserer Identität Gewähr bleibt, nicht wahr. Und sie haben es satt, dass die Politiker über unsere Köpfe gehen, gegen unseren Willen etwas durchsetzen wollen. Ich kämpfe nicht, ich habe mich zurückgezogen. Die politischen Parteien, das Volk wird entscheiden.». Notre transcription et notre traduction.

[879] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, pp. 74-75.

[880] Sur les établissements respectueux des critères établis, et donc certifiés, on se mit alors à apposer – et on appose toujours - la plaque émaillée avec la fleur de Hundertwasser, symbolisant les quatre éléments de l'écologie, la terre, l'eau, la nature et l'air.

[881] La *Donaudampfschiffahrtsgesellschaft*, en abrégé *DDSG*, fondée le 13 mars 1829, fut privatisée en 1995 et devint la DDSG Blue Danube Schifffahrt GmbH.

(1825-1899), l'artiste créa le poster *APA 346 - STRAUSS – BLUMENSTRAUSS* [882]. Notons qu'il avait réuni ce symbole international de l'Autriche et la nature : d'un cache-pot tressé s'élevait un petit arbre – assimilable à un arbre généalogique, dont les fruits formaient des médaillons présentant la famille Strauß, avec notamment la célèbre statue du *Stadtpark* de Vienne.

Également empreinte de cet attachement à l'Autriche : l'écriture - dans tous les sens du terme – hundertwasserienne, puisque l'artiste s'est attaché à conserver ce que nous appelons « l'écriture gothique », la *Deutsche Kurrentschrift* ou *Kurrent*. Dans son commentaire de *⊂131⊃ Europäer der sich seinen Schnurbart hält – Européen qui tient sa moustache*, déjà cité, Hundertwasser signale un changement à partir de cette exposition : « Je me suis aussi ostensiblement mis à écrire à la plume et à l'encre en écriture gothique cursive, l'écriture allemande ancienne »[883]. Cette remarque donne un autre éclairage à la signature de l'acquisition de La Picaudière au printemps 1957 : Hundertwasser, toujours prévoyant, sortit une plume d'oie à courbe majestueuse pour donner à l'acte notarié toute l'importance que représentait à ses yeux son nouveau statut de propriétaire[884]. L'artiste s'en explique en commentant son *⊂ 190 ⊃ EIN STÜCK DEUTSCHE ERDE - A Piece of German Soil - LA TERRE ALLEMANDE*[885] : « j'avais une sorte de sentiment de réparation pour l'Allemagne. D'où l'ancienne calligraphie allemande »[886]. Sa justification peut sembler obscure, mais il est probable qu'en 1951, l'usage de cette écriture était parfaitement claire pour les Viennois. À la lumière des informations du document « Premiers pas dans la lecture de l'écriture cursive allemande » (*ERSTE SCHRITTE IM KURRENT-LESEN*)[887] de l'Université de

---

[882] Le poster était issu du projet *⊂981⊃ STRAUSS – BLUMENSTRAUSS - Homage to Van Gogh - HOMMAGE À VAN GOGH* (Vienne, mai 1998, technique mixte, aquarelle, tempera à l'œuf, huile et acrylique étalés sur papier préparé avec de l'acétate de polyvinyle et de la colle à tapisser, tendu sur une plaque de bois de barrière irrégulière ; placage d'or et d'argent par Ralf Wittig, Mai 1998 730 mm x 565 mm, peint à La Picaudière août - octobre 1997 - terminé à Vienne, mai 1998). Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3496-strauss-blumenstrauss-1494950797, consulté le 25/09/2017.

[883] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 222. «Ich begann auch ostentativ mit Tinte und Feder in Kurrentschrift, der alten deutschen Schrift, zu schreiben. ». Notre traduction.

[884] CHRISTEN Alain de, 2007, Devoir d'arbres - Hundertwasser à Saint-Jean-de-la Forêt. *Pays du Perche n°7*, Fédération des Amis du Perche, Rémalard, p. 45.

[885] Rome, 1954. Aquarelle et crayon indélébile sur papier à dessin blanc. 350 mm x 530 mm. Rome, Hôpital Santo Spirito, 27 septembre 1954. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/960-ein-stuck-deutsche-erde, consulté le 25/09/2017.

[886] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 271. « Ich hatte eine Art Wiedergutmachungsgefühl für Deutschland. Daher die alte deutsche Schrift. ». Notre traduction.

[887] Il est précisé que la dernière normalisation de l'écriture cursive eut lieu via le graphiste Ludwig Sütterlin (1865-1917). Son projet pour une écriture normée fut introduit à partir de 1930 dans la plupart des pays germanophones. Après la prise du pouvoir national-socialiste, l'écriture 'Antiqua' ou 'écriture latine' fut considérée comme « non arienne » et de ce fait proscrite. Le parti et l'État mirent en œuvre un encouragement à une écriture 'allemande' : on interdit par exemple à la population juive les publications et l'impression en écriture fractale. Mais en 1941 se produisit un tournant surprenant dans la direction national-socialiste : le NSDAP décida que la prétendue écriture 'allemande' n'était absolument pas une écriture allemande, mais

Vienne, nous estimons probable qu'en renouant avec une écriture « allemande » apprise en classe et abandonnée de force à 13 ans, il ait voulu ainsi à la fois effacer l'humiliation des Juifs durant le IIIème Reich mais aussi renouer avec des époques prestigieuses. L'artiste confie d'ailleurs :

> Mon attachement à la protection des traditions, qui est vraiment inhabituel pour un peintre moderne, est né naturellement et sans qu'il y paraisse. Je fus un des premiers qui s'éleva contre la petite écriture. Pour protester, je n'écris plus qu'en écriture cursive, même si les gens ne peuvent pas la lire. Parce que c'est beau[888]. Pourquoi toutes ces unifications et ces nivellements ? C'est extrêmement dangereux ; culturellement et parce que ça concerne tous les gens individuellement. C'est intéressant que ce soit justement Hitler qui ait abrogé l'écriture Sütterlin et l'écriture cursive. Il n'y a que les gens bêtes pour faire cela. C'est justement Hitler, qui a prétendument agi pour la germanité, a justement interdit l'écriture cursive dans les écoles[889].

Le désir de l'artiste de revenir à cette écriture cursive signifiait dans le cas présent son attachement à l'Autriche libre. Son utilisation d'une plume et d'encre, dont il ne dit rien de plus, peut elle aussi peut-être être mise en perspective avec son intérêt pour les caractéristiques d'une « grandeur » médiévale européenne évoquée plus haut. En 1968, le sentiment d'austriacité passe par la rédaction de son manifeste « Séparons-nous de Loos » (*Los von Loos*)[890] : Hundertwasser prend en quelque sorte la parole au nom de l'Autriche et fait un mea-culpa sur ce qui lui semble des dérives architecturales dont il tient Loos pour responsable. Dans ce texte argumentatif, l'artiste emploie un

---

qu'elle avait été introduite par des imprimeurs juifs lors de la naissance de l'imprimerie. À la suite d'une circulaire interne du 3 janvier 1941, signée par Bormann, l'écriture latine 'non arienne' devint donc l'écriture normalisée dans le monde des écrits et en classe. Selon le document, ce règlement des Nationaux-socialistes n'ayant pas été annulé après la fin de la guerre, l'écriture latine s'est imposée comme écriture cursive dans la seconde moitié du 20ème siècle dans l'espace germanophone. (in Erste Schritte im Kurrent-Lesen, [s. d.], *Geschichte Online (GO) PDF-Version der Lerneinheit, unievie.ac.at*, https://www.univie.ac.at/gonline/htdocs/upload/File/import/2543.pdf, consulté le 18/08/2016.).

[888] Nous observons que la conclusion du cours d'écriture cursive en ligne contient deux éléments que, toute chronologie de publication mise à part, nous considérons comme un argument supplémentaire concernant le choix de Hundertwasser pour un retour à l'écriture gothique cursive : d'une part, il est signalé que l'alphabet trace de très gracieuses courbes. D'autre part, on souligne que pour la lecture, un peu de créativité est nécessaire. (in Das Kurrent-Alphabet, [s.d.], *kurrentschrift.net*, http://www.kurrentschrift.net/index.php?s=kurrent-abc&r=kur1, consulté le 18/08/2016.)

[889] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, pp. 69-70. « Mein Hang zum Schutz der Tradition, der ja eigentlich für einen modernen Maler recht ungewöhnlich ist, ist ganz natürlich und unmerklich entstanden. Ich war einer der ersten, der sich gewehrt hat gegen die Kleinschreibung. Aus Protest schreibe ich jetzt noch kurrent, auch wenn es die Leute nicht lesen können. Weil es schön ist. Warum alle diese Vereinheitlichungen und diese Nivellierung? Es ist äußerst gefährlich; kulturell und weil es auch jeden einzelnen Menschen betrifft. Es ist ja interessant, daß gerade Hitler die Sütterlin-Schrift, die Kurrentschrift abgeschafft hat. Das können nur dumme Menschen tun. Gerade Hitler, der angeblich für das Deutschtum agiert hat, gerade er hat in den Schulen die Kurrentschrift verboten. ». Notre traduction.

[890] Voir Troisième partie, chapitre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968).

certain nombre de concepts dépréciatifs[891], auxquels il oppose une formulation kantienne de la morale[892], comme « obligation morale » (*moralische Verpflichtung*) / « mon devoir et notre devoir à tous »[893], évoquant même plus loin dans le texte, eu égard au mobile qui l'anime, l'idée de « réparation » (*Wiedergutmachung*) :

> À savoir en tant qu'Autrichien. Et là, j'ai même une obligation morale. Car ce crime architectural s'est répandu dans le monde à partir de l'Autriche. […] C'est mon devoir, et notre devoir à tous, de discerner en premier le malheur qui a commencé il y a soixante ans en Autriche, ici, justement ici, et de le combattre. Juste cinquante ans après, en 1958, j'ai donné lecture de mon « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture. […] l'Autrichien Adolf Loos a mis au monde cette infamie dès 1908 avec son manifeste judicieusement intitulé 'Ornement et crime'[894].

Poursuivant sa critique acerbe, Hundertwasser énonce ironiquement que « [L'Autrichien Adolf Loos] n'avait certainement pas de mauvaises intentions. Adolf Hitler n'avait pas non plus de mauvaises intentions»[895]. En maniant cette antiphrase particulièrement provocatrice, l'artiste vise à mieux convaincre son public à qui il reproche implicitement d'avoir été trop crédule lors de la prise du pouvoir par les nazis, et de l'être sans doute encore. Nous nous souvenons en effet que, dans son texte « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*), l'artiste rapporte qu'à l'origine, les Juifs de Vienne ne se méfiaient pas assez du personnage, et pensaient que Hitler était un brave homme.

Nous nous proposons maintenant d'analyser comment l'attachement à l'Autriche a influencé les conceptions hundertwasseriennes de l'architecture et de l'écologie. Étant donné la position de Hundertwasser face à son « pays où l'on se sent chez soi » (*Heimat*), cadre hérité et naturel de sa croissance, face à son désir de préserver les caractères propres de l'Autriche, aussi bien naturels que

---

[891] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos (1968), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 174-175. « crime » (*Verbrechen*) / « malheur » (*Verhängnis*) / « infamie » (*Schandtat*).

[892] KANT Emmanuel, 1986, *La métaphysique des mœurs*, Œuvres philosophiques (tome 3), Gallimard-Pléiade, Paris, p. 285 : « Agis comme si la maxime de ton action devait être érigée par ta volonté en loi universelle de la nature.».

[893] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 174. « meine und unser aller Pflicht ». Notre traduction.

[894] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest (1968), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 174. «Und zwar als Österreicher. Und da habe ich sogar eine moralische Verpflichtung. Denn von Österreich ging dieses Architektur-Verbrechen in die Welt. Daher muß von hier aus die Wiedergutmachung einsetzen. [...] Es ist meine und unser aller Pflicht, das Verhängnis, das vor sechzig Jahren von Österreich aus seinen Lauf nahm, hier, gerade hier, als erste zu erkennen und zu bekämpfen. Genau fünfzig Jahre danach, 1958 in Seckau, habe ich mein „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur" verlesen. [...] Der Österreicher Adolf Loos hat diese Schandtat in die Welt gesetzt, bereits 1908 und sinnigerweise mit seinem Manifest „Ornament und Verbrechen"». Notre traduction.

[895] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 174. «. Sicher hat er es gut gemeint. Auch Adolf Hitler hat es gut gemeint.». Notre traduction.

culturels (us, langue, etc.), nous allons tenter de montrer ici que ces fondements et expression de son être pourraient le rattacher au mouvement de la « protection de la nature » (*Naturschutz), qui* ne se distingue pas de la « protection de son pays » (*Heimatschutz*), né dans l'Allemagne des années 1930, et non sous la dictature nazie, comme on le croit à tort[896]**.** Déjà, en 1962, pour se rapprocher de la nature, c'est en Basse-Autriche que l'artiste voyageur acquit la *Hahnsäge*[897], une vieille scierie. En outre, Hundertwasser entreprit une randonnée en montagne, dans les Alpes du Tyrol, à peu près à l'époque de son exposition à Hanovre en 1964[898]. Lors de ses débuts de théorie architecturale, l'artiste défendit une coexistence la plus pacifique possible de l'homme et de la nature. Il précise : « On ne devrait pas non plus nier ou aplanir le régional, ce qui est typiquement autrichien. Je suis pour la conservation d'un style typiquement autrichien, aussi bien dans la culture, l'art et aussi dans la nature »[899]. Nous observons encore que le 14 mai 1981, lorsqu'il reçoit le « Grand Prix d'État autrichien des Beaux-Arts 1980 »[900] dans la Figaro-Saal du Palais Palffy (Josefsplatz, Vienne), les autorités présentes avaient connaissance de ce lien à l'Autriche, puisqu'à la fin de la cérémonie, ils respectèrent bien une tradition viennoise[901] : le ministre de l'Éducation et de la culture remit l'obligatoire gâteau de chez Demel[902], une architecture en sucre filé[903]. Pourtant Hundertwasser venait de tenir un discours violent, où il n'évoquait guère les beaux-arts. Reprenant ses thèmes écologiques favoris, il saisit l'opportunité de protester notamment contre l'énergie nucléaire[904]. Dans son argumentaire, il développe son admiration et attachement tout particulier à l'Autriche - et on notera qu'il ne parle pas là d'un quelconque gouvernement autrichien, mais bien de « l'Autriche » : « Je me trouve devant une énigme. En Autriche, on fait tout pour la sécurité. Sur les lieux de travail, pour la jeunesse des écoles, on construit des espaces, on vaccine, on examine, pour être armé contre l'accident et la maladie »[905]. Pour dénoncer des négligences, l'artiste recourt à l'accumulation de

---

[896] CHAPOUTOT Johann, 2012, Les nazis et la « nature ». Protection ou prédation ? *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2012/1 (n° 113), cairn.info,* https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2012-1-page-29.htm, consulté le 11/05/2018, p. 3.

[897] Voir Deuxième partie, chapitre « La Picaudière et la Hahnsäge ».

[898] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 198.

[899] SCHEDIWY Robert, 1999, *Id.*, p. 70. « Man sollte auch das Regionale, etwa das typisch Österreichische nicht verleugnen und einzuebnen versuchen. Ich bin für die Bewahrung eines typisch österreichischen Stils sowohl in der Kultur, in der Kunst und auch in der Natur » Notre traduction.

[900] « Großer Staatspreis für bildende Kunst 1980 ». Notre traduction.

[901] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 50. « […] kann der Minister für Unterricht und Kunst [....] anschließend die obligate Demel-Torte überreichen. ». Notre traduction.

[902] *Hofzuckerbäckerei Demel*, célèbre pâtisserie et chocolatier viennois, fondée en 1786, autrefois fournisseur de la Cour Impériale et Royale d'Autriche-Hongrie, située près de la Hofburg.

[903] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Id.*, p. 51.

[904] Voir Troisième partie, chapitre « Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *versus* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) ».

[905] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Friedensreich Hundertwasser spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des Grossen Österreichischen Staatspreises für bildende Kunst 1980*, pp. 12-13. « Ich stehe vor einem Rätsel. In Österreich tut man alles für Sicherheit. Am Arbeitsplatz, für die Schuljugend, man baut Geländer, impft und untersucht,

termes du champ lexical de la sécurité[906], en construisant un discours accusateur « Où sont » (*Wo sind*) / « aucune » (*keine*), qu'il conclut par une antiphrase « On veut avoir des problèmes » (*Man will das Übel [...] haben*) :

> Pourtant contre le plus grand danger, l'énergie atomique, l'état[907] ne fait rien, pour en protéger la population. Où sont les espaces sécurisés pour se protéger contre les catastrophes des réacteurs étrangers de l'autre côté des frontières? On ne mène aucune manœuvre d'évacuation, on ne prend aucune mesure d'urgence. On veut avoir des problèmes dans son propre pays [908].

On observera encore que l'artiste manifeste un patriotisme certain en mettant en cause les « [réacteurs] étrangers de l'autre côté des frontières »[909], et en défendant les frontières de « son propre pays » *([...] eigenen Land*). Dans la suite de son propos, il met sa propre identité culturelle autrichienne en avant, en faisant preuve d'une grande conviction[910]. Il se positionne en défenseur de son pays natal « mettre en garde » (*warnen*) / « empêcher» (*verhindern*). Le lexique de ses propos constitue un solide panégyrique de l'Autriche, dont il évoque par ailleurs les racines et chante les louanges[911]. Il lui attribue encore des qualités mélioratives : « intellectuellement grande » (*geistig großen*) / « libre » (*freien*) ». L'artiste analyse les conséquences de la position ainsi tenue, soulignant les « tâche et […] devoir » (*Aufgabe und [...] Pflicht*) / « devoir» (*Pflicht*) de la nation. Il l'appelle à donner l'exemple en devenant une « puissance mondiale morale et culturelle » [912] :

> En tant que représentant de la civilisation autrichienne, j'ai le devoir de mettre en garde et d'empêcher que l'Autriche, placée au centre de la culture européenne, se rende complice d'un dangereux développement, qui, à cause d'une bêtise à courte vue et d'un faux jugement puisse avoir comme conséquence la disparition de notre civilisation et de la vie, telle que nous les connaissons. L'énergie atomique est un coup de poignard dans le cœur de

---

um gegen die Gefahren von Unfall und Krankheit gewappnet zu sein. ». Notre traduction.

[906] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Id.*, pp.12-13. « danger » (*Gefahr*) / « protéger » (*schützen*) / « pour protéger » (*zum Schutz*) / « protéger » (*schützen*) / « manœuvres d'évacuation » (*Evakuierungsmanöver*) / « mesures d'urgence » (*Notstandsmaßnahmen*) / « problèmes » (*Übel*).

[907] On notera que cette fois l'artiste employait un terme plus générique, « l'état ». Ce qui est renforcé par la voie passive employée ensuite, que nous transposons en « on ».

[908] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Id.*, pp. 12-13. « Jedoch gegen die größte Gefahr, die Kernenergie, tut der Staat nichts, um die Bevölkerung davor zu schützen. Wo sind die Notstandspläne zum Schutz gegen Katastrophen ausländischer Reaktoren jenseits der Grenzen? Es werden keine Evakuierungsmanöver, Notstandsmaßnahmen durchgeführt. Man will das Übel sogar im eigenen Land haben.». Notre traduction.

[909] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, pp. 12-13. « […] ausländischer [Reaktoren] jenseits der Grenzen ». Notre traduction.

[910] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, pp. 12-13. « en tant que représentant » (*als Vertreter*) / « devoir » (*Pflicht*). Notre traduction.

[911] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid*, p. 19. « civilisation au centre » (*Zentralraum [...] Kultur*) / « berceau de l'Autriche » (*Osterreichs Wiege*) / « Marche de l'Est » (*Ostmark*) / « Ostarrichi » (*Ostarrichi*) / « Niebelungen » (*Nibelungen*).

À ce propos, on se souviendra que Hundertwasser avait signalé avoir vécu enfant dans la Brunhildengasse, située dans un quartier aux rues portant le nom des personnages de la légende des Niebelungen, et que c'était beau.

[912] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, pp. 18- 19. « moralische und kulturelle Weltmacht zu sein ». Notre traduction.

l'Autriche, car Zwentendorf im Tullnerfeld se trouve exactement là, où se trouve le berceau de l'Autriche, là où il y a 1000 ans naquit la minuscule Marche de l'Est, le petit pays des Ostarrichi, dans le paysage des Niebelungen[913]. C'est le rôle et le devoir de la petite, mais pourtant intellectuellement grande et libre nation autrichienne, de donner l'exemple aux pays à l'entour et au monde, que l'on peut tendre au vrai progrès, sans mettre notre avenir en jeu. Le devoir de l'Autriche, c'est d'être une puissance mondiale morale et culturelle[914].

Ce sentiment de devoir réapparait d'ailleurs en 1984, lorsqu'il s'associe au combat pour la préservation des plaines alluviales du Hainburg[915] et où il déclare dans son discours « C'est mon devoir en tant qu'Autrichien et en tant que patriote écologique de me distancer de cette injustice »[916]. En attendant, dans son « Discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*)[917] de 1981, revu et corrigé en 1983, l'artiste fait une nouvelle profession de foi patriotique, en déclarant : « Moi par exemple, je suis et je me sens comme un Autrichien. Avec un monde de formes qui d'une certaine manière surgit d'une racine autrichienne et est en accord avec la culture autrichienne »[918]. Il y ajoute

---

[913] Nibelungen ou Niebelungen : peuple de nains, ainsi appelés du nom de leur roi *Nibelung*, 'Fils du brouillard' (c'est-à-dire du monde souterrain) de la mythologie germanique, poétisée tout d'abord dans la *Chanson des Nibelungen* (*Nibelungenlied*) et mis en texte, musique et scène en 1874 par Richard Wagner (1813-1883) dans « La Tétralogie » (*Der Ring des Nibelungen*). « Le poème, qui comprend 3 379 strophes – de quatre vers chacune – réparties en trente-neuf 'aventures', a été composé en Autriche peu après l'an 1200. (in SERVANT Pierre, ZINK Georges, Nibelungen, *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nibelungen/, consulté le 01/12/2016.)

[914] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Friedensreich Hundertwasser spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des Grossen Österreichischen Staatspreises für bildende Kunst 1980*, pp. 18-19. « Als Vertreter österreichischer Kultur habe ich die Pflicht zu warnen und zu verhindern, dass Österreich, im Zentralraum europäischer Kultur gelegen, mitschuldig an einer gefährlichen Entwicklung wird, die aus engstirniger Dummheit und eines falschen Vorteils wegen die Auslöschung unserer Zivilisation und des Lebens, so wie wir es kennen, zur Folge haben konnte. Das Atomkraftwerk ist ein Dolchstoß in das Herz Österreichs, denn Zwentendorf im Tullnerfeld liegt genau dort, wo Osterreichs Wiege stand, genau dort, wo vor 1000 Jahren die winzige Ostmark, das kleine Land der Ostarrichi, in der Landschaft der Nibelungen geboren wurde. Es ist die Aufgabe und die Pflicht der kleinen, jedoch geistig großen und freien Nation Osterreich, den umliegenden Ländern und der Welt ein Beispiel zu geben, dass man wahren Fortschritt erzielen kann, ohne unser aller Zukunft aufs Spiel zu setzen. Aufgabe Österreichs ist es, moralische und kulturelle Weltmacht zu sein. ». Notre traduction.
& HUNDERTWASSER, 1981, Großer Staatspreis für Bildende Kunst an Friedensreich Hundertwasser, 1981.05.14, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0946B54E-041-001ED-00000954-0945C2D3/vol/34808/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. (00.53.56 - 00.54.14 / 1. 00.17).

[915] Voir Troisième partie, chapitre « Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *versus* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) ».

[916] HUNDERTWASSER, 1984, Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg, Pressekonferenz zum Konrad-Lorenz-Volksbegehren (1984), *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/015C9938-1EA-003CB-00000D00-015B7F64/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. (00:24:51' – 00:24:58' /01-16:54') : « Es ist meine Pflicht als Österreicher und als ökologischer Patriot mich von diesem Unrecht zu distanzieren. ». Notre transcription et notre traduction.

[917] Voir Troisième partie, chapitre « Le discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983). »

[918] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 191. «Ich zum Beispiel bin und fühle als Österreicher. Mit einer Formenwelt, die irgendwie einer österreichischen Wurzel entspringt und im Einklang mit der österreichischen Kultur steht.». Notre traduction.

encore : « À ma grande joie, je reviens aujourd'hui dans mon chez-moi[919], je suis né dans la Brunhildengasse, c'est tout à côté de la Schmelz[920] »[921]. Notons encore que l'artiste y fait à nouveau allusion, en 1990, dans le texte « Entre Jeunesse hitlérienne et étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*), précisant que son enfance s'était écoulée « tout d'abord dans un immeuble social de la Johnstrasse, dans le Wien-Fünfhaus, pas très loin de Schönbrunn […] notre deuxième appartement dans la Brunhildengasse »[922]. Après avoir rédigé en 1985 un nouveau manifeste « Le sol »[923] (*Der Boden*)[924] Hundertwasser s'en explique : se remémorant les constructions sociales viennoises, il fait usage du même champ lexical élogieux d'une nation « pionnière », montrant un sens patriotique :

> L'Autriche a toujours été une pionnière d'idées nouvelles pour la construction de logements […]. Pourquoi devrait-on reprendre plus tard ces acquis de l'étranger ? […] Je suis convaincu que ce modèle de sol inégal, en tant que contribution essentielle à la construction de logements sociaux et à l'honneur à de Vienne, sera étudié et imité par les experts du monde entier, par les scientifiques, urbanistes et architectes[925].

---

[919] Hundertwasser emploie le mot *Heimat* – concept intraduisible, car à la fois pays natal, refuge, pays d'origine, terre natale, endroit où l'on se sent chez soi, patrie.

[920] Schmelz (15ème arrondissement, Fünfhaus, Rustendorf)). Ce fut le plus grand espace vert de Vienne, un terrain longtemps non cultivé. En 1847 il fut acheté pour devenir un terrain d'exercices et de parades militaires. En 1896 fut construite la Caserne Comte Radetzky. Rendu aux civils en 1911 et devenu constructible, il fut loti et vit beaucoup de constructions apparaître, notamment après la Première Guerre mondiale, les rues et les ruelles portant les noms issus de la légende des Niebelungen et de l'histoire autrichienne (« Quartier Niebelung » - *Niebelungenviertel).* Après la Seconde Guerre mondiale, des jardins-ouvriers abandonnés furent construits. Aujourd'hui, la partie centrale de la Schmelz est constituée des jardins-ouvriers qui se sont maintenus. Furent également construits le centre sportif de l'Université de Vienne, une maison de retraite. (in Schmelz,, [s.d.], *wien.gv.at*, https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Schmelz, consulté le 11/06/2018.

[921] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 194 « Zu meiner großen Freude komme ich heute in meine Heimat zurück, ich bin geboren in der Brunhildengasse, das hier gleich bei der Schmelz.». Notre traduction.

[922] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, p. 178. « Zunächst in einer Gemeindewohnung in der Johnstraße in Wien-Fünfhaus, nicht weit von Schönbrunn. […] unsere zweite Wohnung in der Brunhildengasse […] ». Notre traduction.

[923] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus (1983/1985) ».

[924] Texte repris sous le titre « Le sol non plat » (*Der unebene Boden*) in HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Der unebene Boden (1985), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 140-142. Chapitre « Les perceptions sensorielles » (*Die sinnlichen Empfindungen*). Signalétique : « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen* / « Architecture, urbanisme, planification urbaine, Droit à la fenêtre, la Troisième peau » (*Architektur, Urbanismus, Stadtplanung, Fensterrecht, die Dritte Haut*). *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/haus/53-nicht-reglementierte-unregelmaessigkeiten-sind-wahrhafte-schoenheitshindernisse/108-der-unebene-boden, consulté le 03/06/2018.

[925] HUNDERTWASSER, 1985, Der Boden, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 282. « Österreich war immer Vorkämpfer neuer Ideen im Wohnbau. […] Warum sollte man diese Errungenschaften später von auswärts übernehmen ? […] Ich bin überzeugt, daß dieses Modell des unebenen Fußboden als ganz wesentlicher Beitrag zum sozialen Wohnbau und zu Ehren Wiens von aller Welt von Experten, von Wissenschaftlern und Urbanisten und Architekten studiert und imitiert werden wird.». Notre traduction.

C'est dans cet esprit que le créateur construisit la « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*)[926] et quelques années plus tard, il créa à proximité le « Village Hundertwasser ». En septembre 1995, l'artiste dut prendre la défense du maître d'œuvre dans une affaire où on lui demandait de prouver qu'il s'agissait d'une construction nouvelle et non d'une transformation. Ce qu'il fit, avec sa vigueur habituelle, dans sa « Lettre au tribunal », et on notera l'insistance avec laquelle il souligne son attachement à l'Art nouveau et à l'aspect de Vienne :

> Le village conçu et édifié par moi et l'architecte Peter Pelikan dans la Kegelgasse est une construction nouvelle. […] La fragile façade Jugendstil était « suspendue dans l'air », soutenue seulement par une gigantesque structure de soutainement sans laquelle elle se serait effondrée; plus tard elle fut « collée » sur la construction nouvelle. Tout a été reconstruit à neuf. […] Comme pour la protection des monuments, j'ai posé comme condition la conservation de la belle et précieuse façade Art nouveau, ce qui a considérablement accru les difficultés et le coût de la nouvelle construction. Je n'ai pas accepté de surélever la construction. Je savais très bien que la conservation et la protection de la façade Jugendstil serait techniquement plus difficile à mettre en œuvre et plus coûteuse qu'une façade neuve. […] Il est incroyable que monsieur Kalke soit sanctionné pour ce supplément de frais causé par la nouvelle construction, qu'il acceptée spontanément afin de sauvegarder la physionomie de la ville de Vienne, au lieu d'être remercié [927].

Cela fait écho à ce que l'artiste observe encore en 1998 : « Tout n'est pas faux dans ce qui a été construit autrefois. […] il est important que l'ancienne substance continue à vivre »[928].

Cependant, si sa dynamique créative picturale, poétique, architecturale et écologiste apparaît comme une synthèse d'un processus d'assimilation et de défense de l'histoire et des réalités autrichiennes, il nous faut toutefois prendre en compte que tout ne se déroula pas sans heurts. La déception que l'artiste put ressentir au fil du temps vis à vis de Vienne aura engendré « une relation d'amour-haine » (*Hassliebe*). Hundertwasser approuvait le fait que la ville se défendait contre ce qu'il nommait les influences malsaines du monde moderne, et qu'elle évoluait peu à peu sans

---

[926] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus (1983/1985) ».

[927] HUNDERTWASSER, 1995, An das Gericht, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996 pp. 300-301. « Das von mir und Architekt Peter Pelikan geplante une errichtete Village in der Kegelgasse ist ein Neubau. [...] Die fragile Jugendstilstuckfassade hing „in der Luft", nur durch eine gigantische Stützkonstruktion gehalten, sonst wäre sie auseinander- und zusammengebrochen, und wurde später auf den Neubau „aufgeklebt". Alles wurde neu errichtet. [...]Ich habe die Erhaltung der schönen wertvollen Jugendstilstuckaußenfassade aus Denkmalschutzgründen zur Bedingung gestellt, wodurch sich der Neubau wesentlich erschwert und verteuert hat. Ich habe die Erhaltung der schönen wertvollen Jugendstilstuckaußenfassade aus Denkmalschutzgründen zur Bedingung gestellt, wodurch sich der Neubau wesentlich erschwert und verteuert hat. [...] Es ist unglaublich, daß Herr Kalke durch diese zusätzliche Leistung am Neubau, die er freiwillig zur Erhaltung des Wiener Stadtbildes auf sich nahm, bestraft werden soll, statt Dank zu erhalten. ». Notre traduction.

[928] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 17. « es ist ja nicht alles falsch, was früher gebaut wurde. [...] es sehr wichtig ist, dass die Altsubstanz weiterlebt ». Notre traduction.

commettre les erreurs d'autres grandes métropoles, gardant ainsi un caractère propre[929]. Mais à la fois, il jugeait la ville difficile, sans doute en raison d'un certain isolement qui s'accrut, notamment à cause de la mise en œuvre de ses théories [930]. En outre, se réclamant de la tradition, l'artiste persévérait à s'écarter des normes vestimentaires[931] dans un pays majoritairement traditionnaliste. En effet, tout que ce qui saute aux yeux y est négativement sanctionné par des vexations et du harcèlement[932], et l'artiste s'était acquis une réputation sulfureuse d'éternel beatnik ingénu ou de bouffon jouant au terroriste mental[933]. En 1976, il revient justement sur cette pression et cette méfiance, dont il fit notamment l'expérience dans un bureau de poste, voire sur une certaine agressivité en lien avec ses tenues vestimentaires. Il défend sa position, et le ton utilisé « La femme à la poste / elle »[934] semble traduire un certain agacement. Puis dans son argumentaire, l'artiste reprend un ton pédagogique et joue sur les oppositions. D'une part, il indique combien l'apparence est convenue[935]. D'autre part, il revient à la fonction de prophète qu'il s'était attribué[936]. Le climax conclusif est d'une sincérité particulièrement significative:

> La femme à la poste : elle pense que je devrais faire mon art, mais me comporter comme un homme normal. Beaucoup de peintres pensent comme cela, mais dans la rue, ils ont l'air de bureaucrates. Je pense que c'est un mensonge. Si vous avez un monde à montrer aux autres, si vous avez des portes à ouvrir, alors on ne peut pas peindre que sur un morceau de papier. Vous devez agir en harmonie avec ce que vous peignez. Si vous ne ressemblez pas à vos peintures, alors, vous êtes coupé en deux[937].

En dépit des reproches que l'artiste faisait à la ville de Vienne, dans son nomadisme perpétuel, l'artiste inséra des allers et retours réguliers en Autriche, il en resta néanmoins le citoyen, et y conserva son pied-à-terre viennois, où il revenait fidèlement, pas uniquement pour rendre visite à sa mère tant qu'elle vécut. Hundertwasser le nomade affirme en outre qu'il répartirait volontiers

---

[929] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 189.

[930] Voir Troisième partie, chapitre « L'architecture comme synthèse ».

[931] Voir Troisième partie « Les tenues vestimentaires ».

[932] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, , Ostfildern, p. 192.

[933] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 18.

[934] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, pp. 84-85. « The woman in the post office / She ». Notre traduction.

[935] LEVY Alan, 1976, *Id.*, pp. 84-85. « « homme normal » (*normal man*) / « bureaucrates » (*bureaucrats*) / « mensonge » (*lie*) ». Notre traduction.

[936] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, « monde à montrer » (*a world to show*) / « des portes à ouvrir » (*doors to open*) / « harmonie » (*harmony)* ». Notre traduction.

[937] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, pp. 84-85. « The woman in the post office: She thinks I should do my art, but behave like a normal man. A lot of painters think this way, too – that art is outside you. They paint fantastic things, but on the street they look like bureaucrats. I believe this is a lie. If you have a world to show to others, if you have doors to open then we cannot only paint on a piece of paper. You have to act in harmony with what you paint. When you don't look like your paintings, then you're split in two."» Notre traduction.

autrement son temps entre la Nouvelle-Zélande, Venise, voire le *Regentag* pour être davantage en Autriche[938]. À moins que ce mouvement ne soit justement inhérent à l'âme autrichienne, puisque l'austriacité, c'est l'art de la fugue, le vagabondage, l'amour de la halte dans l'attente d'une patrie qui, comme le dit le *Wanderer* de Schubert, est toujours recherchée, pressentie, mais jamais trouvée : l'Autriche, c'est cette patrie inconnue, dans laquelle on vit avec un compte à découvert, c'est aussi la vie, aimable et - au bord du néant - heureuse[939]. Ce qui expliquerait sans doute sa réponse de 1989, à l'occasion d'une exposition à l'Albertina de soixante dessins de célèbres artistes sexagénaires, parmi lesquels Ernst Fuchs, Arnulf Rainer[940] et lui-même. Interrogé sur la manière dont on survivait à soixante ans en tant qu'artiste, Hundertwasser répond : « Surtout en Autriche, c'est très agréable. L'Autriche est devenue le pays d'excellence de la peinture. Les peintres y vivent mieux que partout ailleurs dans le monde »[941]. Contradictions de l'artiste, *Hassliebe*, à la manière de ce qu'un autre citoyen d'Autriche-Hongrie, Franz Kafka, avoue à Oskar Baum dans une lettre du 20 décembre 1902 au sujet de sa « ville dorée »[942]. Hundertwasser partit d'Autriche et de Vienne mais pour mieux y revenir, sans doute envoûté par le fait supplémentaire que Vienne était de toute façon la porte des Balkans, la porte de l'Est, la ville la plus orientale des pays d'expression allemande[943], et l'Autriche toute entière le mythe intermédiaire entre l'Orient et l'Occident[944].

1.1.8.2.4 Contre l'Union Européenne

De la même façon qu'il avait exprimé sa méfiance, voire son hostilité vis à vis du communisme, Hundertwasser défendit la spécificité autrichienne et viennoise en mettant son écriture au service de ses prises de positions vis à vis de l'Europe, en tant qu'entité politique. Il est permis d'y voir la marque de son attachement au mythe habsbourgeois, né non pas en tant que projection

---

[938] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, pp. 188-189 .

[939] MAGRIS Claudio, 1988, *Danube*, L'Arpenteur - Gallimard, Paris, p. 250.

[940] Voir Deuxième partie, chapitre « La *Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Arnulf Rainer (*1929) et Ernst Fuchs (1930-2015) : analogies et disparités ».

[941] Kultur: Albertina: Ausstellung "60"-Zeichnungen einer Generation, 1989, *mediathek.at*, http://www.journale.at/treffer/atom/090DED29-37F-00292-00000C8C-090D2064/band/54471, consulté le 09/12/2016. «Besonders in Österreich ist es sehr angenehm. Österreich ist das Malerland der Exzellenz geworden. Hier leben die Maler besonders am besten von der ganzen Welt.» (00.53.40' – 00.53.49' / 59.37'). Notre transcription et notre traduction.

[942] MICHEL Bernard, 1998, *Histoire de Prague*, Fayard, Paris, p. 9 : « Prague ne nous lâchera pas […] la petite mère a des griffes. Il faut se soumettre, ou bien… Nous devrions mettre le feu aux deux bouts, à Vysherad et au Hradshin, alors peut-être pourrions-nous partir ».

[943] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 89.

[944] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 196.

autonome de certaines valeurs, mais comme instrument, comme fonction, qui pénétra les consciences autrichiennes à tel point que plus tard il assuma la physionomie d'un système de valeur indépendant, mais il resta toujours au fond un moyen, une défense contre l'Histoire[945]. Dans la monarchie danubienne l'Histoire signifiait mémoire et tradition, conscience rétrograde et nostalgique d'un passé qui déterminait le présent non pas en tant qu'héritage naturel, mais en tant qu'obsession, modèle figé : c'était ce parfum d'ancienneté des palais baroques, la geste héroïque de la lutte contre les Turcs et les couronnements des empereurs de jadis, sans compter l'étiquette de la cour ou les traditions populaires, dans toute leur vivacité et leur fraîcheur[946].

Pour ce faire, l'artiste eut de nouveau recours à l'écriture. Ainsi, en janvier 1952, année importante dans la genèse de la future Union Européenne[947], l'artiste rédigea le « Texte de l'exposition Art Club (1953) »[948] destiné au catalogue de sa première exposition individuelle à l'*Art Club* de Vienne. Il s'agit d'une exposition fondamentale[949], et d'un document tout aussi fondamental, puisque l'artiste choisit de le publier à nouveau dans « De belles voies » (*Schöne Wege*)[950]. Il est manifeste que l'ordre et le contenu de la « signalétique » relève d'une démarche didactique, notamment vis à vis de l'Autriche, de nombreuses affectations n'étant pas en lien direct avec les théories hundertwasseriennes sur sa philosophie de l'art, même si « Art » (*Kunst*) est placé en tête. En effet, l'artiste y dénonce aussi « notre civilisation européenne du bluff» *([von] unserer europäischen Bluffzivilisation*), selon sa formule provocatrice restée célèbre, qui partagea le public et qui lui valut une violente réaction[951]. Celui-ci répondit dans une série de lettres ouvertes qu'il envoya à des galeries, des représentants du public et des critiques. En effet, dans ce texte, la rébellion se tourne essentiellement contre le rationalisme européen, qui nous vient d'Aristote et de Descartes ; plus précisément, contre la 'civilisation européenne du bluff' : contre sa justice et sa religion, son

---

[945] MAGRIS Claudio, 1991, *Id.*, p. 65.

[946] MAGRIS Claudio, 1991, *Ibid.*, p. 156.

[947] 23 juillet 1952 : fondation de la Communauté européenne du charbon et de l'acier (CECA), d'où naquit le Marché commun (Traité de Rome du 25 mars 1957).

[948] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 63. « Ausstellungstext Art-Club 1953 ». Notre traduction.

[949] Voire Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[950] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 63-64. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 78 - 79. Chapitre « Le sens de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Chapitre « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Signalétique: « Religion » (*Religion*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*) / « Éducation, école, université, éducation des enfants » (*Erziehung, Schule, Akademie, Kinderzeichnungen*) / « Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*).
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/51-ausstellungstext-art-club, consulté le 25/09/2017.

[951] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 33.

système éducatif et son art, et même sa science[952]. L'artiste s'y insurge en outre contre l'anonymisation qu'il pense voir se profiler : « Nous sommes nés dans une grise colonne d'hommes en marche, qui se dirige vers le terne, le muet, le collectif. Cette colonne d'hommes en marche s'appelle l'Europe »[953]. Pour ce peintre de la couleur, le champ lexical employé « grise » (*graue*) / « terne » (*Farblosen*) est particulièrement dépréciatif. En outre, se dessine en arrière plan une assimilation aux dangers générés par les totalitarismes honnis, soulignés par la répétition[954]. Plus tard, tandis que la construction européenne avançait par étapes[955], que dans les années 1980, l'entrée de l'Autriche dans l'Union Européenne devenait un thème politique central[956], le pays déposa sa candidature le 1er juillet 1991. Durant la procédure, le 12 juin 1994 fut organisé un référendum portant sur l'adhésion de l'Autriche à l'Union Européenne, qui suscita en Autriche une « cohue émotionnelle »[957]. Le « Front du non » (*Die Nein Front*) s'était constitué peu à peu, quelques semaines seulement avant la consultation[958], une drôle de bande parmi laquelle le peintre Hundertwasser et bien entendu l'auteur Henning[959], une grande partie des Verts, des scientifiques, et avant tout le populiste d'extrême-droite Jörg Haider[960], chef du FPÖ, qui en était l'agitateur[961]. Malgré tout, 66,6 % des votants répondirent favorablement à la question posée[962]. En 1993, au cours de cette réflexion, et dans la perspective de ce référendum, Hundertwasser aborde de front ce

---

[952] *Hundertwasser Friedensreich Regentag*, 1980, Museum Ludwig Köln, Gruener Janura, Glarus, p.

[953] HUNDERTWASSER, 1953, *Ausstellung Art-Club Wien*, Wien [n.p.]. «Wir sind in eine graue Menschenmarschkolonne hineingeboren, die dem Farblosen, Nichtssagenden, Kollektiven zustrebt. Diese Menschenmarschkolonne heißt Europa. ». Notre traduction

[954] HUNDERTWASSER, 1953, *Id.* « colonne d'hommes en marche » (*Menschenmarschkolonne*) / « le muet » (*Nichtssagenden*) / « le collectif » (*Kollektiven*).

[955] En 1965, à la suite de la signature du traité de Rome (25 mars 1957), vit le jour l'organisation supranationale « Communauté économique européenne » (*Europäische Wirtschaftsgemeinschaft*) ou « CEE » (*EWG*). Durant cette période, le premier élargissement à l'Union européenne (1973-1991) ouvrait la voie à l'Union européenne. Puis, après le traité de Maastricht (7 février 1992), la CEE (1992-2007) fut remplacée par la « Communauté européenne » (*Europäische Gemeinschaft*), ou CE (*EG*).

[956] EU-Beitritt Österreichs, *demokratiezentrum.org*, http://www.demokratiezentrum.org/wissen/wissensstationen/eu-beitritt-oesterreichs.html, consulté le 25/08/2017.

[957] PERGER Werner A., 1994, Angst vorm zweiten Anschluß, *zeit.de*, http://www.zeit.de/1994/24/angst-vorm-zweiten-anschluss/komplettansicht?print=true, consulté le 13/11/2015. « dieses emotionale Getümmel ». Notre traduction.

[958] PERGER Werner A., 1994, *Ibid*.

[959] Peter Henning (*1959) : écrivain allemand.

[960] Jörg Haider (1950-2008). Juriste et homme politique, Secrétaire du « Parti libéral d'Autriche en Carinthie » (*Freiheitliche Partei Österreichs - FPÖ*) de 1976 à 1983. Tout d'abord député à l'Assemblée Nationale de 1979 à 1983, puis de 1986 à 1989 et de 1992 à 1999. Gouverneur de Carinthie en 1999, il fut le président du parti (1986 à 2000), qui, sous sa direction, connut une forte croissance constante. Fort des voix recueillies en 1999, il négocia l'entrée de son parti d'extrême droite au gouvernement formé par Wolfgang Schüssel en 2000, dans une coalition avec le « Parti du peuple autrichien « (*Österreichische Volkspartei – ÖVP*), provoquant un tollé international. Certaines déclarations de Haider engendrèrent de vives protestations internationales, qui menèrent à des sanctions diplomatiques des quatorze pays membres de l'UE.

[961] PERGER Werner A., 1994, *Id.*.

[962] Europäische Union, EU, *austria-forum.org*, https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Chronik_Österreichs/1995_EU-Beitritt_Österreichs, consulté le 25/08/2017.

problème historique précis par l'écriture et publie sa contribution dans un ouvrage polémique[963], édité par le philosophe et politologue salzbourgeois Günther Witzany (*1953), sous le titre « Trahis et vendus » (*Verraten und verkauft*)[964]. Dans le même ton, pour signifier sa défiance et soutenir sa satire, l'artiste choisit le néologisme et l'hyperbole pour intituler son pamphlet : « Psychose de l'Anschluss »[965], reprenant très certainement le terme historique, alors employé par les opposants. La fonction didactique de ce poème participe de la composition et le jeu des rythmes de ses onze strophes[966] de vers de forme libre, non rimés, probablement une nouvelle fois[967] sous l'influence de la poésie concrète et du jeu avec la typographie du « Groupe de Vienne » (*Wiener Gruppe*). En effet, nous notons que cette matérialisation du texte, aux césures souvent inattendues, en fait un objet visuel, permettant de mieux mettre en lumière les idées que défend l'artiste, comme il apparaît dans cet extrait :

> Un Anschluss à la CE ne serait pas une bonne chose pour
> l'Autriche. L'Autriche en tout cas perdrait beaucoup de
> sa particularité, de son indépendance,
> de sa neutralité et de son appréciable
> crédibilité en tant que nation culturelle appréciable, paisible
> au cœur de l'Europe
> vraisemblablement complètement.
> L'histoire de l'Autriche fut, est et sera – pas seulement
> depuis la monarchie
> toujours tournée vers l'Est et le sud-est[968].

Tout ceci souligne une fois encore la perméabilité des beaux-arts et des lettres dans les œuvres de Hundertwasser. Pour mieux signifier son engagement, dans un souci d'efficacité communicationnelle, l'artiste met en œuvre un certain nombre de figures de style. À commencer par la répétition, puisque nous notons qu'il martèle seize fois le nom « Autriche » (*Österreich*), le répartissant selon le développement de sa pensée entre les strophes une à deux, puis six à neuf, et

---

[963] HAUSENSTEINER Heike, 1998, Witzany (Hg.): Zukunft Österreich, *wienerzeitung.at*, http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecher_aktuell/380857_Witzany-Hg.-Zukunft-Oesterreich.html, consulté le 25/08/2017.

[964] La traduction en français trahit l'anaphore des deux préfixes péjoratifs *ver-* .

[965] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, Anschlußpsychose, in WITZANY Günther (Hrsg.),1993, *Verraten und verkauft, das EG-Lesebuch*, Salzburg, p. 65. « *Anschlußpsychose*». Notre traduction.

[966] Une strophe de dix vers, une strophe de sept vers, une strophe de deux vers, une strophe de quatre vers, deux strophes successives de onze vers, une strophe de trois vers, une strophe de dix-huit vers, une strophe de un vers, suivie de deux strophes conclusives de quatre vers.

[967] Voir Première partie, chapitre « Heurts et malheurs, nomadisme amoureux ».

[968] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, Anschlußpsychose, in WITZANY Günther (Hrsg.), 1993, *Verraten und verkauft, das EG-Lesebuch*, Salzburg, p 65. « Ein Anschluss an die EG wäre keine gute Sache für / Österreich. Österreich würde auf alle Fälle viel von / seiner Eigenständigkeit, seiner Unabhängigkeit, / seiner Neutralität und seiner liebenswerten / Glaubwürdigkeit als liebenswerte, friedliebende Kulturnation / im Herzen Europas verlieren. / Wahrscheinlich sogar ganz. / Österreichs Geschichte war, ist und wird - nicht nur / seit der Monarchie - immer nach dem Osten und / Südosten ausgerichtet sein. ». Notre traduction.

enfin dix et onze. Nous observons en outre que le mot peut encore apparaître par paire dans une même strophe, et souvent en début de phrase. Voire même en itération lexicale contiguë, autour d'un point, après césure, comme dans la première strophe : « Autriche. Autriche » (*Österreich. Österreich*). Avant de reprendre « Autriche » (*Österreich*) dans l'antépénultième vers de la strophe. Nous assimilons ces répétitions à une personnification, l'artiste revenant notamment sur les arguments d' « autonomie » (*Eigenständigkeit*) et d' « indépendance » (*Unabhängigkeit*) de cette « nation culturelle appréciable, paisible au cœur de l'Europe »[969]. Il s'agit donc d'exalter la bienveillante et délicate humanité autrichienne en opposition au rigorisme, notamment de l'abstruse philosophie allemande. De la même façon qu'il revient sur « ce qui rend notre vie romantique, appréciable et vivable »[970]. Dans son argumentaire, l'artiste évoque encore l' « Histoire » (*Geschichte*) de l'Autriche, notamment la « monarchie » (*Monarchie*), c'est à dire l'Autriche comme métonymie du bonheur et du salut à préserver, à la Stefan Zweig. Ainsi que ses relations avec les pays de l'ancien empire austro-hongrois, évoquant inlassablement l'Est dans un champ lexical toujours mélioratif[971]. Son argumentaire ne manque pas d'opposer son pays natal aux désagréments entrainés par l'entrée du pays dans le CE[972]. En conséquence, pour alarmer ses concitoyens, Hundertwasser multiplie les éléments péjoratifs[973]. Il joue également sur les oppositions : d'une part, il évoque sous divers termes les entreprises « nationales, plus petites » (*einheimischen, kleineren*). D'autre part, s'appuyant sans doute sur les premières strates du mythe habsbourgeois, aux idéaux paysans et féodaux - le chœur du « peuple » uni en une seule famille, l'aversion à l'égard de

---

[969] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, *Id.*, p 65. « liebenswerte, friedliebende Kulturnation im Herzen Europas ». Notre traduction.

[970] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, *Ibid.*, p 66. « unser aller Leben romantisch, liebens- und lebenswert macht ». Notre traduction.

[971] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, *Ibid.*, p 65. « toujours tournée vers l'Est et le sud-est » (*immer nach dem Osten und Südosten ausgerichtet*) / « un pont d'espoir vers l'Est » (*eine Brücke der Hoffnung zum Osten*) / « l'espoir des peuples de l'Est » (*Hoffnung der östlichen Völker*). Notre traduction.

Hundertwasser fait vraisemblablement là allusion à la Hongrie, sous la botte des Soviétiques depuis 1956, et qu'il avait alors défendue, comme nous l'avons vu plus haut. On se souviendra en outre qu'en 1989, Otto (von) Habsbourg avait initié le pique-nique paneuropéen à la frontière austro-hongroise, permettant à centaines d'Allemands de fuir la RDA.

[972] Peu après, en 1999, lors d'une exposition au Japon, Hundertwasser donne des conseils à la jeunesse japonaise sur le même thème : « Le Japon, semblable à l'Europe, mais différent des USA, doit garder et protéger ses valeurs traditionnelles de la désintégration finale ». In : Fonds PREST.A1000 ; ACA ECR ; ACA réserve, Pierre Restany, Minako Tsunoda, Friedrich Hundertwasser, *Hundertwasser : for a more human architecture in harmony with nature*, Takamatsu, City Art Museum, Prefectural Museum of Modern Art, 1999, p. 10, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016. « Recommendation to the Japanese Youth. Japan, similar to Europe, but different from the USA, still has to keep and protect traditional values from the final disintegration. ». Notre traduction.

[973] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, *Ibid.*, p 66. « pas une bonne chose » (*keine gute Sache*) / « perdre » (*verlieren*) / « état vassal » (*Vasallenstaat*) / « on se gaussera de l'Autriche dans les centres de commandement de la CE » (*Über Österreichs [...] wird in der EG- Kommandozentrale nur gelacht*) / « partie d'un troupeau de moutons » (*Teil eines Rudels Schafe*) - métaphore que nous rapprochons de la « colonne grise » évoquée plus haut / « Qui couche avec des chiens se lève avec des puces » (*Mitgefangen – mitgehangen*). Notre traduction, et notre adaptation d'un proverbe *Mitgefangen – mitgehangen* – à savoir celui qui est pris avec d'autres, doit être pendu avec les autres. Nous ne connaissons pas de citation française équivalente.

l'individualisme bourgeois-libéral[974]. Tel un nouvel Andreas Hofer[975], il s'en prend aux décideurs anonymes des entreprises étrangères, dont il souligne la dangerosité pour le pays, comme, par exemple les « puissants et grands industriels qui peuvent faire de la concurrence »[976]. Puis, assimilant pour ainsi dire ses propres convictions à celles de son pays natal, au cœur du texte, Hundertwasser, enfourche ses chevaux de bataille : il évoque l'écologie, menacée notamment par l'atome européen[977]. Il reprend ensuite sa lutte acharnée contre le consumérisme[978] , montrant par exemple qu'on a « […] atteint les limites de la croissance » (*Grenzen des Wachstums erreicht*) / «suites de catastrophes » (*Katastrophenfolgen*). Dans les deux dernières strophes constituant sa conclusion, l'artiste développe factuellement les circonstances historiques de l'Anschluss[979]. Nous observons que dans cette strophe Hundertwasser emploie deux vocables pour désigner les habitants de l'Autriche. Si bien entendu apparaît « Autrichiens » (*Österreicher*), dans le vers précédent, l'artiste renvoie ses concitoyens à leur passé de « futurs habitants de la Marche de l'Est » (*künftigen Ostmärker*), de sinistre mémoire, comme nous l'avons analysé plus haut. Les arguments historiques ne sont pas réellement contestables, le ton culpabilisateur peut se justifier. Mais ne pourrions-nous dire qu'ils sont aussi détournés de leur objectif historique logique, pour être mis au service de sa propre situation et de ses propres convictions ?

D'autant qu'en 1997, l'artiste reprit et développa ce texte dans une nouvelle contribution à sa lutte contre l'Union Européenne, « L'adhésion à l'Union Européenne est une trahison de l'Autriche, une trahison de l'Europe. Pourquoi ? »[980]. Le fait qu'en 2004 Walter Schurian le choisisse pour la réédition de « De belles voies » (*Schöne Wege*)[981] souligne le rôle essentiel de cet écrit dans sa

---

[974] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 64.

[975] Andreas Hofer (1767 -1810). Insurgé tyrolien, dont le nom servit de point de ralliement contre le pouvoir de Napoléon 1er.

[976] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, Anschlußpsychose, in WITZANY Günther (Hrsg.), 1993, *Verraten und verkauft, das EG-Lesebuch*, Salzburg, p 65. « Mächtiger und konkurrenzfähiger Großindustrieller ». Notre traduction.

[977] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, *Ibid.*, p 66. « l'Autriche en tant que nation attentive à l'environnement et sans énergie atomique ne sera presque plus tenable » (*Österreichs Position als kernkraftfreie umweltbewusste Nation kaum mehr haltbar*) / « conscience environnementale » (*Österreichs Umweltbewusstsein*). Notre traduction.

[978] Voir Troisième partie, chapitre « Le corps comme manifeste ».

[979] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, *Ibid.*, p 66. « déjà connu la même chose » (*Ähnliches bereits erlebt*) / « raisons économiques en 1937-1938 » (*wirtschaftlichen Gründen 1937 - 1938*) / « amélioration financière et économique […] moteur de bien des Autrichiens pour agréer l'Anschluss » (*finanziellen und wirtschaftlichen Besserstellung / Haupttriebfeder vieler Österreicher [...], um für den Anschluss zu stimmen*). Notre traduction.

[980] « EU-Beitritt ist Verrat an Österreich und Verrat an Europa. Warum? ». Notre traduction.

[981] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, EU-Beitritt ist Verrat an Österreich and Verrat an Europa. Warum? (1988- 1994/1997), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 55 - 64. Chapitre : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Politique » *(Politik) /*

réflexion esthético-philosophique. Hundertwasser présente son texte en 1998, lors d'une émission de radio organisée pour son anniversaire[982]. C'est un circuit de communication qui ne transmet pas aux auditeurs des informations telles que le langage du corps et l'expression du visage. Cependant, l'artiste qui se savait pourtant connu au travers un certain nombre de clichés et de préjugés, attribue néanmoins à l'émission une forte fonction d'information vers le public, estimant, voire espérant que, dans cet affrontement, sa voix allait établir une médiation avec l'opinion publique.

En fait, l'occasion de s'exprimer plus directement n'est qu'une apparence, la radiodiffusion impose une censure[983], ce que l'artiste ne manque pas de relever lui-même dans son texte. Le rédacteur culturel au micro était aussi désespéré que dépassé par l'artiste: considérant que sa responsabilité est engagée, l'artiste se montre déterminé à jouer son rôle de « lanceur d'alerte ». La situation devint complexe pour l'interviewer, contraint de faire face dans l'instant à une telle performance, à la fois stylistique et « dramaturgique », puisque l'artiste, quasi *logorrhéique*, sans la moindre autodérision, développe un argumentaire où les figures d'amplification sont légion : hyperboles, répétitions, gradation. Le titre, une nouvelle fois hyperbolique, « Trahison » (*Verrat*) fait écho au titre de l'ouvrage collectif de 1993 « Trahis et vendus » (*Verraten und verkauft*) évoqué plus haut, ce qui ne surprend pas, puisqu'il apparaît que l'artiste travailla à cet argumentaire en 1997, mais aussi en 1988 et 1994. Dans le texte à proprement parler, le vocable « Psychose de l'Anschluss » (*Anschlußpsychose*) a disparu. En revanche, l'artiste a forgé un autre concept, la « névrose de l'Anschluss» (*Anschlussneurose*). Nous considérons que cela ne devait rien au hasard : la différence de « diagnostic » est sans doute à prendre en considération, puisqu'on notera qu'une personne atteinte de psychose n'a pas conscience de sa maladie, ne perçoit pas ses troubles, et n'est pas en demande de soin. Alors qu'une personne atteinte de névrose est conscience de sa maladie, et en demande de soins. Sans doute, par le choix de ce nouveau terme, Hundertwasser veut-il signifier que les Autrichiens auxquels il s'adresse doivent avoir déjà conscience de l'état des lieux ailleurs dans l'UE, et sans doute cherche-t-il ainsi à les faire agir sur leur futur : il s'agit de « ne pas mettre [tous les acquis depuis la fin de la guerre] en jeu, de manière imprévoyante et irresponsable »[984]. C'est

---

« Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*). Il n'est pas fait référence au poème « Psychose de l'Anschluss » (*Anschlußpsychose*).
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/57-die-wahrung-der-tradition-und-eigenstaendigkeit/144-eu-beitritt-ist-verrat-an-oesterreich-und-verrat-an-europa-warum, consulté le 25/09/2017.

[982] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], pp. 11 - 12.

[983] LEJEUNE Philippe, 1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, p. 147.

[984] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, EU-Beitritt Ist Verrat an Österreich and Verrat an Europa. Warum? (1988- 1994/1997), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 56. « Das kann nicht kurzsichtig und verantwortungslos aufs Spiel gesetzt werden. ». Notre traduction.

ainsi que, pour signifier à ses auditeurs et lecteurs à venir que le changement de paradigme faisant suite à cette adhésion à l'UE était une opération violente, il opte cette fois pour un long texte de prose, un essai en trente-cinq paragraphes. Après avoir ouvert significativement son introduction en plaçant en tête de phrase le groupe circonstanciel « Dans l'affaire UE » (*In Sache EU*), à la manière d'une enquête judiciaire, Hundertwasser fait immédiatement allusion à la lecture de son texte lors de l' « émission de radio » (*die Sendung*), que nous avons notée. Se faisant l'avocat de « l'opinion publique autrichienne » (*die österreichische Öffentlichkeit*), l'artiste développe une longue diatribe contre les « médias étatiques » (*staatlichen Medien*), sans distinguer « télévision, radio, et presque la presse entière »[985]. Le champ lexical est aussi violent que celui qu'il avait employé quelques années plus tôt dans son discours sur « Le faux art »[986]: « lavage de cerveau dogmatique sans pareil »[987] / « Une infâme censure voilée »[988] / « une sorte de censure » (*diese Art von Zensur*) / « prétextes »[989] (*Prätexten und Vorwänden*) / « diffamation » (*Diffamation*). Dans une conglobation, l'artiste expose encore avoir été outragé, usant d'une homéoptote, qui bien entendu ne fonctionne pas en français, « gêné / empêché » (*behindert und verhindert*), d'une anaphore rhétorique en « je » (*ich*, repris trois fois */ mich)* et d'une polyptote, où dominent essentiellement les négations[990]. Le sentiment d'avoir été maltraité confirme ses craintes vis à vis de l'UE. Hundertwasser justifie ensuite la validité de ses arguments en citant immédiatement quatorze ouvrages de politiques européens de l'époque, anglais, italiens et français qu'il désigne comme des « lanceurs d'alerte » (*Warner*)[991]. Nous pouvons supposer que, puisque Hundertwasser maitrisait parfaitement leurs idiomes, ces auteurs avaient nourri sa réflexion. Dans l'écrit à proprement parler, l'artiste distingue « l'Europe » (*Europa*) de « l'Union Européenne » (*Europäischen Union*). Le vocable « Europe », utilisé vingt-trois fois, étant employé alternativement comme entité géographique et concept, et nous constatons par ailleurs que l'artiste associe quasi immanquablement des dénominations et qualificatifs du mode mélioratif. Ainsi, en tant qu'entité géographique apparaissent plusieurs dénominations de même type, comme, par exemple, « au cœur de l'Europe » (*im Herzen Europas*). Certaines soulignent l'aspect

---

[985] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 55. « im Fernsehen, im Radio und fast in der gesamten Presse. ». Notre traduction.

[986] Voir Troisième partie, chapitre « « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983).

[987] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 55. « dogmatischen Gehirnwäsche ohnegleichen ». Notre traduction.

[988] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 55. « eine infame verschleierte Zensur ». Notre traduction.

[989] Deux synonymes en allemand.

[990] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 55-56. « ne convient pas » (*passe nicht*) / « [je] n'aurais pas le droit » (*dürfe nicht*) / « pas compétent » (*nicht zuständig*) / « cinglé » (*verrückt*) / pas crédible» (*unglaubwürdig*). Notre traduction.

[991] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 56. *Warner* : néologisme, fondé sur le verbe « mettre en garde » » (*warnen*). Nous choisissons de traduire par « lanceurs d'alerte ».

humaniste[992]. Nous pouvons ainsi considérer que Hundertwasser personnifie l'Europe telle qu'il souhaite la défendre, notamment dans la violente allégorie « l'Europe connaît le plus grand viol de son histoire »[993]. En revanche, concernant le sujet de sa philippique, nous soulignons qu'il n'utilise qu'une seule fois la dénomination « Union Européenne » (*Europäischen Union*)[994], préférant employer quarante-six fois l'acronyme « UE » (*EU*), certes plus rapide, mais aussi plus méprisant sans doute de son point de vue. Nous observons encore que les dénominations et autres qualificatifs qui désignent l'entité « UE » au fil du texte, sont du mode péjoratif, comme nous en montrons les exemples les plus significatifs parmi la très longue litanie rageuse dont il émaille son argumentaire en dressant un tableau négatif[995]. Pour assoir sa démonstration, l'artiste présente ensuite un sombre tableau socio-économique[996]. Hundertwasser s'appuie encore sur des arguments écologiques[997]. Il en vient ensuite à des éléments plus spécifiquement autrichiens, dont le dernier est une affirmation qui ne souffre pas la contradiction : « Le Traité de l'UE est une capitulation de l'Autriche »[998]. Ensuite, c'est en artiste à proprement parler qu'il prend la parole, puisqu'il poursuit sa démonstration

---

[992] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 57. « fondements de notre Europe issue de temps très anciens » (*Fundamente unseres über uralte Zeiten gewachsenen Europas* / « la conscience des peuples d'Europe » (*Gewissen der Völker Europas*) / « [de] l'Europe humaniste » (*humanistischen Europas*) / « l'Europe n'a qu'une chance qu'en tant qu'Europe des patries autonomes, libres » » *([...] Europa nur eine Chance als Europa der selbständigen, freien Vaterländer hat)* / « les identités accrues de l'Europe » (*die gewachsenen Identitäten Europas*) / « le devoir que l'Europe se donne elle-même » (*die Selbstaufgabe Europas*). Notre traduction.

[993] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 57. « Europa erlebt die größte Vergewaltigung seiner Geschichte ». Notre traduction.

[994] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 58, douzième paragraphe.

[995] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 58. « Dans l'affaire UE » (*In Sache EU)* / « La prétendue UE » (*Die sogenannte EU*) / « l'UE, ce bateau qui coule » (*die EU, dieses sinkende Schiff*) / « Cette UE […] un Titanic géant » (*Diese EU [...] eine riesige Titanic*). Notre traduction.

[996] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 60. « Dans pratiquement toute l'UE la violence augmente » (*In praktisch der ganzen EU geht es wild zu*) / « [on jongle] dans l'UE [avec le destin des gens] » *([Es wird] in der EU [mit Menschenschicksalen] jongliert*) / « l'UE souffre d'une armée de chômeurs en augmentation » (*Die EU leidet unter einem wachsenden Arbeitslosenheer*)Notre traduction.

[997] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 59. « [L'emploi démultiplié d'engrais artificiels, de pesticides, de manipulations génétiques, de rayons et empoisonnements en tout genre de l'environnement, bien entendu] produits dans l'UE » *([Vermehrte Verwendung von Kunstdünger, Pestiziden, genetischen Manipulationen, Bestrahlungen und Umweltgiften aller Art, natürlich] in der EU erzeugt*) / « L'industrie d'agro-business dans l'UE » (*Die Agro-Business-Industrie in der EU*) / « Ces déplacements incessants fébriles[997], non naturels, sans concept sont de la folie et deviennent dans l'UE une 'folie sans frontière' » (*Die fieberhafte, unnatürliche, konzeptlose Hin- und-Herraserei ist Wahnsinn und wird in der EU zum ‚grenzenlosen Wahnsinn'*). Notre traduction.

Ce dernier argument nous semble maladroit – mais Hundertwasser maniait la contradiction – car il semble oublier ici son propre nomadisme déjà ancien, alors qu'il continuait à l'époque à se partager très régulièrement entre ses divers lieux de vie (Venise, La Picaudière, Vienne, Nouvelle-Zélande). D'autant qu'il est justement précisé que le texte fut « écrit à Vienne - Paris - Kaurinui, 1988-1994, *complété en italiques à La Picaudière, 1997* », *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/57-die-wahrung-der-tradition-und-eigenstaendigkeit/144-eu-beitritt-ist-verrat-an-oesterreich-und-verrat-an-europa-warum, « Geschrieben in Wien - Paris - Kaurinui, 1988-1994, *ergänzt in kursiv in La Picaudière*, 1997». Notre traduction.».

[998] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 63. « Der EU Vertrag ist eine Kapitulation Österreichs». Notre traduction.

avec le domaine de la culture, à laquelle, là encore, il prédit une catastrophe[999]. Enfin, maniant le sarcasme et l'ironie en retournant le langage du marketing, il pose une question rhétorique : « Si le produit 'UE' est si bon, pourquoi lui faut-il alors une publicité si intensive ? »[1000]. Notons que dans le troisième paragraphe, Hundertwasser réemploie certains arguments de 1993[1001] et les développe davantage. Nous observons qu'il commence par le vocable « Autriche » (*Österreich*), sujet d'une phrase simple à connotation quasi religieuse « L'Autriche est élue[1002] par l'Histoire »[1003]. D'ailleurs « Autriche » (*Österreich*) apparaît trente-sept fois dans le texte et abonde particulièrement dans les paragraphes introductifs et conclusifs du texte. Bien entendu, cette présence est dépendante de l'argumentation. Néanmoins, il nous semble que cette composition apporte aussi un aspect visuel au texte, à la manière du pamphlet poétique de 1993, évoqué plus haut. Il égraine au fil du texte tous les devoirs qui, du fait de cette élection géohistorique, incombent à la nation[1004]. L'artiste revient encore sur la position de l'Autriche par rapport à l'Est[1005] : une nouvelle fois dans ce texte, l'artiste prend la défense de l'ancien empire austro-hongrois[1006]. Par ailleurs, des connecteurs chronologiques

---

[999] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 64. « [La culture] est hors de propos dans cette UE uniquement mercantile et industrielle » *([Die Kultur] ist in der nur merkantilen und industriellen EU kein Thema*) / « dans cette prétendue UE sans culture » (*in dieser kulturlosen, sogenannten EU*) / « Les études culturelles dans l'UE [...] ne sont tournées que vers l'utilité pour l'industrie et la croissance forcée » (*Das Kulturstudium [...] in der EU wird ausgerichtet auf die Nützlichkeit für die Industrie und auf das forcierte Wachstum*)». Notre traduction.

[1000] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 64. « Wenn das Produkt "EU" so gut ist, warum muss man derart intensiv dafür werben? ». Notre traduction.

[1001] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 56. « pont d'espoir vers l'Est » (*eine Brücke der Hoffnung zum Osten*) / « crédibilité » (*Glaubwürdigkeit*) / « nation culturelle au cœur de l'Europe » (*Kulturnation im Herzen Europas*). Notre traduction.

[1002] Nous rappelons que dans la Bible hébraïque, le terme « peuple élu » fait référence aux enfants d'Israël, qui possèdent aussi le « Verbe » ou la « Loi de Dieu ». Cette élection implique plus de responsabilités.

[1003] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 56. « Österreich ist von der Geschichte auserwählt ». Notre traduction.

[1004]HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 57. « l'Autriche doit être consciente de sa responsabilité en Europe » *([...] muss sich Österreich seiner Verantwortung in Europa bewusst werden*)[1004] / « À partir de maintenant, la neutralité de l'Autriche signifie […] porter la responsabilité, donner l'exemple » (*Ab jetzt bedeutet die Neutralität Österreichs Selbständigkeit, Unabhängigkeit, Freiheit, Verantwortung tragen, Beispiel geben*). Notre traduction.

[1005] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 60. « la responsabilité et le rayonnement de l'Autriche se trouvent à l'Est » (*Österreichs Verantwortung und Ausstrahlung liegt im Osten*) / « l'Autriche a une fonction de garde-protecteur alpin » (*Österreich hat [...] eine Alpine Schutzwächterfunktion für Europa*). Notre traduction.
Hundertwasser fait-il là allusion au contexte géohistorique du XVIIème siècle, lorsque François Eugène de Savoie-Carignan (1663-1776), connu sous le nom du Prince Eugène (*Prinz Eugen*) qui mit fin à l'avancée vers l'ouest des Ottomans, notamment en 1683, lors du siège de Vienne ? Notons que, selon Jean Nouzille, cette victoire « marque le début du recul de l'Empire ottoman en Europe. Elle est aussi le point de départ d'une nouvelle politique danubienne de la maison d'Autriche, la « politique du sud-est » ("Südostpolitik") qui va déterminer celle des pays héréditaires des Habsbourg. » (in NOUZILLE Jean, 2005, *Revue Internationale d'Histoire Militaire*, Un combat pour l'Europe : le siège de Vienne, 1683, *institut-strategie.fr*, http://www.institut-strategie.fr/RIHM_83_14.htm, consulté le 25/09/2017.).

[1006] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 57. « Europe centrale » (*Mitteleuropa*) / Bosnie (*Bosnien*) / « C'est comme si à l'Est de Vienne il y avait des pays ennemis » (*Es ist so als ob östlich von Wien Feindesland wäre*)[1006] / « Monarchie danubienne » (*Donaumonarchie*) / « La

contribuent, par leur précision, à renforcer son argumentaire en faveur de l'Autriche et contre l'Union européenne, comme, par exemple : « depuis la guerre » (*seit dem Krieg*) / « Justement maintenant après la chute de la dictature communiste[1007] et l'ouverture des frontières »[1008] / « Lors du dernier Anschluss » (*Beim letzten Anschluss*). Afin de mieux dénoncer l'objet de sa critique , comme dans le pamphlet de 1993, voire reprenant de grands pans des arguments d'alors, il martèle aussi le terme d'Anschluss au cœur de son argumentaire, dans un ancrage contemporain [1009]. C'est alors que ressurgit la vieille querelle austro-germanique, puisque l'artiste souligne que « *les postes frontières sont reportés par l'Allemagne là où le Rideau de fer vient de tomber !* »[1010]. Plus loin dans sa diatribe, il met à nouveau l'Allemagne en cause « L'Anschluss à l'Allemagne est réalisé sous la chape de l'UE, sans que personne ne s'en rende compte »[1011]. Le discours est soutenu par une accumulation de vocables du champ lexical guerrier, qui s'agisse de substantifs ou de groupes nominaux[1012], ou bien qu'il s'agisse de verbes ou groupes verbaux[1013]. À ce sombre et menaçant portrait d'une Europe politique, Hundertwasser oppose la « vraie valeur » (*wahrer Wert*), la « neutralité » (*Neutralität*)[1014] de l'Autriche. Il s'appuie encore sur une expolition : « autonomie » (*Selbstständigkeit*), « indépendance » (*Unabhängigkeit*), « liberté » (*Freiheit*), « responsabilité » (*Verantwortung*), « exemple» (*Beispiel*). Cette mise en garde contre l'adversaire et affirmation de

---

responsabilité et le rayonnement se trouve à l'Est. (C'est d'ailleurs ce que confirme le nom[1006] Autriche) » (*Österreichs Verantwortung und Ausstrahlung liegt im Osten. (Das besagt auch der Name Österreich*) Notre traduction.

En 1981, Hundertwasser était déjà revenu sur l'origine du nom, ce que nous avons montré plus haut.

[1007] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 56, troisième paragraphe du texte : nous soulignons qu'ici Hundertwasser ne parlait pas de « Bloc de l'Est » (*Ostblock*), mais bien de « dictature communiste » (*kommunistischen Diktatur*) qu'il vilipenda toujours.

[1008] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 56. « Gerade jetzt nach dem Zerfall der kommunistischen Diktatur und der Öffnung der Grenzen ». Notre traduction.

[1009] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 58-63. « par un Anschluss à une superpuissance économique et politique » (*durch den Anschluss an eine wirtschaftliche und politische Übermacht*) / « Un Anschluss à un pouvoir central surpuissant » (*Ein Anschluss an diese übermächtige Zentralgewalt*) / « par un Anschluss à l'UE » (*Ein Anschluss an diese übermächtige Zentralgewalt*) / les hommes politiques préparent le second Anschluss » (*Die Politiker bereiten den zweiten Anschluss vor*). Notre traduction.

[1010] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 57. « *Die Grenzposten werden von Deutschland an den eben beseitigten Eisernen Vorhang verlegt!* ». Notre traduction. En italiques dans le texte.

[1011] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 62. « Unter der Dunstglocke der EU wird von allen unbemerkt der Anschluss an Deutschland vollzogen ». Notre traduction.

[1012] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 58-63. « Ennemis » (*Feinde*) / / « zone d'invasion » (*Aufmarschgebiet*) / « objectif d'agression » (*Angriffsziel*) / « Les fronts » (*Die Fronten*) / « Résistance » (*Widerstand*) / « lâches collaborateurs » (*feige Kollaborateure*) / « brutalités stupides » (*stupiden Brutalitäten*) / « la destruction » (*die Zerstörung*) / « traitres » (*Verräter*) / « capitulation » (*Kapitulation*) / « asservissement » (*Unterwerfung*) / « anéantissement » (*Vernichtung*).

[1013] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 58-63. « miner » (*unterminieren*) / « détruire » (*zerstören*) / « violer » (*vergewaltigen*) / « menacer la sécurité » (*Sicherheit gefährden*) / « tue » (*umbringt*) / « anéantir » (*vernichten*) / « envahir et défiler » (*einmarschieren und durchmarschieren*) / « brutale » (*brutalen*) / « pillée » (*ausgebeuteten*) / « détruite » (*zerstörten*) / « nuisible » (*schädlich*).

[1014] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 56, cinquième paragraphe du texte : « Neutralité » (*Neutralität*), repris cinq fois.

l'impérieuse nécessité de changement argumentées notamment par ce martèlement lexical, nous montrent que nous avons ici à faire au discours d'un tribun, d'autant que l'artiste fait usage de métaphores telle « panique devant la porte qui se ferme » (*Torschlusspanik*), de tournures familières, « il n'y a rien à faire », imagées en allemand (« l'herbe ne pousse pas »)[1015], dont le choix est d'ailleurs particulièrement adapté à ses convictions écologiques. En effet, l'artiste estime que l'UE compromet notamment ce qu'il considère comme un des fondements de sa réflexion esthético-philosophique élargie à la métamorphose sociétale : la défense de l'environnement. Car, bien entendu, Hundertwasser revient sur la nature, dont il souligne la dévastation qu'aggraverait l'entrée dans l'Union européenne[1016] ; l'artiste leur oppose l'empathie[1017]. Y rattachant son opposition peu élogieuse au « business de l'agriculture industrielle » (*Agro-Business-Industrie*), en ce qui concernait notamment les « génomes » (*Erbgut*) et les « graines » (*Saatgut*), il construit une association hyperbolique avec le « 'Troisième Reich' » *(„Dritten Reich"*) : « l'EU se comporte presque de la même façon »[1018]. Il manie alors l'accumulation d'un lexique spécifique de sinistre mémoire, placé entre guillemets, et destiné à éveiller la conscience de son public: « sélection brutale » (*brutale Auslese*) / « produits d' 'élite' » *("Elite"-Produkten*) / « de race pure » (*reinrassigen*) / « mis au pas » (*gleichgeschalteten*) / « élimination » (*Eliminierung*) / « 'inférieur' » *("minderwertigem"*). A contrario, l'artiste prend la défense de l' agriculture à petite échelle, l'associant au « romantisme » (*Romantik*) et à « notre qualité de vie » *(unsere Lebensqualität*). Après un climax « On paie les paysans à se suicider »[1019], il souligne le risque d'un « 'exode rural mondial'»[1020] et aussi le fait que la disparition des paysans mènerait à la mise en esclavage (*Versklavung*) et à « la fin de l'Europe humaniste »[1021]. Nous observons d'ailleurs que, plutôt que de parler d' « agriculteur » (*Landwirt*), l'artiste il emploie douze fois le terme « paysans » (*Bauern*) et/ou « petits paysans » (*Kleinbauern*), souvent entaché de mépris dans la langue courante, montrant ainsi sa reconnaissance à un métier traditionnel, dont il défend l' « honneur et l'estime de soi » (*Ehre und Selbstachtung*). Fidèle à ses engagements contre l'« impasse de la croissance économique »[1022], Hundertwasser rattache la

---

[1015] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 56. « ist kein Kraut gewachsen ». Notre traduction.

[1016] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 56. « nature pillée » (*ausgebeuteten Natur*) / « destructeurs de l'environnement » (*umweltzerstörende*). Notre traduction.

[1017] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 57. « l'âme détruite des hommes » (*der zerstörten Seele des Menschen*) / « conscience culturelle » (*Kulturbewusstsein*). Notre traduction.

[1018] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 59. « EU betreibt fast analog ». Notre traduction.

[1019] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 59. « Man bezahlt die Bauern für ihren Selbstmord ». Notre traduction.

[1020] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 60, dix-neuvième paragraphe du texte : en français dans le texte.

[1021] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 60. « das Ende des humanistischen Europas ». Notre traduction.

[1022] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 58. « Sackgasse des Wirtschaftswachstums ». Notre traduction.

situation des paysans à « la société économique du jetable »[1023], maniant une fois encore l'hyperbole en formulant que « [l'UE] se jette elle-même à la poubelle »[1024]. La lutte contre l'atome est reprise comme un nouvel argument, en tant qu'arme potentielle à employer contre l'entrée dans l'UE, car il rappelle que la mise en service d'une centrale atomique autrichienne fut « empêchée[1025] par un référendum »[1026]. L'un de ses derniers assauts contre l'UE, qui « nivelle » (*nivelliert*), « rend anonyme » (*anonymisiert*) l'Autriche et « lui vole son identité »[1027] est la remise en question du drapeau européen. L'artiste souligne le vide identitaire[1028] du drapeau bleu, frappé des douze étoiles d'or en cercle[1029]. Pour Hundertwasser, l'étoile à cinq branches est non seulement « un corps étranger dans l'héraldique européenne »[1030], mais elle est encore un « signe d'asservissement, d'oppression et de colonisation »[1031]. Sans compter, ajoute-t-il, que ce motif est la réplique de l'étoile soviétique (*der Sowjetstern*), reprise par des républiques populaires qu'il décline en détail : yougoslave, chinoise, cubaine et autres républiques populaires »[1032], dont nous avons montré combien il leur est hostile. En guise de conclusion s'ensuit une dernière diatribe contre Bruxelles, où alternent formule frappante « où l'on connaît le prix de tout et la valeur de rien »[1033] et longue litanie

---

[1023] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 57. « wirtschaftsinteressierten Wegwerfgesellschaft ». Notre traduction.

[1024] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*,, p. 58. « der sich selbst in den Müll wirft ». Notre traduction.

[1025] Voir Troisième partie, chapitre « Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *vs* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) ».

[1026] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 63. « *durch Volksabstimmung verhindert* ». Notre traduction. (En italiques dans le texte).

[1027] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 63. « ihrer Identität beraubt ». Notre traduction.

[1028] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, pp. 76-77.

[1029] En 1950, le Conseil de l'Europe souhaita un symbole pour le représenter, et qui devait traduire *« les valeurs spirituelles et morales qui sont le patrimoine commun des peuples qui le composent »*. Le projet du peintre strasbourgeois, agent au Conseil de l'Europe Arsène Heitz (1908-1989) est retenu et sera adopté le 8 décembre 1955 : un drapeau bleu sur lequel se détachent douze étoiles, pointes hautes, formant un cercle, et rappelant la perfection, la plénitude et l'unité. Arsène Heitz dira plus tard que sa première source d'inspiration fut sa médaille de la chapelle Notre-Dame de la Médaille miraculeuse (rue du bac, Paris), montrant la Sainte Vierge couronnée d'un cercle d'étoiles qu'évoque l'Apocalypse de saint Jean. Il ajouta encore avoir été touché par un texte de la liturgie de la solennité de l'Assomption, célébrée le 15 août : *« Un signe grandiose est apparu dans le ciel, une femme revêtue du soleil, la lune sous ses pieds, et sur la tête une couronne de douze étoiles. »* (in LEBRUN Sophie, 2017, Drapeau européen et Vierge Marie : pourquoi Mélenchon a raison, *lavie.fr*, http://www.lavie.fr/debats/histoire/drapeau-europeen-et-vierge-marie-pourquoi-melenchon-a-raison-21-06-2017-83038_685.php, consulté le 25/08/2017.).

[1030] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, EU-Beitritt Ist Verrat an Österreich and Verrat an Europa. Warum? (1988- 1994/1997), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 63. « Fremdkörper in der abendländischen Heraldik ». Notre traduction.

[1031] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 63. « Merkmal der Unterwerfung, Inbesitznahme und Kolonisierung ». Notre traduction.

[1032] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 63. « jugoslawischen, chinesischen, kubanischen und sonstigen Volksrepubliken ». Notre traduction.

[1033] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 63. « kennt man den Preis von allem und den Wert von nichts ». Notre traduction.

d'une cinquantaine d'exemples « symptomatiques » (*symptomatisch*) : selon l'artiste, on ne s'y occupait « que de nombres » (*nur um Zahlen*). Nombres pour nombres, chiffres pour chiffres, l'artiste reproche notamment à Bruxelles de n'avoir « que 0,3 pour cent (30 sur 10 000) de fonctionnaires européens se consacrant à l'écologie »[1034] qui allaient essentiellement contraindre l'Autriche à financer l'énergie atomique et à respecter des normes « idiotes et dangereuses » (*idiotisch-gefährliche*), comme la grosseur des pommes. Enfin, l'artiste oppose « l'automatisation, la centralisation et la rationalisation »[1035], qualifiées de « complètement fausses et dépassées »[1036] à la « créativité et à la croissance organique »[1037], le leitmotiv de ses conceptions.

À la suite de ces observations, et considérant que Hundertwasser devait disparaître deux ans plus tard, il semble que nous pourrions en quelque sorte considérer ce réquisitoire pénétrant contre l'UE comme une œuvre testamentaire de l'artiste âgé, aboutissement de sa dynamique créative. Dans le pamphlet de 1993, l'artiste avait contextualisé l'Anschluss de 1938. Cependant dans cet essai de 1998, s'il avance des arguments environnementaux et sociétaux qui lui sont chers, il en présente d'autres qui, sous couvert de patriotisme, sont à la lisière d'un nationalisme exacerbé, tel qu'il a encore cours aujourd'hui dans des partis d'extrême droite européens. Il nous est permis de penser que ces prises de positions nuisirent encore davantage à son image, déjà écornée, en Autriche et à l'international, à laquelle il fait allusion dans l'argument d'autorité, référence à sa propre destinée : « Par expérience personnelle, je sais que quelqu'un qui se tient à l'extérieur est aussi fort qu'un groupe et pas plus faible. Il est plus mobile, plus efficace dans son action et sa réaction qu'une organisation lourde, bureaucratique, chaotique »[1038].

[1034] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 64. « Nur 0,3 Prozent (30 von 10.000) der EU-Beamten sind für die Ökologie tätig ». Notre traduction.

[1035] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 64. « Automatisierung, Zentralisierung und Rationalisierung ». Notre traduction.

[1036] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 64. « völlig falschen und überholten ». Notre traduction.

[1037] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 64. « Kreativität und organisches Wachstum ». Notre traduction.

[1038] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 62. « Aus persönlicher Erfahrung weiß ich, dass ein Außenstehender genauso stark ist wie die Gruppe und nicht schwächer. Der Außenstehende ist beweglicher, effektiver in seinem Handeln und im Reagieren als eine schwerfällige, bürokratische, chaotische Organisation ». Notre traduction.

1.1.8.2.5 Hundertwasser et l'ambigüité politique

Si Hundertwasser maniait aisément la contradiction, il semble en effet qu'il ait été parfois particulièrement insondable. Au cours de nos recherches, nous avons observé certaines positions de l'artiste, personnelles ou politiques qui, selon nous, posent un certain nombre de questions que ni les critiques ni les auteurs n'ont pointées. Nous nous proposons donc maintenant d'en venir à une certaine part d'ombre. En effet, au fil du temps s'est manifestée une distorsion entre le « poète et penseur » (*Dichter und Denker*) à la palette luxuriante, holiste et empathique, et des attitudes et/ou des propos discordants, qui prirent plus d'ampleur et qui, probablement, contribuèrent au fait que l'artiste ait été assez isolé dès la moitié des années 1960, et plus encore à partir des années 1980, jusqu'à la fin de sa vie. Ainsi, que certains de ses propos parfois contestables n'apparaissent pas dans le recueil des textes qu'il choisit de publier sous le titre « De belles voies » (*Schöne Wege*), qu'il ait soigneusement contrôlé son Catalogue Raisonné (*Werkverzeichnis*) et que ses documents de « succession » (*Nachlass*)[1039], dont le « Journal » intime, ne soit pas accessible sans condition, au-delà d'une protection de la vie privée bien naturelle, tout cela ne peut-il nous inviter à penser que certains éléments pourraient ne pas devoir être dévoilés ? Rappelant que l'artiste ne redoutait pas d'exprimer des contradictions, nous en venons à faire plusieurs observations. Nous soulevons une première interrogation au sujet des relations de l'artiste avec un certain nombre de personnes en lien avec le nazisme, ou, à tout le moins, l'extrême-droite autrichienne. Nous observons tout d'abord que le créateur avait pour habitude de faire appel au paranormal[1040] pour s'assurer du succès. L'artiste observe dans son écrit « La Ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg* (1975/1985) [1041] qu'en 1959, pour la réalisation de sa performance éponyme, il fit intervenir un astrologue, mais pas n'importe lequel :

> Je me rendis chez l'astrologue de Hambourg le plus connu, Monsieur Wulff, pour que l'action de ma ligne se déroule au mieux. C'était un astrologue qui avait travaillé pour Hitler et Himmler[1042], et c'est celui qui découvrit où les Alliés cachaient Mussolini dans les Abruzzes. Mussolini fut ensuite enlevé par Skorzeny[1043]. Après que Wulff avait prédit la fin

---

[1039] FÜRST Andrea, 2105, courriel personnel, reçu le 09/12/ 2015.

[1040] Voir Troisième partie, chapitre « De l'usage de la voyance et de l'astrologie ».

[1041] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[1042] Heinrich Himmler (1900-1945) : un des plus hauts dignitaires du IIIème Reich, et criminel de guerre, considéré comme le « meurtrier du siècle » (*Jahrhundertmörder*) : il fut le maître de la SS, le chef de la Gestapo. Après la Conférence du Wannsee (Berlin) le 20 janvier 1942, il a eu la charge de mettre en œuvre la « Solution finale de la question juive européenne », et joua un rôle de coordonnateur des différents acteurs (transport des déportés vers les camps de Pologne, allocations de travailleurs forcés).

[1043] Otto Skorzeny (1908-1975). Commandant des forces spéciales SS, d'origine viennoise. Sa plus célèbre et plus audacieuse mission eut lieu en septembre 1943 : le sauvetage du grand ami et allié de Hitler, Benito Mussolini, emprisonné au sommet d'un pic italien. (in KUPERMINC Victor, 2016**,** Otto Skorzeny, le nazi qui devint un tueur du Mossad, *tribunejuive.info*, http://www.tribunejuive.info/histoire/otto-skorzeny-le-nazi-qui-devint-un-tueur-du-mossad**,** consulté le 21/04/2018.).

du Troisième Reich, Hitler était furieux. Comme d'autres astrologues, il tomba en disgrâce, fut arrêté et envoyé en camp de concentration. Assez souvent, Himmler l'y « piquait », l'envoyait chercher en limousine pour des conseils astrologiques puis le renvoyait dans le camp[1044].

En 1979, l'artiste revient ouvertement sur ce fait : « Je suis allé voir un des grands astrologues de l'époque, Wulff[1045], qui avait travaillé de force pour Himmler et Hitler » [1046]. En 2012, Bazon Brock[1047] qui participa à la performance, le confirme. Wulff ne se cacha pas de ces activités, comme il apparaît sur la quatrième de couverture de ses mémoires « Zodiaque et svastika : comment l'astrologie guida l'Allemagne de Hitler »[1048], paru en 1973. Même s'il le fit dans le cadre de son art, il nous est difficile de saisir comment Hundertwasser, dont la famille fut exterminée, avait pu prendre conseil auprès de ce « Monsieur » (*Herrn*) Wulff, voire même sembler l'excuser chaque fois « le renvoyait dans le camp » (*ins Lager zurück*) / « travaillé de force » ... Nous en venons à un second point opaque : ses relations avec Horst Wächter, qui nous semblent aussi troublantes qu'ambigües, en raison de leur contexte politico-historique. Ce nom apparaît dans des commentaires de l'artiste, uniquement en tant que « capitaine du bateau du 'Regentag' sur les océans »[1049], et en 2016, le critique Robert Fleck[1050] ajoute encore, mais sans plus de précisions, que Horst et sa femme Jacqueline pilotèrent le *Regentag* à travers l'Atlantique vers les Caraïbes. Au cours de nos recherches sur cet individu, nous avons pu constater que très récemment ont émergé des éléments troublants. Notons tout d'abord que l'Autriche, bien que surveillée par *l'Allied Denazification Bureau*, connut une « dénazification timide », à la suite de la loi de dénazification du 17 février

---

[1044] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Linie von Hamburg (1975/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 131. « Ich begab mich zu einem der bekanntesten Astrologen in Hamburg, Herrn Wulff, auf daß meine Linienaktion erfolgreich verlaufe. Er war der Astrologe, der für Hitler und Himmler tätig war, und er ist derjenige, der entdeckte, wo die Alliierten den Mussolini in den Abruzzen versteckten. Mussolini wurde dann von Skorzeny entführt. Nachdem Wulff das Ende des Dritten Reiches vorausgesagt hatte, wurde Hitler wütend. Er fiel, wie andere Astrologen, in Ungnade und wurde verhaftet und in ein Konzentrationslager gesteckt. Von dort »borgte« sich Himmler den Wulff öfters aus, ließ ihn mit einer Staatslimousine für ein oder zwei Stunden für astrologische Ratschläge holen und schickte ihn dann ins Lager zurück.». Notre traduction.

[1045] Wilhelm Wulff (1892-1979). Il déterminait encore les investissements dans l'économie d'après-guerre.

[1046] PARINAUD André (propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts. n° 194, Septembre 1979*, Paris, p. 17.

[1047] BROCK Bazon, 2012, Wellenlinien im gestauten Wasser, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, , Ostfildern, pp. 151 - 152.

[1048] WULFF Wilhelm, 1973, *Zodiac and Swastika: How Astrology Guided Hitler's Germany*, Coward, McCann & Geoghegan, , New York, 192 p.

[1049] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 535. «[...] Schiffsführer, über die Ozeane war es Horst Wächter.». Notre traduction.

[1050] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 47.

1947, rédigée par le gouvernement provisoire autrichien[1051]. En 2015 est sorti un documentaire « Mon héritage nazi » (*My Nazi Legacy*) [1052] et en 2017, l'ouvrage « Retour à Lemberg »[1053], réalisé et écrit par l'avocat juif britannique Philippe Sands, professeur de droit international ayant perdu beaucoup de membres de sa famille durant les assassinats de masse de la communauté juive en 1942 en Galice[1054]. Ces documents traitent de deux hommes, tous deux enfants de nazis de haut rang, Niklas Frank, le fils de Hans Frank, avocat d'Hitler et Gouverneur général de la Pologne occupée, et Horst Wächter[1055], fils d'Otto von Wächter[1056 - 1057]. Horst Wächter, dont le parrain était Seyss-

---

[1051] MERLIN, Christian, 2017, *Philharmonique de Vienne. Biographie d'un orchestre*, Buchet-Chastel, Paris, p. 302.

[1052] My Nazi Legacy (2015), *imdb.com*, http://www.imdb.com/title/tt4668808/?ref_=nm_knf_t1, consulté le 14/01/2017. Notons que le documentaire fut présenté notamment au festival Viennale « *V'16* » du 20 octobre 20 au 2 novembre 2016 (in My Nazi Legacy, 2016, *viennale.at*, http://www.viennale.at/de/film/my-nazi-legacy-what-our-fathers-did, consulté le 14/01/2017). Il fut ajouté sur le site YouTube le 21 janvier 2017.

[1053] SANDS Philippe, 2017, *Retour à Lemberg*, Albin Michel, Paris, 544 p.

[1054] BOWCOTT Owen, 2015, Our fathers the Nazis: film explores the legacy of atrocities, *The Guardian*, https://www.theguardian.com/world/2015/nov/19/our-fathers-the-nazis-film-explores-the-legacy-of-atrocities, consulté le 14/01/2017.

[1055] Horst Wächter, second fils et quatrième de six enfants, naît en 1939. Pour notre part, nous observons qu'il n'échappa pas au sort de s'appeler Horst « d'après Horst Wessel, saint martyr du mouvement national-socialiste et auteur de l'hymne du parti *Die Fahne hoch !* - Levez le drapeau ! […] nom qui fleurissait partout », comme l'observe Gerald Stieg. (in STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 24.). Philipp Sand précise que, durant son enfance, son père Otto était le plus souvent absent et qu'après la guerre, quand Otto se cachait, la famille partit à Salzbourg. La mère de Horst, Charlotte, dominant la maisonnée, voulut que Horst marche dans les traces de son père, si bien qu'il s'inscrivit à la faculté de droit à Vienne, mais n'eut jamais son diplôme. Horst Wächter rejoignit l'armée, reprit ses études, et alla d'un petit travail à un autre. (in SANDS, Philippe, 2013, My father, the good Nazi, *ft.com*, https://www.ft.com/content/7d6214f2-b2be-11e2-8540-00144feabdc0, consulté le 14/01/2017).

[1056] Otto Gustav von Wächter (1901 - 1949). Avocat de 1932 à 1934, il appartint à la SA à partir de 1923, puis, à partir de 1930, à au NSDAP (« Parti national-socialiste des travailleurs allemands » (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*) - désigné sous le sigle NSDAP), avec des fonctions de dirigeant à Vienne. L'auteur anonyme de l'article consulté précise encore que Wächter père participa activement à la préparation du putsch de juillet de 1934. Du printemps 1938 au printemps 1939, Otto Gustav von Wächter fut commissaire d'état au Ministère de la Liquidation dirigé par l'homme politique autrichien Arthur Seyß-Inquart (1892 - exécuté par pendaison le 16 octobre 1946 à Nuremberg). À partir de 1939, il fut un haut dignitaire nazi à Cracovie, et Chef du District de Galice du 'Gouvernement général' (Pologne). Uriel Heilman précise clairement que l'individu créa le ghetto juif de Lviv, alors nommée Lemberg, et dirigea le transport qui avait envoyé les Juifs dans des camps de concentration, puis refusa l'offre de Himmler de retourner à Vienne, sa ville natale, en choisissant de rester sur place et de faire consciencieusement son travail. (in HEILMAN Uriel, 2015, Quand un fils ne peut admettre les crimes de son père, *timesofisrael.com*, http://fr.timesofisrael.com/quand-un-fils-ne-peut-admettre-les-crimes-de-son-pere/, consulté le 14/01/2017). En 1945, Wächter père se réfugia à Rome dans un collège catholique sous le nom d'Otto Reinhardt. Il échappa donc au procès de Nuremberg et « il mourut à Rome d'une maladie rénale en juillet 1949. (in SANDS, Philippe, 2013, My father, the good Nazi, *ft.com*, https://www.ft.com/content/7d6214f2-b2be-11e2-8540-00144feabdc0, consulté le 14/01/2017). Nous observons que le fils 'Wächter' ne porte pas exactement le nom du père 'von Wächter'. D'ailleurs, Thomas Jorda observe que la lignée des nobles ancêtres ne remonte pas très haut : le grand-père, Josef Wächter, Allemand des Sudètes issu d'une famille de grands cultivateurs du nord de la Bohême fut un des derniers à recevoir l'Ordre de Marie-Thérèse, des mains de l'empereur Charles, en août 1918. Ce qui rend particulièrement pitoyables les regrets de Horst Wächter sur la trop grande puissance de la Loi d'Abolition de la noblesse (*Adelsaufhebungsgesetz*) de 1919, qui, prétend-il encore, le prive de son véritable patronyme. (in JORDA Thomas, 2010, Horst Wächter - Sagen, wie es ist,

Inquart et le deuxième prénom Arthur[1058], n'a pas le même rapport à la culpabilité que certains fils qui, durant des décennies, sentirent sur leurs épaules le poids accablant des fautes des pères : il tient son père en haute estime, refuse de reconnaître son rôle dans l'assassinat de masse des Juifs, alors même que lui sont présentées des preuves de plus en plus claires et troublantes : « Mon père était un homme bon, un libéral qui a fait de son mieux »[1059]. Dans une vidéo manifestement amateur, à l'objectif ambigu, Wächter[1060] fait preuve du même déni. Il s'agit maintenant d'en venir à la rencontre de l'artiste avec ce personnage. Apparemment présenté par hasard à Hundertwasser, il devient son secrétaire à partir de 1965, et plus tard, pilote son bateau vers la Nouvelle Zélande[1061]. En 1985, Wächter achète le château de Haggenberg avec son héritage, et rêve de le restaurer. Dans l'une des chambres, Wächter avait installé la bibliothèque de son père, le « département national-socialiste » de l'histoire familiale. S'y trouve notamment, non pas une pièce de musée, mais un trésor familial, un livre dédicacé au *SS-Gruppenführer* Dr Otto Wächter « avec mes bons vœux d'anniversaire. H. Himmler, 8 juillet 1944 », lien direct de la famille de Horst avec les dirigeants nazis. Sans compter *Mein Kampf*[1062]. Dans son bureau, des albums de photos de famille, mais aussi de dignitaires nazis en compagnie de son père, qui laissent entendre que Wächter était au cœur des opérations allemandes et notamment de la *grosse Aktion* contre les Juifs d'août 1942[1063]. Nous observons en passant une modification du nom du château[1064] ; en outre, ce qui nous semble intéressant après ce que nous avons analysé plus haut au sujet de la calligraphie que l'artiste choisit d'employer, « Wächter […] lui adjoignit une second 'g', selon l'ancienne écriture ». Dans le documentaire de la BBC évoqué, Horst Wächter[1065] livre d'autres informations sur ce château, médiéval puis baroque, et maintenant délabré : dans un esprit ésotérique, il affirme que tout a un sens ; montrant une pièce, il précise qu'elle était dédiée à Hermès Trismégiste[1066] et que la position

---

noen.at, http://www.noen.at/niederoesterreich/gesellschaft/adel-verpflichtet/sagen-wie-es-ist/4.901.171#, consulté le 12/02/2016).

[1057] HEILMAN Uriel, 2015, Quand un fils ne peut admettre les crimes de son père, *timesofisrael.com*, http://fr.timesofisrael.com/quand-un-fils-ne-peut-admettre-les-crimes-de-son-pere/, consulté le 14/01/2017.

[1058] SANDS Philippe, 2017, *Retour à Lemberg*, Albin Michel, Paris, p. 413.
Voir Première partie, chapitre « La situation identitaire ».

[1059] SANDS Philippe, 2017, *Id.*, p. 300.

[1060] Document amateur, posté sur YouTube le 1er novembre 2015 par un dénommé Peter Steiner : Horst Wächter komentiert (*sic*) "what our fathers did " , 2015, *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=ohxX326Amzk, consulté le 14/01/2017. (1'20'' – 1'46 '' / 6'46'').

[1061] SANDS, Philippe, 2013, My father, the good Nazi, *ft.com*, https://www.ft.com/content/7d6214f2-b2be-11e2-8540-00144feabdc0, consulté le 14/01/2017

[1062] SANDS Philippe, 2017, *Retour à Lemberg*, Albin Michel, Paris, p. 297.

[1063] SANDS Philippe, 2017, *Id.*, pp. 298-299 & p. 305.

[1064] JORDA Thomas, 2010, Horst Wächter - Sagen, wie es ist, *noen.at*, http://www.noen.at/niederoesterreich/gesellschaft/adel-verpflichtet/sagen-wie-es-ist/4.901.171#, consulté le 12/02/2016.

[1065] My Nazi Legacy, 2015, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=RgGmkO3jDzw, consulté le 09/02/2017. (4.10 - 4.50 / 1.30'50".)

[1066] Du grec *trismegistos : tris*, trois fois, et *megistos*, très grand. Nom donné par les Grecs au dieu Thot des Égyptiens, inventeur des arts. Surnom d'Hermès chez les Grecs, de Mercure chez les Romains.

des portes marque les quatre éléments, les quatre directions. Revenant sur les seize fenêtres, les quatre portes et les deux cheminées, Wächter souligne encore l'importance du nombre vingt-deux, dont il rappelle qu'il est le nombre de lettres dans l'alphabet hébreu. Hundertwasser ne nous livre quant à lui aucune information sur Wächter, si ce n'est qu'il l'avait emmené dans ce château particulier[1067]. La présence avérée de l'artiste est d'autant plus intéressante que le commentaire de Wächter fait l'allusion à l'hermétisme et à la numérologie. Pouvons-nous voir là un point commun, anodin ou pas, avec l'artiste, qui avait le goût de la voyance et de l'astrologie? En revanche, Wächter évoque l'artiste à diverses reprises. Voulant souligner qu'il avait suivi un autre chemin que celui de son père, le « capitaine de Hundertwasser » [1068] confie aussi que, dès les années cinquante, le philosophe viennois Ludwig Wittgenstein[1069] l'avait mis sur la voie. Nous considérons cette observation comme étant particulièrement obscure, mais une nouvelle remarque de 2015 retient notre attention ; en effet, Wächter prétend avoir rencontré « le peintre, et ami Friedensreich Hundertwasser » [1070] à travers Ludwig Wittgenstein. Sachant que le philosophe était décédé depuis une quinzaine d'années lors de leur rencontre, cela laisse présumer que c'est plutôt la pensée du philosophe qui était connue des deux hommes. Ou au minimum son mode de vie, notamment ses nombreux voyages, entrecoupés pour lui aussi de nombreux retours en Autriche, et son goût pour les cabanes dans les bois [1071], donc assez similaires aux habitudes de Hundertwasser. L'information reste troublante, eu égard aux affirmations réitérées de l'artiste qu'il ne lisait rien, ou si peu. Notons encore qu'en 2007, Wächter allègue qu'il a fui vers l'artiste, pour échapper à ce passé, à son père[1072]. Toujours sibyllin, il prétend encore que « le nom de Hundertwasser était le témoin d'une relation, qui avait commencé, longtemps avant qu'ils se soient rencontrés dans la vie »[1073], qui en outre, avait été effective jusqu'à la mort de l'artiste. Il affirme qu'elle avait commencé dans sa jeunesse. Nous observons à ce propos que non seulement l'artiste avait onze ans de plus que Horst Wächter, et en outre qu'il n'évoluait absolument pas dans le même contexte. Ses affirmations, tout à

(in Trismégiste, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trism%C3%A9giste/79806, consulté le 01/10/2017.

[1067] Voir Première partie, chapitre « Connexions : le *Wiener Gruppe* (1954-1954) et Konrad Bayer (1932-1964) ».

[1068] Horst Wächter komentiert (*sic*) "what our fathers did ", 2015, *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=ohxX326Amzk, consulté le 14/01/2017. (2'58'' – 3'16 '' / 6'46'').

[1069] Ludwig Josef Johann Wittgenstein (1889-1951), philosophe autrichien, puis britannique. (contributions décisives en logique, dans la théorie des fondements des mathématiques et en philosophie du langage). Et architecte de la « Maison Wittgenstein » à Vienne (1927-1928).

[1070] Horst Wächter komentiert (*sic*) "what our fathers did", 2015, *Id*. (3'16'' – 3'47''/ 6'46'').

[1071] MORVAN Yoann, [s.d.], Ludwig Wittgenstein, du geste architectural aux territoires du langage ordinaire, *academia.eu*, https://www.academia.edu/5097209/Ludwig_Wittgenstein_du_geste_architectural_aux_territoires_du_langage_ordinaire, consulté le 10/02/2016, p. 1.

[1072] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Hundertwasser : Einblicke in ein Lebenswerk*, Ausstellung 17. November 2006 bis 31. Januar 2007, Galerie der BASF Schwarzheide GmbH, BASF Schwarzheide, Schwarzheide, p. 45.

[1073] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Id.*, p. 33.

fait opaques, voire invraisemblables se poursuivent, Wächter prétendant que les lieux importants pour eux étaient alors les mêmes, que, d'une manière ou d'une autre, cela tournait toujours autour du paradis, et que, dit-il encore, ces lieux avaient beaucoup à voir avec les rêves, concepts récurrents dans les écrits de Hundertwasser. En se donnant le beau rôle, Wächter[1074] décrit enfin cette rencontre par l'intermédiaire de Udo Proksch[1075]. Wächter manie ensuite l'hypotypose pour narrer leur rencontre à Vienne en février 1965 : d'un ton romanesque, si nous ne l'estimions burlesque, voire mythomaniaque, il conclut que ce fut le regard alors désemparé de l'artiste qui l'avait décidé à être désormais responsable de lui. Dans le documentaire de la BBC, Wächter développe encore l'idée de devenir le serviteur[1076] de l'artiste et précise encore qu'il est très attiré par la judéité. Avant d'ajouter qu'au début, lorsqu'il rencontrait Hundertwasser, la mère de l'artiste avait peur de lui parce qu'elle savait qui était son père et avait l'expérience de l'époque où elle devait se déplacer avec son étoile jaune. Ayant déjà analysé la clairvoyance d'Elsa Stowasser et les relations étroites entre la mère et le fils, nous peinons donc ici à comprendre la confiance que l'artiste manifesta à Wächter. Nous observons encore que Wächter[1077] revenant sur l'achat du bateau *Regentag*, souligne que, peu avant sa mort, dans le commentaire de son tableau ⊂ 679 ⊃ *SMOKING SEAMAN'S SUNSET*[1078]. Hundertwasser évoque aussi son nom, comme quelqu'un qui « ne peut rire qu'en cas de danger »[1079]. Et d'ajouter que dans le souvenir de l'artiste, il est donc lié au danger. Même si l'artiste avait repris cette remarque à son compte, Horst Wächter avait-il conscience de l'ambiguïté de ce qu'il écrit là? Puis leurs relations semblèrent se distendre, sans plus de détails : à l'été 1972 Hundertwasser et le *Regentag* n'étaient plus qu'un lointain souvenir, avant que, la même année, le capitaine[1080] ne remontât finalement à bord du bateau, pour ne plus le quitter durant cinq ans[1081]. Nous passons sur d'autres considérations, si ce n'est que la fille de Wächter était la filleule de Hundertwasser[1082]. Si nous avons développé abondamment ce chapitre, c'est que la situation a de quoi surprendre. Tout aurait dû séparer les deux hommes : leurs origines sociales aux antipodes, leurs appartenances

---

[1074] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Ibid.*, pp. 41-42.

[1075] Udo Rudolf Proksch (1934-2001). Designer puis entrepreneur autrichien, issu d'une famille nazie, mais « enfant terrible » de la société autrichienne. En 1992, il fut condamné à la prison à perpétuité pour corruption et le meurtre de six personnes.

[1076] My Nazi Legacy, 2015, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=RgGmkO3jDzw, consulté le 09/02/2017. (28' 7 – 30' 28'' / 1.30'50").

[1077] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Hundertwasser : Einblicke in ein Lebenswerk*, Ausstellung 17. November 2006 bis 31. Januar 2007, Galerie der BASF Schwarzheide GmbH, BASF Schwarzheide, Schwarzheide, p. 38.

[1078] Venise, 1968. Technique mixte, aquarelle, tempera à l'œuf, huile, couleur argent et laque sur du carton recouvert d'aluminium, préparé à la craie et au polyvinyle, 625 mm x 428 mm. Peint à Positano, juillet 1968 - Venise, août 1968. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1888-smoking-seamans-sunset-1493811773, consulté le 25/09/2017.

[1079] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 535. « […], der nur bei Gefahr lachen kann ». Notre traduction.

[1080] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Ibid.*, p. 38.

[1081] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Id.*, p. 7.

[1082] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Ibid.*, p. 41.

« ethniques » différentes, leur seul « partage », en quelque sorte, étant la Shoah, l'un fils de bourreau, l'autre qui vit tous les membres de sa famille assassinés par les nazis après avoir été mis en danger par la guerre civile de 1934. L'un à la dérive, sans que la cause en soit nécessairement la faute du père, l'autre qui a été un élément fondateur de l'avant-garde picturale et poétique autrichienne et un théoricien de l'architecture écologique. Comme le souligne Wieland Schmied qui connaissait bien l'artiste, mais ne traite pas cette question, Hundertwasser était une contradiction vivante[1083]. Effectivement, les zones d'ombre sont nombreuses : comment l'artiste a-t-il pu, sans plus prendre d'informations, ou passer outre, engager ce personnage comme secrétaire, puis comme skipper – alors que d'ailleurs rien n'indique que Wächter en ait eu les compétences ? Comment put-il le garder à son service durant douze ans[1084], puisque Wächter fut le compagnon de route de Hundertwasser et capitaine du *Regentag* de 1965 à 1977 ? Ou voulait-il, s'il était au courant, entreprendre une démarche de pardon – thème qu'à notre connaissance, il n'aborda jamais, d'autant qu'il se disait investi d'une mission par sa famille assassinée[1085]. Sans compter que Wächter, nous l'avons vu, défend son père en minimisant ses exactions et plus encore, donne l'impression de chercher à se dédouaner en insistant sur ses relations avec un artiste d'origine juive. Devons-nous voir là de la générosité ou de l'inconscience ? À moins que les deux aient partagé par exemple certaines convictions : nous pensons au monarchisme, dont l'artiste se réclama, tandis que Wächter regrette sa particule. Ou bien partageait-il une sympathie politique, un patriotisme confinant à un nationalisme extrême, doublement incompréhensible eu égard à l'histoire personnelle de l'artiste et à ses prises de position en faveur de l'Autriche ? Cette relation trouvait-elle sa source dans leur intérêt commun pour l'ésotérisme ? Pour quelles raisons leurs chemins semblèrent-ils se réparer définitivement en 1977 ?

Nous en venons à une autre part d'ombre, une nouvelle fois en lien avec Udo Proksch, qui était aussi l'ami de Hans Neuffer. L'artiste écrit[1086] avoir entrepris en 1956 de se rendre en Suède, à la demande de ce dernier, et de se faire enrôler sur le cargo estonien *SS Bauta*. Il est difficile de définir l'origine familiale de Hans Neuffer (1936-1973). Fut-il le fils de Georg Neuffer (1895 – 1977), général de la Luftwaffe durant la Seconde Guerre mondiale, qui connut notamment une

---

[1083] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*. Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 8.

[1084] JORDA Thomas, 2010, Horst Wächter - Sagen, wie es ist, *noen.at*, http://www.noen.at/niederoesterreich/gesellschaft/adel-verpflichtet/sagen-wie-es-ist/4.901.171#, consulté le 12/02/2016.

[1085] Voir Première partie, chapitre « La sublimation de l'extermination de la famille maternelle ».

[1086] Voir Deuxième partie, chapitre « Hans Neuffer (1936-1973) : « 35 jours en Suède » (*35 Tage Schweden*) (1964) ».

mutation à l'est comme chef d'état-major du secteur aérien de Moscou[1087] ? Ou un membre de sa famille ? Ou bien un simple homonyme ? Nous n'avons pas de réponse, et aucun document compromettant n'est apparu concernant Hans Neuffer. Hundertwasser ne donne aucune information, cependant nous observons qu'autour de 1957 et 1958, il a peint notamment deux œuvres aux titres troublants : *⊂ 307 ⊃ TABLEAU MAIGRE SUR LE GRAS DU GENERAL DE HANS NEUFFER - MAGERES BILD AUF DEM FETT DES GENERALS VON HANS NEUFFER - THIN PICTURE ON THE FAT OF HANS NEUFFER`S GENERAL*[1088]. Se pose la question de savoir à qui le peintre fait allusion en parlant de « général ». Un an plus tard, l'artiste réalise *⊂ 372 ⊃ CONSEQUENCE DE LA TERRE ALLEMANDE - HOMMAGE A HANS NEUFFER - LE MARIN - Consequence of German Soil - Homage to Hans Neuffer - The Sailor*[1089]. Alors que l'œuvre représente une violente explosion, ne pourrait-on pas relier le concept de « terre allemande » à la conquête de l' « espace vital » menée par les nazis ? Ce ne sont bien sûr que des suppositions, mais le contexte des surprenantes fréquentations de Hundertwasser avec des personnages comme Wächter et Proksch ne nous y invitent-elles pas ? D'autant qu'au tournant des années 2000, en rédigeant son *Catalogue Raisonné*, il semble qu'il ait voulu prendre ses distances avec Neuffer : au sujet de « Sur les routes rouges des montagnes de la lune » - *⊂ 665 ⊃ AUF DEN ROTEN STRASSEN DER MONDBERGE - ON THE RED ROADS OF THE MOUNTAINS OF THE MOON*[1090], l'artiste écrit « Je pris l'avion pour rendre visite à Hans Neuffer, en Afrique, où il représentait une 'usine de plastique'. Je devais aussi emporter une arme pour un notable. De Neuffer, lui aussi un ami d'Udo Proksch, qui est maintenant en prison, je n'ai jamais su s'il était un frimeur ou un aventurier »[1091]. En effet, si Hans Neuffer exécuta quelques œuvres picturales, il était devenu ensuite maître d'ouvrage, notamment en Afrique. D'ailleurs, en 1970 Hans Neuffer, qui du fait de son activité en Ouganda, avait appris à aimer le

---

[1087] Neuffer Georg, [s.d.], *lexikon-derwehrmacht.de*, http://www.lexikon-der-wehrmacht.de/Personenregister/N/NeufferGeorg.htm, consulté le 08/05/2018. […]Verlegung in den Osten zum Chef des Stabes vom Luftgau-Kommando Moskau […] ». Notre traduction.

[1088] St. Mandé/Seine, 1957. Technique mixte sur fond d'œuf et de craie par-dessus une ancienne huile sur toile de Hans Neuffer. 810 mm x 650 mm. Peint à St. Mandé/Seine, avril 1957. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1186-mageres-bild-auf-dem-fett-des-generals-von-hans-neuffer, consulté le 08/05/2018.

[1089] Près de Stockholm, 1958. Technique mixte : tempera à l'œuf, aquarelle, encre de Chine, polyvinyle sur soie et papier préparé à la craie et au polyvinyle ; tendu à nouveau sur soie avec une colle à l'acétate de polyvinyle. 490 mm x 650 mm. Saltsjöbaden, près de Stockholm, août 1958. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1316-consequence-de-la-terre-allemande-hommage-a-hans-neuffer-le-marin, consulté le 08/05/2018.

[1090] Fort Portal, 1967. Technique mixte : tempera à l'œuf, laque, terre du sol africain et fusain à la tempera à l'œuf et aquarelle, sur une carte d'aluminium, préparé à la craie et au PV, 440 mm x 625 mm. Peint à Fort Portal, Ouganda, Mukaswa Bar, 26-30 août1967. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1866-auf-den-roten-strassen-der-mondberge, consulté le 08/05/2018.

[1091] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 526 . « Ich flog zu Hans Neuffer nach Afrika, wo er eine "Plastikfabrik" aufstellte. Auch ein Gewehr für einen Notablen mußte ich mitnehmen. Bei Neuffer, auch ein Freund von Udo Proksch, der jetzt im Gefängnis ist, wußte ich nie, ob er Aufschneider oder Abenteurer war.». Notre traduction.

pays, fut l'initiateur de l'action « Ouganda demain » (*'Uganda Tomorrow'*), avec un échange culturel, mais qui ne se réalisa pas pour des raisons que nous ne développerons pas ici. Membre de la petite scène artistique viennoise, présent à Vienne en tant que maître d'œuvre du *Kleines Café* [1092], il y parlait de son nouveau pays de rêve. John Sailer, le propriétaire de la Galerie Ulysse, qui était de la partie depuis le début, possède la liste complète de tous les activistes de l'Ouganda, avec notamment les noms d'intellectuels autrichiens comme Helmut Qualtinger (1928-1986), Gerhard Rühm (*1930), Oswald Wiener (*1935), et de Friedensreich Hundertwasser[1093]. Nos informations ne vont pas au-delà. Pas plus que l'artiste, qui ne souffle mot de ce projet, ni les critiques ni les autres auteurs ne font la moindre allusion à ces étranges relations. Il est bien souligné que, sa vie durant, et après sa mort encore, le créateur fut confronté à l'incompréhension, aux préjugés, aux interprétations erronées, aux agressions, sans doute bien plus que tous les autres artistes contemporains de premier rang, Hundertwasser étant l'image ennemie idéale pour tous ceux qui se sont prescrit l' *esthétiquement correct*[1094]. Mais serait-ce effectivement la seule raison ?

Abordons maintenant une autre ambigüité. Hundertwasser avait collaboré à la lutte pour la sauvegarde de la « plaine alluviale du Hainburg » (*Hainburger Au*)[1095] aux côtés de Konrad Lorenz[1096]. Certes, il s'agissait de protéger l'environnement, et dans les années 1980, Konrad Lorenz jouissait d'une grande réputation. Mais le Prix Nobel se vit retirer en 2015, de manière posthume, son titre de docteur *honoris causa* de l'université de Salzbourg, en raison d'un document se trouvant dans les Archives d'État autrichiennes[1097]. Il s'agissait d'un questionnaire, que le biologiste remplit en 1938, lorsqu'il sollicitait une carte provisoire de membre du NSDAP. Lorenz n'aimait pas l'« État

---

[1092] 04 / Kleines Café - Franziskanerplatz 3, 1010 Wien, *wienarchitektur.at*, https://www.wienarchitektur.at/index.php?inc=register&id=actor:4300&_output=print, consulté le 08/05/2018.

[1093] "Uganda Tomorrow" scheiterte, 2010, *diepresse.com*, https://diepresse.com/home/kultur/kunst/546203/Uganda-Tomorrow-scheiterte, consulté le 08/05/2018.

[1094] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 7.

[1095] Voir Troisième partie, chapitre « Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *vs* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) ».

[1096] Konrad Lorenz (1903-1989) : biologiste et zoologiste autrichien, père de l'éthologie (étude expérimentale des bases biologiques du comportement animal et humain), prix Nobel de médecine et de physiologie (1973). Ses travaux pionniers sur le comportement animal et humain ont ouvert des voies décisives en restituant « l'homme dans le fleuve du vivant ». Lorenz mit aussi en garde contre d'autres dangers : les armes atomiques, la dévastation de l'environnement, le surpeuplement démographique, la dégradation génétique, la « contagion de l'endoctrinement ». Notons que son père fut l'ami personnel de l'empereur François-Joseph. (in BENOIST Alain de, 2009, Konrad Lorenz: l'homme qui écoutait les oies, *lespectacledumonde.fr*, http://www.lespectacledumonde.fr/index.php?option=com_content&view=article&catid=36:coupdecoeur&id=160:coupdecoeur556, consulté le 25/09/2017.).

[1097] SIMON Anne-Catherine, 2015, Konrad Lorenz verliert seine Ehrendoktorwürde. Die Uni Salzburg entzieht dem Verhaltensforscher die vor 22 Jahren verliehene Ehre: wegen pro-nationalsozialistischer Aktivitäten, *diepresse.com*, http://diepresse.com/home/science/4889862/Konrad-Lorenz-verliert-seine-Ehrendoktorwuerde, consulté le 30/06/2016.

fédéral autrichien » (*Ständestaat*)[1098] et ne fut pas non plus un national-socialiste actif : c'était un opportuniste, dont la conviction de la déchéance génétique de l'homme civilisé, imprégnée de darwinisme, fait écho à l'idéologie nazie. Nous nous posons la question de savoir dans quelle mesure l'artiste n'approuva pas les prises de position du scientifique, y compris politiques, au travers de ses conceptions environnementales[1099] puisque la dictature de l'économie et les infractions contre les lois de la nature étaient pour lui les deux faces d'une même médaille, les deux facteurs ayant au final comme conséquence la fin de l'Europe humaniste[1100]. Se pose la question du dévoiement des philosophies du XIXème siècle. L'artiste s'était demandé pourquoi un être humain ne pourrait pas, tout comme une fleur, faire ce qui lui correspond. La véhémence avec laquelle l'artiste polémiqua pour sa vision des choses témoignait en tout cas de l'inflexibilité des prétendues valeurs naturelles, l'artiste suggérant que l'on pourrait savoir ce qui correspond à un être humain. Mais le « naturel » est la base idéologique de toute pensée totalitaire : quand on croit savoir ce qui correspond à l'être humain, on sait aussi ce qui ne correspond pas, ce qui est non naturel ou déviant. Hundertwasser était-il conscient de ce parallèle fatal avec le régime nazi qu'il avait redouté et haï ? Car si cette forme naïve du naturalisme philosophique reliait son passé traumatique à l'heure du national-socialisme, au mouvement environnemental naissant, et a abouti aux partis verts, les deux ont en commun, même si le mouvement écologique ne le réalise pas, une idéalisation de ce que l'on tient pour naturel, qui contient toujours une diabolisation de son contraire[1101]. Nous observons maintenant qu'en 1988, le peintre conçut pour son ami Irenäus Eibl-Eibesfeldt[1102] un ex-libris *APA 287 ⊂ 911 ⊃ IRENÄUS EIBL-EIBESFELDT* [1103], alors que, la même année, il dispensait un stage de formation sur une architecture respectueuse de l'homme et de l'environnement en collaboration avec […] Irenäus Eibl-Eibesfeldt à l' « Académie d'été internationale de Salzburg » (*Internationale Salzburger Sommerakademie*)[1104]. Le scientifique partageait le même goût pour la nature que l'artiste. Si ses œuvres passèrent pour « la Bible » de la recherche sur le comportement, ses thèses ont souvent provoqué des discussions ; on l'a fortement critiqué pour sa conviction qu'il existait une

---

[1098] « État fédéral autrichien » (*Ständestaat*) : terme utilisé pour décrire l'Austrofascisme, régime politique instauré en Autriche en mars 1933. L'Anschluss y mettra fin en 1938.

[1099] Voir Troisième partie, chapitre « Le corps comme manifeste ».

[1100] HUNDERTWASSER, MOHR Elke [Hrsg.], 2002, *Friedensreich Hundertwasser : Architektur, Ökologie und Kunst; Toskanische Säulenhalle im Zeughaus, Augsburg 2002* ; [dieser Katalog entstand aus Anlass der Ausstellung Friedensreich Hundertwasser - Architektur, Ökologie und Kunst in der Toskanischen Säulenhalle im Zeughaus zu Augsburg vom 2. Februar bis 21. April 2002]. Die Galerie, Ed. Krombholz, Bergheim, p. 4.

[1101] HILGERS Micha, 2005, Hunderterlei Formen, tausenderlei Eindrücke, in FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, Die Galerie, Frankfurt am Main, pp. 87 - 88.

[1102] Irenäus Eibl-Eibesfeldt (1928-2018). Éthologiste et zoologiste autrichien, élève de Konrad Lorenz.

[1103] 154 x 105 mm, estampe en noir et blanc, 21 avril 1988, dessin original au crayon sur papier, non signé. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3370-irenaus-eibl-eibesfeldt-1494950796, consulté le 25/09/2017.

[1104] Hundertwasser. Biographie – Une sélection, *hundertwasser.de*, http://www.hundertwasser.de/francais/hundertwasser/biographie.php, consulté le 30/06/2016.

crainte innée des étrangers[1105]. Nous n'affirmerons pas que l'artiste nomade était lui aussi xénophobe, néanmoins, nous avons analysé dans ses propos contre la UE, ses rejets des « étrangers » mettant en péril le destin de l'Autriche. En 1998 Hundertwasser déclare :

> C'est un trouble particulier de notre époque. Tout ce qui est beau est laid. Peut-être qu'un jour quelqu'un va dire : le soleil est mauvais, l'obscurité est bonne ! Ce sont les dogmes de l'art moderne, et l'architecture s'en est emparée. Lorsqu'un peintre moderne se surprend à faire quelque chose de beau, de plaisant, alors il sursaute parce qu'il sait que cela ne doit pas être, il doit donc effacer, retoucher, supprimer. Chez lui, c'est déjà devenu un réflexe, parce qu'il sait ce qu'on attend de lui. Mais c'est une maxime étrangère au monde, purement intellectuelle. Elle est en apesanteur. L'homme aspire à la Beauté, à l'Harmonie, à la nature. Il hait les fausses notes et les disharmonies. Des siècles durant la Beauté fut le but des arts plastiques. On appelait cela aussi 'les Beaux-Arts '. Il faut jeter cela par-dessus bord. Pourquoi ? Uniquement parce que notre civilisation est au bord du précipice ? **Donner à voir des horreurs n'est pas une perspective**[1106].

Irenäus Eibl-Eibesfeldt exprime le même point de vue, et en termes quasi identiques : il a fait remarquer que l'art pouvait être mauvais, notamment celui qui agit agressivement, et donc dérange, en particulier dans les lieux publics, et conclut que l'art avait manqué son but si plus personne n'en voulait dans son environnement[1107]. Il s'agit maintenant de savoir comment interpréter le post-scriptum de la « Lettre à Hundertwasser au sujet du faux art »[1108], que Wieland Schmied envoya à

[1105] *Eibl-Eibesfeldt* avait conclut qu'il fallait limiter l'immigration, ce qui lui valut le reproche de xénophobie. Eibl-Eibesfeldt défendit sa thèse en affirmant que chacun craignait l'étranger, tout à fait indépendamment de sa culture. En revanche, il estimait que la xénophobie était acquise, et que l'on devait le savoir pour comprendre les raisons d'un comportement xénophobe. (in Eibl-Eibesfeldt wird 85. Ein streitbarer Forscher mit unermüdlichem Antrieb, 2013, *br.de*, http://www.br.de/themen/wissen/humanethologe-irenaeus-eibl-eibesfeldt-100.html, consulté le 26/03/2017.).

[1106] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser?, *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. «Das ist eine typische Verirrung unserer Zeit. Alles Schöne ist schlecht, alles Hässliche ist gut. Vielleicht behauptet man irgendwann auch: Die Sonne ist schlecht, gut ist die Finsternis! Das sind die Dogmen der modernen Kunst, und die Architektur hat sie aufgegriffen. Wenn ein moderner Maler sich dabei ertappt, wie er zufällig etwas Schönes, Gefälliges macht, dann zuckt er zusammen, weil er weiß, so etwas darf nicht sein, er muss es also wegradieren, übertünchen, ausmerzen. . Das ist bei ihm schon zum Reflex geworden, weil er weiß, was von ihm erwartet wird. Das ist aber eine weltfremde, rein intellektuelle Maxime. Sie schwebt in der Luft. Der Mensch sehnt sich nach Schönheit, nach Harmonie, nach Natur. Misstöne und Disharmonien hasst er. Über Jahrhunderte war die Schönheit das Ziel der bildenden Künste. Es hieß ja auch "die schönen Künste". Das soll über Bord geworfen werden. Warum? Nur, weil unsere Gesellschaft am Abgrund steht? **Hässliche Dinge zu zeigen ist keine Perspektive** ». Notre traduction. Calligraphie respectée.

[1107] TRAUFETTER Gerald, KNÖFEL Ulrike, GROLLE Johann, 2007, „Schönheit als Droge" Der Verhaltensforscher Irenäus Eibl-Eibesfeldt über Ursprung und Zweck der Kunst, den Schönheitssinn von Tier und Mensch und die Intoleranz der Moderne, *spiegel.de*, http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53203490.html, consulté le 26/03/2017.

[1108] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die falsche Kunst und die kulturpolitische Machtanspruch (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 194-207. « Brief von Wieland Schmied an Hundertwasser zur falschen Kunst ». Notre traduction. Notons que leurs trois échanges épistolaires à ce propos furent publiés dans cette édition.

l'artiste à la suite de son virulent discours « Le faux art » (*Die falsche Kuns*t)[1109], prononcé à Vienne une quinzaine d'années plus tôt, le 14 mai 1981, lors de sa réception au « Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux-Arts pour 1980 ». W. Schmied est-il en train de sous-entendre quelque chose en écrivant : « P.S. Tu emploies le mauvais mot d''art dégénéré'. Ça donne presque l'impression que tu voudrais te solidariser avec les Nazis. Tu ne devrais pas t'exposer à ce voisinage. W.»[1110]. Hundertwasser lui répond, dès le 16 juin 1981, bottant en touche, sans tenir compte du conseil donné :

> Je ne comprends pas ta réaction au mot 'dégénéré'. Il faut toujours rendre à un mot galvaudé son sens original. […] Devrait-on peut-être le rayer du dictionnaire ? C'est comme l'emploi du mot Juif. Donc, tout comme le mot Juif par un usage évident est lentement libéré d'une fausse association, alors, il est temps que cela se produise aussi avec le mot 'dégénéré'. Aussi longtemps que nous ne pourrons pas employer 'dégénéré' tout à fait normalement, alors nous n'aurons pas encore assumé le passé. […] Là aussi je suis conséquent dans la déconstruction des préjugés. Par exemple, en 1954, déjà, avec le tableau « *Politische Gärtnerin* »[1111] j'ai essayé, avec une crois gammée verte (!!) et une faucille violette (!!) d'ôter leur substance à de mauvais symboles[1112].

Nous faisons plusieurs remarques : quel passé l'artiste avait-il à assumer, lui qui en avait été la victime et non le bourreau ? Et puis, comme il le disait lui-même, trente ans avaient passé – où il avait vu avec amertume son succès diminuer. En ces années, les formes et les couleurs de Hundertwasser ne filaient plus la métaphore des cheminées des camps d'extermination, ni ne sublimaient l'extermination de sa famille. En effet, alors qu'essentiellement jusqu'au milieu des années 1960, l'artiste les avait mises, ainsi que ses textes, au service d'une dénonciation de ce qui s'était passé en Autriche à l'époque nazie, nous observons qu'en 1981, et donc concomitamment au fameux discours, l'artiste n'utilisait plus les mêmes moyens pour traiter à nouveau ce sujet. Le

---

[1109] Voir Troisième partie, chapitre « « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

[1110] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die falsche Kunst und die kulturpolitische Machtanspruch (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 202.

[1111] Il s'agit de *⊂ 178 ⊃ LA FEMME VERTE - LA JARDINIERE POLITIQUE - DIE POLITISCHE GÄRTNERIN THE GREEN WOMAN - THE POLITICAL GARDENER* **(**Melun, 1954, huile sur trois couvercles de boîte assemblés, en fibre de bois, préparé à la craie et à la colle de poisson, entourés d'une 'baguette électrique' (en français dans le texte),1680 mm x 550 mm. Peint à St. Mandé /Seine, Castel Dumage, et Vaut le Penil, Melun, Maison Ste Foy de Iserentant, mars – avril 1954). Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/936-die-politische-gartnerin, consulté le 25/09/2017.

[1112] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, pp. 206-207. « Ich verstehe auch nicht Deine Reaktion auf das Wort ,entartet' Einem sinnentfremdeten Wort muss wieder sein ureigener Sinn zurückgegeben werden. Es ist wie der Gebrauch des Wortes Jude. So, wie das Wort Jude durch selbstverständlichen Gebrauch langsam von einer falscher Assoziation befreit wird, so ist es an der Zeit, dass dies auch mit dem Wort ,entartet' geschieht. Solange wir ,entartet , nicht ganz normal verwenden können, haben wir die Vergangenheit noch nicht bewältigt. [...] Ich bin auch hier konsequent. Zum Beispiel habe ich bereit 1954 mit dem Bild ,Politische Gärtnerin' versucht, mit einem grünen (!!) Hakenkreuz und einem violetten (!!) Sichel bösen Symbolen ihre Substanz zu nehmen.». Notre traduction.

tableau de 1981 ⊂ *820*⊃ *DER FÜHRER – THE FÜHRER - LE FÜHRER*[1113], donnant à voir une main levée saluant et jaillissant brusquement du paysage - la main du Führer et en même temps celle de son peuple qui le salue – peut être une rupture avec le passé[1114], mais nous semble une rupture ambiguë. Alors, considérant la simultanéité de ce fameux discours et de l'ambiguïté de la représentation du salut - sans parler du titre, explicite et privé des énigmes habituelles - ne pourrait-on se poser la question de savoir si l'artiste ne portait pas un nouveau regard sur la politique ? D'autant qu'il avait plusieurs fois exprimé sa compréhension, sinon sa sympathie pour des relations peu recommandables, que l'artiste estimait victimes comme lui d'une cabale de la gauche intellectuelle[1115]. Par exemple Kurt Waldheim[1116], entre lequel et l'imprécateur suprême de l'Autriche, Thomas Bernhard, il y eut une sorte de duel[1117]. Hundertwasser ne faisait pas mystère de ces relations, notamment avec Jörg Haider ; dans une interview de 1996 , l'artiste déclare:

> Je m'entends d'ailleurs vraiment bien avec Haider, je l'ai rencontré souvent. Il a été plusieurs fois à mes côtés : lors de mon engagement pour la conservation des plaques d'immatriculation noires, lors de mon combat contre l'entrée de l'Autriche dans la Communauté Européenne et lors de mon activité architecturale en Carinthie. Je ne le considère pas comme un antisémite[1118].

Son argumentaire est surprenant, voire inconséquent, puisqu'en 1998, lors de l'émission de radio déjà évoquée où Hundertwasser lit son manifeste contre l'Union Européenne, il argumente âprement en comparant les partisans politiques de l'UE à Pétain[1119] et Quisling[1120--1121]. Il développe en même

---

[1113] Venise 1981. Technique mixte : aquarelle, tempera à l'œuf, acrylique, huile, papier d'étain, feuilles d'or, d'argent et de cuivre sur panneau de fibres dur, avec des reliefs en mélange de colle et de sciure; préparation au polyvinyle, collage de doigts de bois. 530 mm x 620 mm. Peint à Kaurinui, août 1978 - Paris, 16 décembre 1978 – île de Porquerolles, août 1980 - Venise, Giardino Eden, janvier 1981. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2088-der-fuhrer-1493811776, consulté le 25/09/2017.

[1114] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 161.

[1115] STOLZ Joëlle, 2001, La maison de tous les fantasmes, *Le Monde*, Paris, n° du 8 juillet 2001.

[1116] Kurt Waldheim (1918 - 2007) : diplomate et homme politique du « Parti du peuple autrichien » (*Österreichische Volkspartei – ÖVP*). Entre 1964 et 1968, puis en 1970-1971, Kurt Waldheim fut le représentant de l'Autriche aux Nations Unies. En décembre 1971, il en fut élu Secrétaire Général. Il exerça ses fonctions jusqu'en 1981. Pendant la campagne présidentielle de 1985, son passé d'officier dans la Wehrmacht resurgit, déclenchant des critiques nationales et internationales, connues sous le nom d'*Affaire Waldheim*. Après son élection comme Président de la République d'Autriche, il fut isolé sur la scène diplomatique. En outre, cette élection fut le déclencheur d'une discussion fondamentale sur le rôle de l'Autriche durant l'époque nazie.

[1117] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?* Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 35.

[1118] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 59. « Ich komme übrigens mit Haider recht gut aus, ich habe ihn öfter getroffen. Er war mehrmals auf meiner Seite: bei meinem Einsatz zur Beibehaltung der schwarzen Autokennzeichen, bei meinem Kampf gegen Österreichs Beitritt zur EU und bei meiner Architekturtätigkeit in Kärnten. Ich halte ihn auch nicht für einen Antisemiten » Notre traduction.

[1119] Philippe Pétain (1856-1951). Militaire de carrière, « vainqueur de la bataille de Verdun durant la Première Guerre mondiale. En 1940, après le début de l'invasion allemande, il fut rappelé au gouvernement.

temps qu'un chancelier d'Autriche se devait de se comporter en « patriote » (*Patriot*) et s'opposer à un pouvoir central « étranger » (*ausländischen)*. Par ailleurs, s'appuyant sur son concept de 'Troisième peau'[1122] (1967), l'artiste défend le maintien des frontières de l'Autriche : « Les frontières sont comme notre peau. Elles protègent l'organisme en croissance […]. Si on enlève la peau, l'organisme meurt, parce qu'il n'a plus de protection »[1123]. Notons aussi qu'il reprend également d'autres arguments « classiques » de l'extrême-droite : rejetant les étoiles du drapeau européen, il revient sur « le pentagramme, un signe occulte […] des francs-maçons »[1124]. Que Hundertwasser ne considérât pas Jörg Haider comme un antisémite était une chose, néanmoins, comme dans tout parti d'extrême-droite, d'autres éléments entraient en ligne de compte. Ce personnage, par son ascension, avait fait de l'Autriche le pays « que nous aimons haïr », un « Naziland européen », et derrière la coalition autrichienne de 2000 se dressait l'ombre du national-socialisme et du pangermanisme[1125]. Jörg Haider avait publié en 1993 un livre programmatique intitulé « Ce que moi j'entends par liberté » (*Die Freiheit, die ich meine*) dont le titre était le premier vers de la chanson *Liberté* de 1810, due au poète nationaliste Max von Schenkendorf[1126], chérie des corporations estudiantines dont Haider fut membre[1127]. La liberté en question est bien sûr la liberté allemande, cette liberté qui avait « depuis longtemps élu le genre allemand ('deutsche Art') »[1128]. Enfin, son engagement contre l'adhésion à la CE fut fluctuant[1129]. Nous pouvons supposer que

---

Considérant la guerre comme perdue, il s'oppose à sa poursuite. Il fait signer l'armistice de juin 1940. Investi des pleins pouvoirs par l'Assemblée Nationale, il s'octroie le lendemain le titre de « chef de l'État français. Installé à Vichy, il abolit les institutions républicaines et les libertés fondamentales, instaure des lois antisémites, et collabore avec l'Allemagne nazie. Jugé en juillet 1945 pour intelligence avec l'ennemi et haute trahison, frappé d'indignité nationale, il est condamné à mort, mais, en raison de son grand âge, sa peine est commuée en emprisonnement à perpétuité.

[1120] Vidkun Abraham Lauritz Jonnsøn Quisling (1887-1945), homme politique norvégien, principal artisan de la collaboration avec l'occupant nazi durant la Seconde Guerre mondiale. En Norvège et dans le monde anglo-saxon, son nom, dans le langage courant, est synonyme de « traître ».

[1121] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], pp. 11 - 12.

[1122] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à une troisième peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut*) (1967).

[1123] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, EU-Beitritt Ist Verrat an Österreich and Verrat an Europa. Warum?, (1988- 1994/1997), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 60. « Die Grenzen sind so wie unsere Haut. Sie schützen den gewachsenen Organismus [...]. Wenn man die Haut entfernt, stirbt der Organismus, weil er schutzlos wird.». Notre traduction.

[1124] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 63. « Das Pentagramm, ein okkultistisches Zeichen der [...] Freimaurer ». Notre traduction.

[1125] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?* Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 35.

[1126] Gottlob Ferdinand Maximilian Gottfried von Schenkendorf, dit Max von Schenkendorf, (1783-1817) écrivain romantique allemand.

[1127] STIEG Gerald, 2013, *Id.*, p. 90.

[1128] STIEG Gerald, 2013, *Ibid.*, p. 90.

[1129] En fait, à l'origine, Haider nourrissait l'espoir secret que l'interdiction de l'Anschluss serait annihilé par l'adhésion à l'Europe. Mais, poursuit l'auteur, Jörg Haider fit volte-face au moment où l'Autriche rejoignit effectivement l'Union Européenne et se mit alors à combattre l'adhésion, au nom d'un austro-

l'artiste eut connaissance des contradictions de Haider, voire des discordances, tel le fait d'instrumentaliser la problématique de l'adhésion à la CE, tout en marquant ses distances vis à vis du concept « Autriche traditionnelle », si cher à l'artiste. Il est donc difficile d'établir si, dans ces circonstances, Haider manipula à son propre profit Hundertwasser, probablement éloigné des roueries politiciennes, ou bien si le dévoiement de l'idée des lois de la nature les avait rapprochés. Où se situait exactement Hundertwasser ? Quelle conscience politique avait exactement le « rebelle conservateur »[1130]? Une limite du respect des traditions, voire du conservatisme n'était-elle pas outrageusement franchie ? Quoi qu'il en soit, sa prise de position en faveur de Haider est aussi dérangeante que ses relations avec Horst Wächter entre 1965 et 1977. Notons encore que l'artiste a été une victime du régime nazi, et que maintenant, d'ex-nazis lui reprochent de parler 'la langue du *Völkischer Beobachter*'[1131-1132]. En effet, en 1999, l'artiste avance d'autres arguments déroutants :

> Ce serait tragique, oui, ce serait impossible si on voulait atteindre la paix totale sur terre, l'harmonie de toutes les opinions, car alors manqueraient le sel et le poivre. Haider est actuellement du côté 'droit', et sur la scène politique, il joue le rôle du mauvais. S'il n'était pas là, quelque chose manquerait. Ce serait peut-être alors bien plus dangereux que maintenant. Qui peut savoir qui reprendrait alors son rôle de mauvais… [1133]

Pour Hundertwasser, il s'agit donc de s'accommoder de Haider, sinon « [quelque chose] manquerait » (*würde [etwas] fehlen*). En outre, dans une antonymie, provocation ultime - ou bien conviction ultime ? - l'artiste assimile le « tragique » (*tragisch*) à la « paix » (*Frieden*) et n'hésite pas à en rejeter l'idée. Nous notons à ce propos qu'il va jusqu'à évoquer la « paix totale » (*den totalen Frieden*), comme en écho à la « Guerre totale » qu'il avait eue à subir à partir de 1943. Quant à la guerre et la disharmonie, l'artiste les désigne par une provocante métaphore d'exténuation « sel et [du] poivre » (*Pfeffer und Salz*). En 2003, Wieland Schmied[1134], qui pourtant « protégeait » Hundertwasser dans ses hagiographies, n'avait pas oublié leurs échanges épistolaires évoqués plus haut. Il observe avec sévérité que, pour trouver un auditoire, l'artiste avait toujours plus succombé

---

chauvinisme radical, alors que le programme du parti refusait clairement le concept d'une 'nation autrichienne'. (in STIEG Gerald, 2013, *Ibid.*, pp. 129-130.).

[1130]GRUNENBERG Christoph, 2012, 'Spiral-Maler Hundertwasser'. Ornament, Dekoration und Abstraktion. in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, , Ostfildern, p. 94.

[1131] *Völkischer Beobachter* (L'Observateur populaire) : organe de presse officiel du Parti national-socialiste des travailleurs allemands de 1920 à 1945.

[1132] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 71.

[1133] SCHEDIWY Robert, 1999, *Id.*, p. 71. « Es wäre tragisch, und es wäre unmöglich, wenn man den totalen Frieden auf Erden, den Gleichklang aller Meinungen erreichen wollte, denn dann fehlt Pfeffer und Salz. Haider ist derzeit auf der „rechten" Seite, und er spielt auf der politischen Bühne die Rolle des Bösen. Wenn er nicht da wäre, würde etwas fehlen. Dann würde es vielleicht viel gefährlicher sein als jetzt. Wer weiß, wer statt ihm die Rolle des Bösen übernähme ... ». Notre traduction.

[1134] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 197.

aux tentations du populisme, et n'en prit pas conscience : il disait que quelque chose d'autre, de plus grand le retenait prisonnier. Wieland Schmied conclut en affirmant que Hundertwasser avait changé de bord. La question se pose de savoir ce qu'est ce « quelque chose de plus grand ». Wieland Schmied le sut-il, ou Hundertwasser, diariste, ne le confia-t-il peut-être qu'à son journal intime, élément du *Nachlass* réservé ? Faudrait-il alors voir là l'influence possible des convictions de la communauté Monte Verità[1135], à l'esprit *völkisch* ? D'autant que le rôle ambigu joué par certains de ces pionniers de la communauté libertaire d'Ascona dans certaines idéologies promues par le nazisme est aujourd'hui sujet à débat[1136].

[1135] Voir Deuxième partie, chapitre « Gusto Gräser (1879 – 1958) ».

[1136] ROSSI Ilario, 2005, Monte Verità, un lieu révélateur de l'histoire du XXe siècle, *Bulletin Amades* [En ligne], 61, mis en ligne le 05 février 2009, http://amades.revues.org/517, consulté le 21 mars 2017.

DEUXIÈME PARTIE

INFLUENCES, EMPREINTES ET EMPRUNTS

Nous avons analysé que la dynamique créative de Hundertwasser appartint à l'origine au domaine pictural, la peinture pouvant s'assimiler à un journal intime, une confession donnée à voir[1137], faisant que les tableaux ne sont pas 'abstraits' et non contractuels selon le sens habituel. Nous avons également pu observer qu'elle fut dès l'origine sous-tendue de créations appartenant au domaine de l'écriture. Nous nous proposons dans un deuxième temps d'analyser comment le cheminement, toujours ancré dans l'espace viennois, mais ouvrant rapidement les limites spatiales vers l'espace germanique, vers l'espace latin, l'espace maghrébin, puis européen et enfin extrême-oriental se dévoile dans les écrits de l'artiste, notamment dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*), dans le *Catalogue raisonné* ou encore dans ses manifestes ou interventions. En effet, si les premières œuvres du peintre contenaient en germe un élargissement et une évolution philosophico-écologique, c'est qu'en fait, ses conceptions s'enracinaient depuis longtemps dans un éventail de théories et de recherches, qu'elles soient picturales, poétiques ou philosophiques. Afin de rendre compte de ces différents modèles et de leurs articulations qui donnent une cohérence à l'ensemble, nous en venons maintenant à analyser leurs différents aspects. Que ces modélisations soient attestées par l'artiste ou qu'elles se dessinent en filigrane dans les œuvres, il nous a paru que, selon leur impact, il convenait de les décliner en trois registres : les influences, les emprunts, les empreintes.

[1137] BREICHA Otto, 1973, *Hundertwasser*, anlässlich der Ausstellung Hundertwasser: Farbgraphik, 11. Mai bis 9. Juni 1973, Kulturamt der Stadt Graz, Peisser & Vogel, Graz, p. 16.

CHAPITRE I. LES INFLUENCES

Notre étude portera ici sur la diversité des apports que l'artiste reçut, tant dans sa ville natale, qu'au cours de ses voyages et séjours, ainsi que lors de son retour à Vienne, où il devint un acteur du renouveau de la scène artistique.

1.1.9 L'Art nouveau (*Jugendstil*) viennois

Le plus précieux garde fou contre des interprétations hâtives demeure le rappel du contexte, y compris le contexte en amont, amenant le processus de production[1138]. Pour un artiste, les traces de l'ancienne splendeur restent plus visibles que pour d'autres, et s'il le faut, son regard, les suscite, les ressuscite ; Hundertwasser avait laissé transmigrer en lui l'esprit, si fortement localisé à Vienne, de Klimt et Schiele[1139]. Il convient maintenant d'étudier, après l'analyse du contexte familial et géohistorique, et même si ses écrits ou ses déclarations furent assez avares sur le sujet, comment la créativité du Viennois Stowasser/Hundertwasser s'inscrivit dans la continuité historique du mouvement pictural et architectural de l'Art nouveau (*Jugendstil*). Par influences, empreintes et emprunts, artistiques ou non. C'est dans le triangle Vienne-Prague-Munich qu'étaient apparus les inventeurs du XXème siècle : le code du réel ayant perdu sa signification, ces créateurs opèrent un changement qualificatif radical de la vision et créent un nouveau langage des formes : l'effervescence organique de l'ornement maitrisé du *Jugendstil*, si caractéristique, exprimait une saisie de la vie, voire semblait naître même sous la dictée de la vie. Il se trouva chargé d'un lien profond, car il exprimait le lien originaire qui unit l'homme au monde[1140]. Élargissant les contours de l'image humaine pour mieux la plonger dans le réseau des lignes naturelles, l'ornement organique enserrait et cernait le monde environnant pour le régler sur l'homme qui l'habite. La vie circulant à travers le tableau, à l'ornementation profuse plongeant le sujet dans un environnement plus large et dans un retour à la fusion originelle, souligne que l'ornemental et le décoratif furent compris comme une décoration et une forme naturelle abstraite, mais aussi comme un symbole signalant la présence

---

[1138] GERVEREAU Laurent, 2004, *Voir, comprendre, analyser les images*, Éditions La Découverte (4e édition revue et augmentée), Paris, p. 54.

[1139] LAMBERT Jean-Clarence, 1982 Hundertwasser ou le règne végétal, *Cimaise n° 161 - Décembre 1982*, Paris, p. 17.

[1140] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 93.

du cosmos[1141], ce à quoi, selon ses écrits, se rattache la créativité de Hundertwasser. Mais lorsque il commença sa carrière artistique, beaucoup des acteurs de cette modernité étaient plus ou moins confrontés à l'oubli, comme l'artiste l'observe lui-même : « Je suis né tellement plus tard. Je suis né dix ans après leur mort[1142], je suis donc deux générations plus jeune. Quand je suis venu au monde, leur célébrité était déjà fondée, peut-être un peu moins dans le monde qu'en Autriche »[1143]. Nous voudrions montrer l'ambiguïté de cette dernière phrase. D'une part, Klimt était entré en une sorte de purgatoire ; le collectionneur Rudolf Leopold[1144] avait pu construire sa précieuse collection d'art « Vienne 1900 » après la Première Guerre mondiale parce que Gustav Klimt était alors discrédité dans les cercles artistiques comme étant un « peintre kitsch », dont les arrière-plans débordant d'or n'avaient servi qu'à l'autoreprésentation hédoniste des classes supérieures[1145]. Ce qui expliquerait que Klimt fut très critiqué par la terrible idéologie national-socialiste, qui mit ses œuvres à l'index. Toutefois, en 1940, des œuvres de Klimt acquises par le collectionneur Auguste Lederer, de confession juive, furent confisquées à sa veuve et la Gestapo les transféra au château Immendorf, (sud de l'Autriche), afin de les protéger des bombardements, preuve que les nazis appréciaient l'art de Klimt et qu'ils s'appropriaient les œuvres au lieu de les détruire[1146]. D'autre part, les œuvres de Klimt jouèrent un rôle dans la propagande nazie : dans le bâtiment de la *Secession*, renommée *Friedrichstrasse Galerie*, eut lieu en 1943 la plus grande rétrospective de l'œuvre de Gustav Klimt, à l'instigation de Baldur von Schirach[1147], et cette exposition, négligée dans l'abondante littérature sur l'artiste, pose un certain nombre de questions[1148] . Elle nous en pose une aussi, qui reste sans réponse. En effet, dans son récit autobiographique « Entre Jeunesse Hitlérienne et Étoile jaune » (*Zwischen HJ und Judenstern*), en évoquant Picasso, Klee, Schiele et Klimt, il affirme : « Celui qui

---

[1141] HUNBIN Andrea, 2013, Ornament und Hundertwasser, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, Belvedere, München, Wien, p. 214. « […] Wie Schmied ausführt: 'Das Ornamentale und Dekorative wurde ebenso als Schmuck wie als abstrahierte Naturform und als Symbol verstanden; es signalisierte [die] Anwesenheit des Kosmos.'». Notre traduction.

[1142] Gustav Klimt et Egon Schiele décédèrent en 1918.

[1143] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.110.

[1144] La collection de Rudolf Leopold (1925 – 2010) constitue la base du *Leopold Museum*, ouvert en 2001 à Vienne, qui abrite la plus vaste collection d'œuvres d'Egon Schiele au monde.

[1145] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 46.

[1146] CHAMBON Gilles, 2012, Les Klimt de la collection Lederer détruits à Immendorf, *art-figuration.blogspot.fr* http://art-figuration.blogspot.fr/2012/08/les-klimt-de-la-collection-lederer.html, consulté le 28/09/2017.

[1147] Baldur von Schirach (1907-1974) : chef des Jeunesses hitlériennes à Vienne, et *Gauleiter* (responsable régional politique du NSDAP et responsable administratif d'un *Gau*, subdivision territoriale du IIIème Reich) de Vienne.

[1148] MOROWITZ Laura, 2016, 'Heil the Hero Klimt!': Nazi Aesthetics in Vienna and the 1943 Gustav Klimt Retrospective, *Oxford Art Journal*, Volume 39, Issue 1, 1 March 2016, Pages 107–129, *doi.org*, https://doi.org/10.1093/oxartj/kcv032, consulté le 28/09/2017.

avait grandi sous le nazisme n'avait jamais entendu parler de leur existence »[1149]. L'artiste ne fait en effet aucune allusion à cette exposition ; même si, il avait alors quinze ans, il aurait pu la visiter, justement en tant membre de la Jeunesse Hitlérienne, puisqu'elle servait la propagande nazie, ou l'éviter, puisqu'elle eut lieu l'année de la déportation de sa famille viennoise. Par ailleurs, hors Autriche, ce n'est que depuis la seconde moitié du XXème siècle que les noms de Klimt, Schiele et Kokoschka résument la peinture de *Vienne 1900* et son influence. L'artiste le remarque : « Les tableaux qui ont été créés autrefois, les tableaux de l'Art nouveau ou les tableaux encore plus anciens deviennent de nouveau intéressants. C'est comme cela »[1150]. En effet, l'apport de la culture viennoise à la modernité fut reconnu tardivement à la suite de l'ouvrage de référence, de Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle*[1151], paru en 1983, et de l'exposition au Centre Georges Pompidou, à Paris (13 février 1986 - 15 mai 1986) *Vienne 1880 – 1938. L'apocalypse joyeuse*[1152] qui fit date[1153]. Quoi qu'il en soit, l'artiste revient plusieurs fois dans ses écrits sur Klimt, confirmant ou infirmant son influence sur sa créativité.

1.1.9.1 Gustav Klimt (1862 - 1918)

Né en 1862 à Baumgarten, un faubourg de Vienne, fils d'un orfèvre originaire de Bohême entré en 1876 à l'École des Arts Décoratifs de Vienne, Gustav Klimt[1154] illustra dans toute sa magnificence sensuelle le Symbolisme « fin de siècle » en version viennoise. Nous observons qu'après avoir ouvert un atelier de décors de théâtre et de décoration murale, il réalisa des fresques, notamment pour les plafonds des deux grands escaliers latéraux du Théâtre de Vienne (*Burgtheater*) et du Musée des Beaux-Arts (*Kunsthistorisches Museum*). Mais l'artiste prit ses distances avec

---

[1149] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, Zwischen HJ und Judenstern, Mein Elternhaus, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, *Ein österreichisches Familienalbum*, p. 183. : « Wer in der Nazizeit aufgewachsen ist, hatte von ihrer Existenz [Picasso, Klee, Schiele, Klimt] nie erfahren.». Notre traduction.

[1150] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 103.

[1151] SCHORSKE Carl E., 1983, *Vienne fin de siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 381 p.

[1152] CLAIR Jean, 1986, *Vienne 1880 – 1938. L'apocalypse joyeuse*, Centre Georges Pompidou, Paris, 794 p.

[1153] Plus d'une vingtaine de chefs d'œuvre de Klimt, autant de Schiele et autant de Kokoschka quittèrent pour la première fois les Collections des Musées du Belvédère et de l'Albertina pour être montrés à Paris. Avec d'autres prêts majeurs accordés par New York et Washington, fut retracé le destin d'une époque qui fut sans doute la plus brillante, mais aussi la plus dramatique du génie européen. (in Vienne, Naissance d'un siècle, 1880 – 1938, [s.d.], *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBAA9xp/r8EognL, consulté le 29/98/2016.).

[1154] Klimt, *bnf.fr*, http://www.bnf.fr/documents/biblio_klimt.pdf, consulté le 15/08/2016.

l'esthétisme historiciste[1155] alors en vogue : l'année 1897 fut une année-charnière, à prendre triplement en compte. D'une part, à partir de 1897 commença une période d'intense création, alors qu'avec quarante artistes[1156] de tendances les plus diverses[1157], Klimt fonda la « Sécession *viennoise* » (*Wiener Secession*)[1158] pour tendre vers l'œuvre d'art totale, terme que Hundertwasser reprendra à sa manière. Même si Sécession ne signifie pas rupture[1159], le mouvement fut créé pour se démarquer de toutes les formes d'académisme et de l'ordre moral d'un art jugé trop bourgeois et classique. Le siège de la Sécession au dôme doré ajouré, qui fut financé par le père du philosophe et mathématicien viennois Ludwig Wittgenstein (1889-1951), Karl Wittgenstein, principal mécène de la Sécession[1160]. Nous observons d'ailleurs en outre qu'il fut construit exactement dans le dos de l'Académie, au style néo-classique. D'autre part, ce fut aussi l'année où Klimt rencontra Emilie Flöge[1161]. On la compte parmi ces femmes qui, au début du 20ème siècle, au risque de violentes controverses, tendirent à l'égalité et cherchèrent à bouleverser la relation traditionnelle entre les sexes, mise à l'épreuve par une série de modifications sociales, économiques et philosophiques. Par ailleurs, Klimt séjournait presque tous les étés sur les bords du lac d'Attersee et aimait passer du temps dans la nature[1162] ; il passait pour un partisan enthousiaste du mouvement de la « réforme de la vie » (*Lebensreform*)[1163]. Notons à ce sujet qu'au plus tard en 1898, Klimt vit la fresque de 1892, « Par des sentiers ardus jusqu'aux étoiles » *(Per astera ad astra*[1164] de « l'apôtre-végétarien » et

---

[1155] Historicisme : courant artistique occidental du XIXème siècle, puisant son inspiration dans les formes du passé de toute origine, conduisant à un certain éclectisme. Le *Ring* viennois, inauguré le 1er mai 1865 en est la parfaite illustration.

[1156] Les architectes Otto Wagner, Josef Olbrich, le graveur-décorateur Koloman Moser et le compositeur Arnold Schönberg.

[1157] LATOUR Marielle, 1975, Klimt, Schiele et Kokoschka, Vienne, début d'un siècle - Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900, Critique n° 339-340, août-septembre, Paris, p. 954.

[1158] Président dès l'origine, Klimt la dirigea jusqu'en 1905.

[1159] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 35.

[1160] MORVAN Yoann, [s.d.], Ludwig Wittgenstein, du geste architectural aux territoires du langage ordinaire, *academia.edu*, https://www.academia.edu/5097209/Ludwig_Wittgenstein_du_geste_architectural_aux_territoires_du_langage_ordinaire, consulté le 10/02/2016, p. 3, note 10.

[1161] Emilie Flöge (1874-1952). Au-delà des multiples aventures féminines de Klimt, elle resta sa compagne tout au long de sa vie. Cette créatrice de mode fut une femme moderne et émancipée, ayant libéré le corps des femmes du corset, qui avait pignon sur rue sur la *Mariahilferstraße*. (in Klimt/Schiele/Kokoschka und die Frauen, *belvedere.at*, http://www.belvedere.at/de/ausstellungen/aktuelle-ausstellungen/klimtschielekokoschka-und-die-frauen-e197003, consulté le 26/10/2015).

[1162] BRAUN Christiane, 2012, *Textil und Kleidung als Materialien in der Kunst : kulturhistorischer Überblick und Ideen für den Textil- und Kunstunterricht*, Hamburg Diplomica Verlag, Hamburg, , p. 25.

[1163] Apparu autour de 1900 en Allemagne, le mouvement de la *réforme de la vie* (Lebensreform) se constitua sur une critique de l'urbanisation et de l'industrialisation, et tenta de constituer une alternative, pour une adéquation de l'homme à son environnement via un retour à la nature. Avec, notamment la réforme vestimentaire du Jugendstil. (in RADKAU Joachim, 2013, Ins Freie, ins Licht!, *zeit.de*, http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2013/02/reformbewegung-alternative-moderne, consulté le 06/08/16.

[1164] Per Aspera ad Astra, Schattenfries entstanden unter Mithilfe seines ehemaligen Schülers Fidus, [s.d.], *gusto-graeser.info*, http://www.gusto-graeser.info/Diefenbach/kindermusik_ganzes_fries.html, consulté le 27/02/2018.

« prophète » en longue toge blanche Karl Wilhelm Diefenbach[1165], exposée à Vienne, et qu'elle l'inspira en 1902 pour la réalisation de sa frise Beethoven » (*Beethovenfries*)[1166].

Par ailleurs, avec Emilie Flöge, Klimt se pencha intensément sur la réforme vestimentaire. Nous soulignons ici que Klimt se détournant de la mode d'alors, fut longtemps à la recherche du prétendu vêtement originel, imaginatif, imaginaire, initial. Ce que nous ne manquons pas de mettre en perspective avec le rapport que Hundertwasser entretint avec les tenues vestimentaires[1167]. Pour son usage personnel, pour le travail et les loisirs, Klimt conçut un vêtement, la large et typique « blouse Klimt » (*Klimt Kittel*) de lin bleu indigo ou marron, avec parfois des arabesques appliquées sur les épaules. On notera par ailleurs que Schiele réalisa en 1913 un dessin gouaché *Gustav Klimt en blouse de peintre bleue*[1168], où il porta l'accent sur la couleur de cette tenue inséparable de Klimt. 1897 fut l'année de la fondation d'une revue porte-parole, « Printemps sacré » (*Ver Sacrum*), qui servait à diffuser les idées et faisait le lien entre les artistes : y collaborèrent par exemple Rainer Maria Rilke (1875-1926), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), tandis que Klimt en assurait la plupart du temps l'illustration, ce que nous rapprochons des liens que Hundertwasser noua avec les poètes du *Wiener Gruppe*[1169], voire de sa propre pratique de l'écriture. Notons que Klimt concrétisa son émancipation en réalisant son affiche pour la première exposition de la Sécession (1898), *Pallas Athenee* : il s'agit d'une scène mythologique et d'une métaphore de la victoire de l'avant-garde sur le passé. Klimt y donnait à voir une Athéna héritière d'une divinité mycénienne protégeant la demeure des rois, casquée, armée d'une lance et d'un bouclier représentant une tête de méduse archaïque, aux cheveux en spirale[1170]. On peut l'identifier à la Potnia de Cnossos, maîtresse du labyrinthe, déesse chtonienne associée à l'arbre (olivier, symbole de fertilité), au serpent (qui évoque la déesse de la santé Hygieia) [1171], concepts que l'artiste traduit également dans ses œuvres[1172]. Un an plus tard, la citation de Schiller « Si tu ne peux pas plaire à tous par ton action et ton art, contente un petit nombre. Plaire à beaucoup est grave »[1173] qui accompagnait son *Nuda Veritas* confirmait son rejet des peintures de faculté. En 1901, sa frise consacrée à la *IX*^{ème} *Symphonie de Beethoven* marqua un autre tournant. Cette œuvre de la maturité, résumant la symbolique de la Sécession, ne peut nous

---

[1165] Voir Deuxième partie, chapitre « Karl Wilhelm *Diefenbach* ».

[1166] KORT Pamela, 2015, Exkurs: Karl Wilhelm Diefenbachs *Per aspera ad astra* (1892) und Gustav Klimts *Beethovensfries* (1901), in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 134.

[1167] Voir deuxième partie, chapitre « Gusto Gräser » & chapitre « Karl Wilhelm *Diefenbach* ».

[1168] NATTER Tobias, 2012, *Gustav Klimt. Tout l'œuvre peint*, Taschen, Köln, p. 511.

[1169] Voir Deuxième partie, chapitres « La *Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Arnulf Rainer (*1929) et Ernst Fuchs (1930-2015) : analogies et disparités » & « Konrad Bayer (1932-1964) ».

[1170] SCHORSKE Carl E., 1983, *Vienne fin de siècle*, Éditions du Seuil, Paris, p. 204.

[1171] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 189.

[1172] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale ».

[1173] « Kannst Du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk, mach es wenigen recht. Vielen gefallen ist schlimm ». Notre traduction.

laisser indifférents, même si Hundertwasser ne s'exprime pas à son sujet. Pensons en effet aux deux fresques[1174] que le jeune artiste réalisa à Paris à son retour d'Italie. D'une part, en ce qui concernait sa méthode, puisque cette œuvre, peinte à la caséine, fut monumentale (vingt-quatre mètres de long). En outre, Klimt utilisa un style bi-dimensionnel, rejetant complètement et définitivement l'illusion picturale de la lumière, de l'ombre et du modelé[1175]. D'autre par, en raison de sa thématique, puisqu'il était question là d'un nouveau chevalier du bien ayant vaincu les forces hostiles du monde moderne. Il ne faut pas négliger la vision pessimiste de Klimt : il démentait la confiance dans le progrès et rejetait le culte aveugle de la science. Quelques décennies plus tard, l'artiste la donna encore à voir dans le cycle de fresques qu'on lui commanda pour recouvrir les plafonds du grand amphithéâtre, l'*Aula Magna* de l'Université de Vienne. Mais ses trois allégories, La Philosophie, La Médecine et La Jurisprudence furent décriées autant par la critique autrichienne, les jugeant trop érotiques, que par l'Université de Vienne, qui ayant attendu un cycle sur la victoire de la lumière sur l'obscurité, les considéra comme trop sceptiques. Si bien que ces fresques n'ornèrent jamais l'*Aula Magna*[1176], Hundertwasser tint des propos identiques à propos des dangers du progrès, et réfuta toujours plus le monde moderne, notamment lors de sa prise de position contre l'entrée de l'Autriche dans l'Union Européenne[1177]. L'un et l'autre affirmaient à leur manière que seuls l'art et la contemplation esthétique pouvaient encore donner un sens au monde. Klimt entreprit son propre « Voyage en Italie », en 1903, visitant Venise et Florence. C'est après une visite à Ravenne[1178] que s'ouvrit la « Période dorée » de Klimt, puisqu'il y étudia soigneusement les mosaïques byzantines[1179]. Elles avaient ensorcelé Dante, Boccace, Lord Byron, Hermann Hesse, Sigmund Freud, Oscar Wilde, et, en 1934, firent croire à Carl Gustav Jung, entrant dans le baptistère de Néon,

---

[1174] Voir Deuxième partie, chapitre « Osmose - des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques ».

[1175] LATOUR Marielle, 1975, Klimt, Schiele et Kokoschka, Vienne, début d'un siècle - Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900, Critique n° 339-340, août-septembre, Paris, pp. 955-956.

[1176] Les fresques entrèrent dans la collection Lederer, que les nazis spolièrent et dissimulèrent dans le château d'Immendorf, comme nous l'avons déjà évoqué. Gilles Chambon rapporte qu'elles furent détruites le 8 mai 1945, qui est aussi le jour de la capitulation sans condition du Troisième Reich. En effet, alors que les unités SS en déroute commettaient les pires exactions, l'une d'elles, arrivée la veille au château et découvrant par hasard les œuvres d'art entreposées, vit un officier SS déclarer que ce serait un «péché» de laisser les Russes mettre la main sur elles. Selon un rapport de police de 1946, le lendemain, l'unité de SS posa des explosifs dans les quatre tours du château, un homme alluma le feu dans l'une des tours. Le feu s'étant propagé, tout explosa, le château brûla pendant quatre jours, sans que rien ne put être sauvé. (Ses ruines ont ensuite été démolies.). (in CHAMBON Gilles, 2012, Les Klimt de la collection Lederer détruits à Immendorf, *art-figuration.blogspot.fr*, http://art-figuration.blogspot.fr/2012/08/les-klimt-de-la-collection-lederer.html, consulté le 28/09/2017.).

[1177] Voir Première partie, chapitre « Contre l'Union Européenne ».

[1178] Ravenne : capitale de l'Empire romain au Vème siècle, puis de l'Italie byzantine jusqu'au VIIIème siècle. Les monuments, construits aux Vème et VIème siècles, témoignent tous d'une grande maîtrise artistique qui associe merveilleusement la tradition gréco-romaine, l'iconographie chrétienne et des styles d'Orient et d'Occident. (in *whc.unesco.org*, [s.d.], http://whc.unesco.org/fr/list/788/, consulté le 22/08/2016.).

[1179] EHLERT Matthias, 2015, Das Rätsel Frau, *In Bann der Frauen. Die Wiener Moderne*, *Weltkunst Nr. 108*, Hamburg, p 26.

qu'il était pris d'hallucinations[1180]. À son tour, Klimt fut frappé par la vivacité et la brillance de couleurs des tesselles[1181] : de ce monde chargé de splendeurs venues d'ailleurs, Klimt garda le goût de la somptuosité orientale, sur laquelle Hundertwasser[1182] s'exprima plusieurs fois. Klimt connut la tentation de l'architecture, dans la prolongation de son style doré, entre 1904 et 1909. Reprenant ses travaux d'arts appliqués, aidé par l'architecte Josef Hoffmann[1183] il conçut le Palais Stoclet[1184] à Bruxelles qu'il envisagea comme une « œuvre d'art totale » : nostalgique des mythologies susceptibles de régénérer la société, elle soumettait au style nouveau tous les aspects de la vie, depuis l'architecture jusqu'aux détails de la décoration intérieure[1185]. Nous mettons cette observation en perspective avec la méthode que Hundertwasser mit en œuvre pour réaliser notamment la *Hundertwasser Haus*[1186]. En effet, les matériaux, qu'avec les « Ateliers Viennois » (*Wiener Werkstätte*)[1187], Klimt utilisa dans la réalisation de mosaïques destinées à décorer les murs de la salle à manger, étaient des matériaux précieux (cuivre, or, argent, corail, pierres semi-précieuses, émaux, et faïences colorées), qu'à son tour Hundertwasser choisit d'employer dans sa dynamique architecturale en s'en expliquant dans ses écrits. Et nous soulignons que les volutes stylisées, à la fois figuratives et abstraites, philosophiques et sensuelles de cette mosaïque constituèrent un « Arbre de Vie » (*Lebensbaum*) : quatre-vingt ans plus tard, Hundertwasser revint sur le rôle de l'arbre, végétal cette fois, dans la théorie et la pratique de sa propre architecture[1188]. Nous observons maintenant que le style ornemental et la prédominance de l'or s'effacèrent peu à peu dans l'œuvre de Klimt, au profit du paysage, qui occupa une place à part, se multipliant durant les années d'isolement. Les thèmes qui le constituèrent, inscrits dans un format carré, étaient l'eau, les forêts (de bouleaux), encore une fois des sujets chers à Hundertwasser. Notons encore qu'à partir de 1907, les compositions de Klimt se caractérisèrent désormais par une densité et une occupation de tout

---

[1180] JUNG Carl Gustav, 1973, *Ma vie*, Gallimard Collection Témoins, Paris, pp. 326-328.

[1181] Non seulement les tesselles sont posées à dessein avec des inclinaisons différentes pour faire jouer la lumière, mais elles sont encore taillées dans des matériaux naturels (marbres, nacre) ou bien artificiels (verres colorés par des oxydes métalliques) - les tesselles dorées étant constituées d'une feuille d'or emprisonnée entre deux couches de verre. (in DELAMARE François, GUINEAU Bernard, 1999, *Les matériaux de la couleur*, Gallimard-Collection Découvertes, Paris, p. 37.)

[1182] Voir Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

[1183] Josef Hoffman (1870-1956) : architecte et designer autrichien, un des membres fondateurs de la Sécession.

[1184] Commande d'Adolphe Stoclet (1871-1949) financier bruxellois, amateur d'art renommé. Le palais Stoclet est situé au n° 279 de l'avenue de Tervuren à Bruxelles.

[1185] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 40.

[1186] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

[1187] « Atelier viennois » (*Wiener Werkstätte*): association (1903-1932) issue de la Sécession viennoise, créée par des artistes et des artisans, et réunissant des architectes, des artistes et des designers. Conciliant l'artisanat et les arts majeurs, ceux-ci s'engageaient à mettre l'esthétique de la modernité à la portée de toutes les classes sociales et produisaient des objets décoratifs, des bâtiments, du textile.

[1188] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » *(Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht)* (1972) »

l'espace du tableau, ce qui avait frayé la voie à Egon Schiele[1189]. Et donc, indirectement, à Hundertwasser, puisque les tableaux de ce dernier étaient recouverts de couleur jusqu'aux bords[1190]. Si Klimt retrouva le succès et la notoriété à la 9ème Biennale de Venise (1910), et reçut deux fois le 1er prix de l'Exposition internationale d'Art de Rome (1910 et 1911), le Ministère lui refusa toutefois un poste de professeur. À la fois rejeté et reconnu, puisqu'il fut néanmoins doublement élu à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne et de Munich en 1917, Klimt, comme Hundertwasser plus tard, s'isola de plus en plus et se tient à l'écart de toute vie officielle. Il mourut brusquement en février 1918, année qui vit la fin de l'empire austro-hongrois. Nous en venons à analyser le rapport de Klimt à l'Autriche. Nous rappelons tout d'abord qu'en 1866, dans le cadre de la guerre austro-prussienne, la défaite de l'Autriche à la bataille de Sadowa (ou bataille de Königgrätz) avait marqué la fin de la lutte de pouvoir entre la Prusse et l'Autriche au sein du monde germanique. À la suite, la Prusse exclut l'Autriche de la Confédération germanique[1191]. En Autriche, la confiance était balayée, au risque de la « haine de soi » (*Selbsthaß*). Les artistes tentèrent de réagir, notamment ceux de la « Jeune Vienne » (*Jung Wien*), et nous soulignons qu'ils reformulèrent le mythe d'une Autriche éternelle, d'ordre divin, ce que nous mettons en perspective avec les propos et les convictions de Hundertwasser. Klimt montra lui aussi son attachement à sa patrie : après, avec des amis, avoir quitté la Sécession en 1905, et créé l'année suivante l'Association des artistes autrichiens, l'artiste et son groupe organisèrent une exposition collective, la dernière, la *Kunstschau* (1908), pour célébrer le soixantième anniversaire de l'avènement de François-Joseph 1er. Il s'agissait de donner une démonstration de force de la volonté artistique autrichienne[1192], un objectif auquel, des années plus tard, Hundertwasser développa, notamment dans sa critique de Loos, sa théorie contre la ligne droite[1193]. Pour revenir sur leurs démarches artistiques à proprement parler, nous notons qu'à l'occasion de la Biennale de Paris de 1961, Alain Jouffroy[1194], déclarant admirer le délire de l'artiste où l'humour s'entrelace continuellement à un génie d'intention plastique parfaitement original (jusque dans la composition), observe pourtant que l'artiste ne n'appuie sur Klimt que pour le nier. Mais en même temps, Hundertwasser dispose des dons innés de grand dessinateur classique « dans la verve analytique de Klimt », notamment dans l'ensemble de son œuvre de jeunesse[1195]. Ce qui fait écho à un commentaire de l'artiste au sujet de son œuvre de jeunesse *JW 7 VII CHINESISCHE ODER VENEZIANISCHE VASE OHNE BLUMEN MIT VIEL GELB - Chinese or Venetian Vase,*

[1189] LATOUR Marielle, 1975, Klimt, Schiele et Kokoschka, Vienne, début d'un siècle - Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900, *Critique n° 339-340*, août-septembre, Paris, p. 960.

[1190] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 102.

[1191] Devenue bientôt la « Confédération de l'Allemagne du nord », quatre ans plus tard, elle réussit l'Unification allemande.

[1192] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 23.

[1193] Voir Troisième partie, chapitre « Éloge de l'ornementation ».

[1194] JOUFFROY Alain, 1961, *Sulla Biennale*, Biennale de Paris, 1 p. – *In* : Fonds Jouffroy, AJOUF A0066, ACA, Rennes, consulté le 15/03/2016.

[1195] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 7.

without Flowers, with a Lot of Yellow[1196], où il déclare, à la troisième personne, qu'il s'agit de « la première expression de mon amour des 'murani', ces détails ornementaux, semblables à ceux que je trouverai plus tard sur les vêtements peints par Klimt, petites cellules multicolores indépendantes, à partir des noyaux desquelles se compose tout organisme »[1197]. Par ailleurs, l'influence des spirales de Klimt sur celles de Hundertwasser est sans aucune relation formelle, mais bien plutôt subjective et spirituelle[1198]. Néanmoins, en 1979, dans son écrit *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, au titre trilingue, l'artiste indique avoir nommé « VALLÉE KLIMT » (*KLIMT- [...] TÄLERN*)[1199] une des vallées de son « paradis néozélandais », ce qui nous semble bien énoncer une certaine reconnaissance, reconnue par petites touches, comme par exemple dans sa réponse sur sa filiation avec l'Art nouveau :

> Oui, mais je ne peux pas répondre clairement à cette question. C'est comme si vous demandiez à quelqu'un: 'Vous considérez-vous comme le fils de votre père?' Il dira oui. Qui pourrait répondre: 'Non, je ne me considère pas comme le fils de mon père'? Il y a une parenté entre l'Art nouveau et moi, mais je ne sais rien de la philosophie de l'Art nouveau. Je sais seulement que mes toiles ressemblent à celles de l'Art nouveau. Mettez toutefois mes toiles à côté d'un tableau de l'Art nouveau, il y a une grande différence entre eux[1200].

1.1.9.2 « Le Baiser » (*Der Kuss*) (1907-1908)

S'il y eut bien une œuvre que Hundertwasser voulut mettre à côté d'un tableau de Klimt, et plus particulièrement à côté du « Baiser » (*Der Kuss*), réalisé en 1907-1908, et qui le hanta, ce fut justement son œuvre-clé, sa spirale la plus significative[1201], le *⊂224⊃ LE GRAND CHEMIN - DER*

[1196] Vienne, 1939, 150 mm x 200 mm. Peint à Vienne, Obere Donaustraße, 1939. (Pas d'illustration)

[1197] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 72. « Hier zeigt sich bereits meine Liebe zu den ‚Murini', den Detailornamenten, die ich später ähnlich auf Klimts Kleider fand, kleine bunte, eigenständige Zellen mit Zellkern, aus denen jeder Organismus besteht.». Notre traduction.

[1198] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 16.

[1199] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, p. 64 « **O** MIT / BRUEGHEL- **O** KLIMT- O SCHIELE- UND SONNENSTERNTÄLERN / **O** AUCH NACH SEINER MUTTER **OO** ELSA **OO** UND SEINEM MA- / LERFREUND BRÔ HAT ER TÄLER BENANNT **O** ». Notre traduction.

N. B.: Calligraphie respectée. Les hiragana japonais (*Hundertwasser* transcrit en hiragana japonais) ponctuant la calligraphie sont ici repris par nous sous forme de **O**.

[1200] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.110.

[1201] Voir troisième partie, chapitre « *Der grosse Weg* (1955) ».

GROSSE WEG - THE BIG WAY - LA STRADA[1202], dont il affirme en commentaire: « Ma plus importante spirale. J'ai toujours voulu la placer à côté du *Baiser* de Klimt, qui est aussi un carré, afin de la comparer »[1203]. Alors que l'artiste ne fournit aucune autre précision qui éclairerait son souhait, nous faisons quelques observations montrant que la réalisation du « Baiser » (*Der Kuss*) a pu avoir une influence sur sa créativité picturale. Il s'agit en effet d'un tableau-programme, acmé du « Cycle d'or » klimtien, à la fois variante et aboutissement du final de la *Frise Beethoven*, et de l'*Accomplissement* du Palais Stoclet. Tout d'abord, il faut prendre en compte la modernité du format carré, notée par Hundertwasser : très souvent choisi par Klimt, il devint l'emblème de la Sécession[1204]. Concernant les couleurs et la technique mises en œuvre, Klimt se trouva conforté dans son « style doré » et il affectionna la technique de la peinture garnie de feuilles d'or[**1205**]. S'il ne faut pas là sous-estimer ni le fait que son père ait été orfèvre, ni la rencontre de Klimt avec les mosaïques de Ravenne, il s'agit surtout de souligner son imprégnation du Japonisme[1206] : Klimt avait adopté et développé avec des résultats remarquables le principe du motif et du fond japonais : tandis que ses visages affichent un certain anonymat, l'ornement - splendeur luxuriante des vêtements, multiplicité de l'or et de l'argent et de couleurs, qui rappellent les *shomenzuri*[1207] japonais - acquiert une extraordinaire valeur[1208]. Comme en atteste notamment « Le Baiser » *(Der Kuss)*, mis en perspective avec « Figure en kimono » de Utagawa Kunisada (1786-1864)[1209]. Ne négligeons maintenant pas le fait que l'artiste vécut six mois au Japon, qui se révéla être une source d'inspiration et de création[1210]. D'autant que la peinture stimulante et raffinée de Klimt élève des tensions de contrastes savants, qui à leur tour créent des atmosphères fantasmagoriques[1211]. L'œil de Klimt a encore été celui du rêve intérieur, avec une démarche lente, cueilleuse de toutes les splendeurs qu'elle aura emmagasinées

---

[1202] St Mandé/Seine, juin 1955, 162 x 160 cm. Technique mixte : PVA sur deux bandes de toile cousues ensemble, préparé à la craie, blanc de zinc et colle de poisson. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1024-der-grosse-weg-1493811761, consulté le 19/03/2018.

[1203] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 291. « Mein bedeutendes Spiralbild. Ich wollte es immer neben das Bild « Der Kuss » von Klimt, das auch quadratisch ist, stellen, um es zu vergleichen.». Notre traduction.

[1204] LATOUR Marielle, 1975, Klimt, Schiele et Kokoschka, Vienne, début d'un siècle - Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900, Critique n° 339-340, août-septembre, Paris, p. 957.

[1205] Voir Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

[1206] Voir Deuxième partie, chapitre « Les échanges culturels Occident - Extrême-Orient au XIXème - le Japonisme ».

[1207] Shomenzuri : forme particulière d'impression.

[1208] WICHMANN Siegfried, 1982, Les motifs décoratifs japonais et leur transposition par les peintres européens vers 1900, *Japonisme*, Chêne/Hachette, Paris, p. 206 et p. 210.

[1209] WICHMANN Siegfried, 1982, *Id.*, jaquette.

[1210] Voir Deuxième partie, chapitre « Le Japon et l'Extrême-Orient. Inspiration et appropriations ».

[1211] BANDERA Antonio, 1962, *Hundertwasser Prima mostra personale a Roma*, La Medusa. Studio d'arte contemporanea, Rome, [n.p.] [p. 1].

dans son parcours[1212], ce que nous rapprochons des écrits et des déclarations de Hundertwasser sur sa méthode[1213]. Notons encore que la composition klimtienne est caractérisée par une densité et une occupation de tout l'espace du tableau, formé d'arabesques et de volutes, de mosaïques, de petits motifs ornementaux, et que la dynamique picturale de Hundertwasser donne aussi largement à voir. S'y expose le sentiment extatique du couple : les corps des amants isolés dans leur baiser sont enclos dans le symbolisme ornemental des vêtements chatoyants[1214], et nous savons le goût de l'artiste pour les couleurs. Nous soulignons par ailleurs qu'au delà de son aspect japonisant, l'étreinte charnelle revêt aussi le caractère sacré d'une icône byzantine sur fond d'or, et il est permis de penser que cet aspect quasi religieux ne dut pas laisser insensible le mystique laïc[1215] que fut Hundertwasser.

1.1.10 Paul Klee (1879 – 1940)

Après avoir analysé les influences du contexte géographique immédiat, il s'agit maintenant d'observer quelle put être l'influence de l'ouverture vers l'espace germanique, notamment vers Paul Klee[1216], l'un des artistes majeurs de la première moitié du XXème siècle,. En effet dans son poème en prose constitué de ce qui semble être une succession d'aphorismes personnels « J'adore Schiele » (*Ich liebe Schiele*)[1217], confié en 1950-1951 à ses « Journaux intimes » (*Tagebücher*), l'artiste assurait de son amour pour l'art moderne et pour la simplicité de Klee, bien supérieurs : « J'adore Schiele, Picasso et Klee et leurs semblables et Giotto, les anciens et leurs semblables. Au milieu, et sinon, ce n'est que vide béant. La simplicité est loin devant »[1218]. En 1976, l'artiste déclare encore avoir tenté de s'en approcher « […] je peignis vaguement comme Klee, et il y avait aussi un peu de

---

[1212] LÉVÊQUE Jean-Jacques, 2005, *Klimt, Kokoschka, Schiele*, ACR Édition-PocheCouleur Vol. 38, [s.l.], p. 132.

[1213] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[1214] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, p. 22-23.

[1215] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[1216] Paul Klee (1879- 1940). Peintre et théoricien de la peinture allemand.

[1217] Le poème fut publié en 1983 dans « De belles voies » (*Schöne Wege*) : Friedensreich Hundertwasser, Walter Schurian (Hrsg.), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, München, dtv-kunst, 1983, p. 58-60. Ainsi que dans l'édition revue et augmentée de 2004 (Hundertwasser, Walter Schurian (Hrsg.), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, München, Langen-Müller, 2004, p. 47-49.

[1218] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele. Man soll mich nicht töten (1950/1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 58 «.Ich liebe Schiele, Picasso und Klee und ihresgleichen und Giotto, die Alten und ihresgleichen. Doch dazwischen und sonst ist gähnende Leere. Das Einfache ist weit noch.». Notre traduction.

Schiele, un peu d'Edvard Munch, mélangés avec les idées de Kampmann et mes propres idées »[1219]. Il nous semble pouvoir observer que la démarche créative de Hundertwasser offrit un certain nombre de similitudes frappantes avec celle de Paul Klee[1220], même si elles ne furent pas consciemment organisées. En effet, si le peintre se forma à Munich, l'une des capitales artistiques de l'Europe et centre actif de l' Art nouveau, il quitta l'Académie des Beaux-arts en 1900 et se détourna de la Sécession, s'isola dans une phase analytique, relatée dans un Journal, dont les sujets relèvent souvent d'une fantasmatique débridée ou grinçante. Puis Klee parcourut l'Italie, visita Paris, adhéra au *Blaue Reiter*[1221]. Vint enfin le voyage décisif en Tunisie de 1914[1222].

1.1.10.1 Le voyage en Tunisie (*Tunisreise*) (1951) à la Paul Klee (1914)

En avril 1914, le voyage en Tunisie (*Tunisreise*)[1223] de Paul Klee et August Macke (1887-1914), accompagnés de leur ami Louis Moilliet (1880-1962) constitua un événement majeur dans

---

[1219] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86. « 'vaguely like Klee even before I'd not discovered Klee, and there was some Schiele and a bit of Edvard Munch mixed in with Kampmann's and my own ideas '». Notre traduction.

[1220] FRONTISI Claude, [s.d.], « KLEE PAUL - (1879-1940) *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/paul-klee/, consulté le 08 octobre 2015.

[1221] « Cavalier bleu » (*Blaue Reiter*) : mouvement créé en 1911 à Munich par Wassily Kandinsky et Franz Marc, après leur retrait de la *Nouvelle Association des artistes*, et qui visait à poursuivre les recherches pour l'émancipation de l'art. En mai 1912 parut l'*Almanach du Blaue Reiter*, où les artistes s'exprimèrent sur l'évolution de l'art moderne : faisant de nombreuses références aux techniques archaïques et primitives, ils confrontaient les créations de l'Occident médiéval aux expressions plastiques africaine, mexicaine, océanienne, chinoise, japonaise, et à l'art folklorique, et, pour la première fois, considéraient les dessins d'enfants d'un point de vue de l'art .

[1222] Nous rappelons qu'en octobre 1920, sur l'invitation de Walter Gropius, Paul Klee vint enseigner au *Bauhaus*. Et que, marqué par le manifeste d'André Breton, il participa en 1925, à l'exposition parisienne du groupe *Peinture surréaliste*. En 1931, Paul Klee rompit avec le *Bauhaus*, installé à Dessau, qui connaissait des tensions esthétiques et idéologiques croissantes. Préservant son autonomie conceptuelle, devenu professeur à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, l'artiste fut contraint de quitter définitivement l'Allemagne en 1933, en raison de la persécution nazie: ainsi, en 1937, dix-sept de ses œuvres figurèrent dans l'exposition de « L'art dégénéré » (*Entartete Kunst*), que nous avons déjà évoquée. La notoriété de Klee ne fit que croître, et ses œuvres connurent d'importantes rétrospectives à Berne en 1935, et à Zurich en 1940. Malgré la maladie, sa production picturale se poursuivit sur un rythme accéléré : toiles de grand format et séries de dessins, gardant leur part de l'humour et de la poésie. L'auteur soulignait encore que Klee conçut une vaste théorie de la forme, qui conjuguait les principaux constituants picturaux (point, ligne, surface, couleur) avec des signaux porteurs de sens élémentaires (flèche, pendule, balance, etc.) : réfutant la thèse non figurative, Klee s'éloigna tout autant de la représentation servile, déclarant notamment « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible ». Claude Frontisi précisait encore que les formats se limitaient souvent à celui de la feuille d'écriture, qu'il s'agisse de travaux graphiques ou colorés, et que le dessin, omniprésent, servait aussi de laboratoire formel et sémantique. L'auteur précisait encore que chez Klee, l'aquarelle et les innombrables techniques mixtes dominaient l'expression chromatique, tandis que la théorie des couleurs occupait une place centrale dans le dispositif plastique de Klee, qui avait retrouvé le cercle des six couleurs fondamentales, si bien que le « mouvement périphérique des couleurs » entraînait une dynamique circulaire inépuisable, générant une peinture polyphonique.

[1223] Avant que le nom « *Tunisien* » puis « *Tunesien* » ne s'impose dans l'usage de la langue allemande pour désigner le pays, aux débuts du 20ème siècle encore, la coutume voulait qu'on l'appelât tout juste par le

l'histoire de l'art, tant européenne qu'universelle, voire même inaugura le « mythe de la modernité ». Ce voyage n'était pas un fait unique et isolé, la « *Tunisreise* » étant une tradition de peintres en provenance de l'espace germanophone : il s'inscrivait dans la continuation du « Voyage en Italie » (*italienische Reise*), tel que l'entreprit Albrecht Dürer (1471-1528), puis, en 1787, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), qui en fit une sorte de pèlerinage initiatique. À son tour, puisque sa formation académique s'était achevée sans résultat, Paul Klee entreprit un voyage en Italie d'octobre 1901 à mai 1902, durant lequel, « à son grand désarroi » [1224], il succomba devant la magnificence et la beauté antique. Sur les rives méditerranéennes de l'Italie, Goethe déjà avait été saisi du désir de poursuivre l'envol vers les rives d'en face, vers ce qu'il voulait être l'Orient « authentique », cette construction tenace, forgée au fil des siècles par l'imaginaire occidental, mais illusoire. Le voyage en Tunisie, la « *Tunisreise* », à partir des ports sud-italiens[1225], devint le prolongement d'une tradition de la culture d'expression allemande, qui se poursuivit après 1914. Les nouveaux initiés furent souvent des artistes-peintres obnubilés par cette magie d'une image traditionnelle de l'Orient, à la quête d'exotisme inspirateur, de dépaysement stimulateur, et qui aspiraient à l'exubérante richesse de couleurs et de luminosité, et à des motifs et des scènes extra-européens[1226]. De simple destination pour un « voyage de formation » (*Bildungsreise*), le court périple[1227] de Paul Klee en Tunisie fut une épiphanie d'une immense intensité. En effet, non seulement il détermina sa vocation de peintre, mais, il fut également un passage fondateur pour le renouvellement de l'art moderne. Si Klee produisit une succession d'aquarelles irradiées de clarté, c'est qu'il s'émerveilla devant l'atmosphère, les couleurs innombrables, l'intensité de la lumière naturelle du paysage nord-africain, les nuances du ciel, la végétation. Observant dans un parc, des plants très singuliers, vert-jaune-terracotta aux alentours de Tunis, Klee nota dans son Journal que la résonance en lui se fit profonde

---

nom de sa capitale Tunis. Aussi, la « *Tunisreise* » des anciens voyageurs ou touristes « allemands » ne se limitait pas à la capitale.

[1224] LAMPE Angela (sous la direction de), 2016, *Paul Klee. L'ironie à l'œuvre*. Catalogue de l'exposition du 6 avril au 1er août 2016 - Centre Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, p. 36.

[1225] Depuis les années 1870, où s'ouvrirent des lignes reliant les ports italiens à la Goulette, les ressortissants de l'espace germanophone qui venaient y débarquer furent toujours plus nombreux. Dans les années 1880, divers témoignages signalaient des « colonies de peintres allemands» à la Goulette ou à Sidi Bou Saïd. L'Impressionniste Jakob Nussbaum (1873-1936), élève et ami de Max Liebermann, vint s'imprégner d' « Impressions tunisiennes », en 1903. En 1904, le couple Gabriele Münter (1877-1962) et Wassily Kandinsky (1866-1944) effectua à son tour un séjour tunisien, à l'impact certain sur l'œuvre de Kandinsky dans son cheminement théorique et pratique vers l'abstrait.

[1226] FENDRI Mounir, 2014, La tradition de la TUNISREISE de peintres germanophones avant et après Macke et Klee, p. 20, *goethe.de*, http://www.goethe.de/ins/tn/pro/La_Tunisie_de_Paul_Klee_ColloqueAvril2014.pdf, consulté le 08/08/2016.

[1227] Le 7 avril 1914, accompagné des peintres Moilliet et Macke, Klee débarqua au port de Tunis, pour passer 13 jours à voyager et à découvrir Tunis et sa Medina. Il se rendit ensuite à La Goulette, Sidi Bou Saïd et Carthage, puis Saint Germain (devenue aujourd'hui Ezzahra), enfin Hammamet et Akouda pour arriver à Kairouan, dernière étape.

et allait persister, même sans qu'il l'ait notée sur-le-champ[1228]. Nous mettons cette observation en exacte perspective avec l'épiphanie de la couleur que Hundertwasser décrivit lors de son séjour à la campagne. D'autant que le soir du jeudi 16 avril à Kairouan, Klee écrivit ces mots désormais légendaires: « L'ambiance me pénètre avec tant de douceur que sans plus y mettre de zèle, il se fait en moi de plus en plus d'assurance. La couleur me possède. Point n'est besoin de chercher à la saisir. Elle me possède, je le sais. Voilà le sens du moment heureux: la couleur et moi sommes un. Je suis peintre »[1229]. Klee indique que, même si ses aquarelles antérieures se distinguaient à peine de sa palette de l'Afrique du Nord, tant techniquement que formellement, sa « *Tunisreise* » fut sa « découverte » [1230] propre de la couleur[1231].

1.1.10.1.1 Éblouissement de la couleur

Il s'agit maintenant d'analyser les écrits de Hundertwasser qui nous renseignent sur son voyage en Tunisie *à la Paul Klee* et son séjour dans le Sahara, qui influencèrent sa réflexion esthétique, non seulement picturale mais aussi architecturale. La tradition s'était maintenue, et dans les années 1960, le voyage en Tunisie (*Tunisreise*), d'artistes peintres allemands, autrichiens ou suisses se mirent souvent délibérément et de manière systématique sur les traces du trio Klee, Macke, Moilliet, tandis que l'artiste passa les six premiers mois de l'année 1951 en Tunisie et au Maroc. Dans son autobiographie de 1957, l'artiste précise, en français et à la troisième personne : « Un deuxième voyage d'un an qu'il fait avec une étudiante allemande, puis américaine le laisse vivre six mois à Marrakech ou (*sic*) il avait encore la chance d'être hébergé constamment par les Marrocains (*sic*) au fond de leur ville indigène » [1232]. Au-delà du fait qu'il ne s'agissait pas de la Tunisie[1233] mais du Maroc, il est nous permis de penser que l'artiste refaisait le voyage mythique de

---

[1228] TRIKI Rachida, 2014, La Tunisie de Paul Klee, *goethe.de*, http://www.goethe.de/ins/tn/pro/La_Tunisie_de_Paul_Klee_ColloqueAvril2014.pdf, consulté le 08/08/2016, p. 3.

[1229] KLEE Paul, 2004, *Journal*, Grasset-Les Cahiers rouges, Paris, p. 309.

[1230] BAUMGARTNER Michael, 2014, Paul Klee – Le voyage en Tunisie – un mythe de l'histoire de l'art, *goethe.de*, http://www.goethe.de/ins/tn/pro/La_Tunisie_de_Paul_Klee_ColloqueAvril2014.pdf, consulté le 08/08/2016, p. 6.

[1231] Plus tard, Klee analysa que la couleur était premièrement qualité, puis densité, car elle n'avait pas seulement une valeur chromatique mais encore une valeur lumineuse, et enfin mesure, car elle avait aussi ses limites, son contour, son étendue. (in KLEE Paul, 1998 *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, Folio Essais, Paris, p. 20.

[1232] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[1233] « 1951. Il rentre en Autriche par la Tunisie et la Sicile » précise Hundertwasser dans la même autobiographie, in RESTANY Pierre, 1957, *Id.*, p. 12.

Paul Klee, puisqu'il le rangeait parmi ses maîtres, d'autant qu'il avait découvert l'artiste suisse deux ans avant ses propres expériences tunisiennes, et les mêla à celles reçues à Marrakech[1234]. Au Maroc en 1951, fasciné, il se laissa vivre au murmure du luth arabe[1235]. D'ailleurs, toujours dans son autobiographie de 1957, Hundertwasser revient, à la troisième personne, sur sa réception de cette musique au chant psalmodié et aux mélodies lancinantes : « Il est touché par la musique arabe qui l'impressionne bien au-delà de toute autre musique et dans laquelle il redécouvre la cadence des mitrailleuses[1236] de Vienne et dans laquelle il entrevoit le transautomatisme » [1237]. Nous notons qu'apparaît ici le traumatisme de la bataille de Vienne. L'artiste garda la passion de cette musique orientale et l'utilisa notamment en 1960, lors de l'action *Soupe aux orties* de l'*Anti-procès*[1238] avec Alain Jouffroy. Nous remarquons par ailleurs que la musique arabe comporte des ornementations, considérées comme un procédé de composition et non un artifice d'exécution[1239]. Ne pourrions-nous considérer que la spirale[1240] emblématique, encore à venir, entre en résonnance avec ces broderies, ces arabesques sonores, qu'elle donnerait non plus à entendre, mais à voir ? Quoi qu'il en soit, la fréquence des courbes et des spirales de l'artiste ramènent aux arabesques de l'art islamique[1241]. En effet, dans le registre des images, à l'instar de Klee, Hundertwasser fut fortement impressionné par leur liberté expressive, par l'alternance des fonds et des dessins, notamment les lignes externes, les animaux, les plantes et la symbolique représentés sur les façades des palais. Si bien qu'en 1973, il déclare : « C'était à Marrakech que j'ai réalisé pour la première fois que Klee n'avait peint qu'à la manière avec laquelle les Arabes le font depuis des siècles »[1242]. Dès 1950-1951, Hundertwasser a déjà traduit par l'écriture ses émotions esthétiques ; dans son poème « J'adore Schiele » (*Ich liebe*

[1234] TELLER HIRSCH Richard, 1975, Hundertwasser: Metaphysical Interrogator, *Art International*, n° 3, mars 1975, Lugano, p.13

[1235] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 41.

[1236] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12. « 1945. Il a beaucoup aimé et reconnu l'importance de la cadence automatistique (*sic*) des mitrailleuses »..

[1237] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[1238] Voir Deuxième partie, chapitre « La soupe aux orties ».

[1239] Al Faruqi écrit à propos: « Pour l'artiste arabe, l'ornementation n'est donc pas un additif, un élément superflu ou amovible de son art. C'est le matériau même à partir duquel il façonne des formes à l'infini [...]. L'ornementation peut comporter des additions mélodiques [...]. Une grande partie de ces additions sont comparables à celles que l'on rencontre dans la musique occidentale (fioritures, trilles, mordants, etc.)». A partir de ce constat, nous savons qu'une broderie est au cœur de plusieurs ornements, tel qu'un trille qui est une suite de broderies rapides, le mordant correspond à une broderie supérieure ou inférieure ainsi que le gruppetto qui est une double broderie. » (in BELHASSEN Raed, [s.d.], Structures modales et ornementations dans les musiques arabes: modélisations et présentation d'une bibliothèque d'objets dans Csound, *jim.afim-asso.org*, http://jim.afim-asso.org/jim2014/images/0060_05_02_STRUCTURES%20MODALES%20ET%20ORNEMENTATIONS.pdf consulté le 11/08/16.).

[1240] Voir Troisième partie « Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale ».

[1241] *Hundertwasser*, 1973, 10 October, 1973, Aberbach Fine Art, 988 Madison Ave., New York, Gruener Janura, Glarus, pp. 18-20.

[1242] *Hundertwasser*, 1973, Id., p. 20.

Schiele), l'artiste revient sur le fait qu'il a également été saisi par les couleurs : « Fès. C'est une jolie ville, qui m'a enchanté, une mosaïque de boîtes en gris et avec des mosquées aux pierres vertes, et la terre a de multiples couleurs. […] Je mettrai de la couleur aussi riche que les maisons accolées d'ici en gris et en vert »[1243]. Comme lors de son épiphanie de la couleur, le « vert » (*grün*) / « verdir » (*begrünen*) /« vert » (*grün*) et la terre étaient à l'honneur. Outre que, l'artiste fut marqué par sa rencontre à Marrakech avec le peintre naïf[1244] Moulay Ahmed[1245], le commentaire de Hundertwasser à propos de son aquarelle *⊂104⊃ KATHEDRALE I – CATHÉDRALE I*[1246] confirme que l'harmonie de détails aux gaies et vives couleurs était l'aboutissement d'observations directes :

> J'ai peint le tableau au Maroc – avec des pigments de terre, car là-bas, la terre est rouge. Ce faisant, j'ai rêvé de la cathédrale Saint Étienne à Vienne. Mais j'étais à Fès, et j'ai vu comme les tuiles du toit était vertes. Cela m'a déjà amené à rêver que l'on peut verdir les toits. Les tuiles de toit peintes en vert sont le symbole de la végétalisation des toits. Il s'agit donc d'une église gothique avec du matériau africain[1247].

Cet écrit éclaire son penchant pour les couleurs Véronèse, les lapis-lazulis des mosaïques des mosquées et les ocres dans la lumière[1248]. Son amour du motif des têtes rondes, aux yeux grands ouverts a été amplifié par son intérêt pour divers arts primitifs, archaïques et populaire, et plus spécialement par ceux du Maroc et de Tunis, tandis que les dessins irréfléchis des enfants africains lui avaient rappelé les formes archaïques et plaisantes de Klee[1249]: hors de sa propre culture,

---

[1243] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele. Man soll mich nicht töten (1950/1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 59. « Fès. Es ist eine schöne Stadt, die mich bezaubert hat, ein Mosaik von Schachteln in Grau und mit Moscheen mit grünen Steinen, und die Erde hat viele Farben. [...] Ich werde die Farbe so reich hinsetzen, wie die Häuser hier zusammenstehen in Grau und Grün.». Notre traduction.

[1244] Moulay Ahmed Drissi (1924-1973). Ouvrier agricole jusqu'à l'âge de 19 ans puis jardinier à Marrakech. Il s'intéresse à la peinture et à la sculpture en autodidacte. Sa rencontre en 1945 avec des peintres suisses va marquer le début de sa carrière. Moulay Ahmed Drissi crée des formes, des paysages, des personnages selon une logique et une vision du monde toute personnelle. […] Après plusieurs cheminements, il choisit la peinture à l'huile pour transmettre à travers sa pratique picturale une réalité proche du fantomatique ». (in BENQASSEM Dounia, [s.d.], Moulay Ahmed Drissi, *babelfan.ma*, http://www.babelfan.ma/tous-les-artistes/details/0/290/moulay-ahmed-drissi.html, consulté le 04/10/2017.).

[1245] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 8.

[1246] 1951, Marrakech. Aquarelle sur sac de ciment brun, préparation à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, collé plus tard sur une toile. 670 mm x 500 mm . Peint à Marrakech, dans la maison d'Ahmed Alaoui, février 1951 en compagnie de Belkaid, Ros et Brigitte. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/794-kathedrale-i-1493811757, consulté le 28/07/2018.

[1247] HUNDERTWASSER, [s.d.], ⊂ 104 ⊃ Kathedrale I, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 12. « Das Bild habe ich in Marokko gemalt - mit Erdfarben, denn die Erde dort ist rot. Ich habe dabei von der Stephanskirche in Wien geträumt. Ich war aber in Fes und habe gesehen, wie grün die Dachziegel sind. Das hat mich schon damals zu dem Traum gebracht, daß man die Dächer begrünen kann. Die gemalten grünen Dachziegel sind ein Symbol für Dachbegrünung. Es ist also eine marokkanische gotische Kirche aus afrikanischen Materialien.». Notre traduction. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/794-kathedrale-i-1493811757, consulté le 04/10/2017.

[1248] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 41.

[1249] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 22.

Hundertwasser a compris que les plus grandes acquisitions des hommes étaient partout universelles. Se remémorant le séjour, l'artiste exprime ce sentiment en multipliant les allusions, telles « citoyen du monde » (*Weltbürger*) / « cosmopolite » (*Kosmopolit*) / « *toutes les cultures* » (alle Kulturen) dans le commentaire de son tableau *⊂130⊃ WENN ICH EINE NEGERIN HÄTTE, WÜRDE ICH SIE LIEBEN UND MALEN – SI J'AVAIS UNE NÉGRESSE, JE L'AIMERAIS ET LA PEINDRAIS* [1250] :

> Je me sentais citoyen du monde, cosmopolite, redresseur de torts, et j'admirais et rendais hommage à toutes les cultures, sans les niveler ou m'immerger en elles. Je voulais rester moi-même et placer à leur côté quelque chose de même valeur, que je créais en tant qu'Européen[1251].

Hundertwasser ne s'était pas senti étranger en Afrique du Nord, ce qui eut des conséquences, comme il en témoigne à la troisième personne dans son autobiographie de 1957, déjà évoquée : « Mai 1951 il adopte la vie maroccaine (*sic*) en s'habillant en djellabah mais est prié de partir par les autorités françaises[1252] » [1253]. Notons encore qu'il précise s'être enfoncé dans le désert saharien jusqu'à Matmata[1254], et y avoir vécu dans des maisons troglodytes[1255], ce qui aura une influence sur sa dynamique architecturale[1256]. Rentrant en Autriche en passant par la Sicile, comme Paul Klee à son retour, l'artiste se laissa inspirer par ce qu'il avait moissonné. Par exemple, son aquarelle *⊂117⊃ GELBE SCHIFFE – DAS MEER VON TUNIS UND TAORMINA – LES NAVIRES JAUNES – LA MER DE TUNIS ET DE TAORMINA* [1257] montre des similitudes entre les villages tunisiens poétiquement restitués par Paul Klee, comme Hammamet[1258]. Le commentaire qu'il en fait semble

---

[1250] Aflenz 1951, aquarelle sur papier d'emballage, préparation à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, vernis plus tard par le marchand, 665 mm x 665 mm. Peint à Aflenz, Bürgeralm, septembre 1951, en compagnie de sa mère. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/846-wenn-ich-eine-negerin-hatte-wurde-ich-sie-lieben-und-malen, consulté le 04/10/2017.

[1251] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 221. « Ich fühlte mich als Weltbürger, Kosmopolit, Weltverbesserer, und bestaunte und ehrte alle Kulturen, ohne sie nivellieren oder in ihnen aufgehen zu wollen. Ich wollte, ich selbst bleiben und ihnen Ebenbürtiges zur Seite stellen, das ich selbst schuf als Europäer. ». Notre traduction.

[1252] Les régions centrales et la côte atlantique du Maroc furent sous protectorat français de 1912 à 1956.

[1253] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[1254] *Matmata* : village du sud de la Tunisie

[1255] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 618. « in den Wohnhöhlen von Matmata in Tunesien». Notre traduction.

[1256] Voir Troisième partie, chapitre « L'architecture comme synthèse ».

[1257] Taormina, 1951. Aquarelle et encre indélébile sur papier d'emballage, préparation à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, 990 mm x 640 mm. Peint à Tunis, à la maison de Gellel Ben Abdellah – Isola Bella, Taormina, juin-juillet 1951. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/820-gelbe-schiffe-das-meer-von-tunis-und-taormina-1493811758, consulté le 04/10/2017.

[1258] Hundertwasser, 1973, 10 October, 1973, Aberbach Fine Art, 988 Madison Ave., New York, Gruener Janura, Glarus, pp. 18-20.

faire écho aux impressions de Goethe, le plus célèbre des *Voyageurs en Italie*. Le 8 mai 1797, évoquant le ciel le plus pur, le beau rivage de la petite galerie de Taormina, le poète chante « la clarté du ciel, le souffle de la mer, les vapeurs, grâce auxquelles les montagnes se fondaient, pour ainsi dire avec le ciel et la mer en un seul élément […] »[1259]. En effet, Hundertwasser, admirant un « magnifique endroit en Sicile » (*wunderbaren Ort in Sizilien*), expose son extrême sensibilité aux couleurs, pilier de son art « bleu arabo-tunisien » (*arabisch- tunisisch blau*) / « rouge-brun » (*rotgebrannten*). Nous notons que, sans doute trahi par sa fascination de la Tunisie, exprimé par le qualificatif mélioratif « fantastique » (*phantastischen*), l'artiste fait quelques petits arrangements avec la géographie, puisqu'il affirme que Taormina est « tourné[e] vers l'Afrique » (*mit Blick auf Afrika*)[1260] : « À proximité de Tunis. Dans le fantastique village Sidi Bou Saïd […]. A Taormina, un tout aussi magnifique endroit en Sicile, tourné vers l'Afrique. Les maisons sont partiellement d'un bleu arabo-tunisien, partiellement couvertes de tuiles d'un rouge-brun sicilien-européen »[1261].

1.1.10.1.2 Éloge de la lenteur

En 1924, dix ans après son séjour en Tunisie, Paul Klee donne une conférence à la Société des Beaux-arts d'Iéna[1262]. Il y compare une œuvre à la ramure d'un arbre qui s'épanouirait simultanément dans toutes les directions, et ajoute qu'un artiste, à la place qui lui a été assignée dans le tronc, ne fait rien que recueillir ce qui monte des profondeurs et le transmettre plus loin[1263]. Considérant que l'artiste se doit de scruter d'un regard pénétrant les choses que la nature lui a mises toutes formées sous les yeux, et précisant encore que lui-même opère par parties, Klee souligne qu'un tableau ne naît jamais d'une seule fois, mais se monte pièce par pièce, exactement comme une

[1259] GOETHE Johann Wolfgang von, 1961, *Voyage en Italie (Italienische Reise)*, Aubier-Montaigne, Collection bilingue des classiques étrangers, Tome 2, Paris, pp. 558 – 559.

[1260] En fait, Taormina fait face aux côtes de Calabre.

[1261] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 209. « In der Nähe von Tunis. Im phantastischen Dorf Sidi Bou Saïd, ganz oben mit Blick aufs Meer Richtung Europa, [...]. In Taormina, einem ebenso wunderbaren Ort in Sizilien, mit Blick auf Afrika beendet. Die Häuser sind teils arabisch- tunisisch blau, teils sizilianisch-europäisch aus rotgebrannten Ziegeln.». Notre traduction.

[1262] Le texte en est transcrit dans l'ouvrage *Théorie de l'art moderne*, publié en 1945 à titre posthume.

[1263] KLEE Paul, 1998, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, Folio Essais, Paris, p.17.

maison[1264]. Nous pouvons considérer que Hundertwasser s'appropria ce processus de lenteur et le mit en œuvre dans son œuvre qui en fait en quelque sorte l'éloge. En effet, à l'époque, l'artiste vécut parmi les Nord-africains à la façon des indigènes, se déplaçant de médinas en médinas, attiré et captivé par les palais enfouis sous les palmiers. Souks trépidants et sérénité des jardins clos[1265], lente déambulation et solitude, toute cette imprégnation agit sur la genèse de sa créativité, contribuant vraisemblablement à la réalisation de sa tapisserie[1266] de 1952 ⊂133⊃ *GARÇON QUI PISSE AVEC GRATTE-CIEL - PISSENDER KNABE MIT WOLKENKRATZER - PISSING BOY WITH SKY-SCRAPER*[1267] , dont il précise : « C'est déjà bien intéressant de tisser seul, des mois durant, on commence au printemps, l'été arrive, l'automne arrive et l'hiver, et cela n'avance que millimètres par millimètres » [1268] . Ne participa-t-elle pas encore à l'élaboration de sa méthode du transautomatisme[1269] ? En effet, il s'agissait pour l'artiste de pratiquer une sorte d'expressionnisme abstrait au ralenti : réagissant à ce qui se développait dans le tableau, il y réfléchissait et le remettait au point, comme se souvient Monsieur Goudet[1270] : « La méthode, j'ai remarqué souvent il faisait une ébauche du tableau assez grande, à la peinture et puis toujours, il ajoutait quelque chose et quand ça ne lui plaisait pas, il repassait quelque chose dessus. C'était assez curieux sa façon de peindre»[1271]. En 1960, à propos de *La Ligne de Hambourg*, l'artiste s'explique à nouveau sur la lenteur :

> Mais, […] alors qu'un Mathieu se vante de faire ses tableaux dans des temps de plus en plus réduits (une demi-heure, un quart d'heure, trente secondes, et fatalement encore moins), mon action se vante de durer pour ne jamais finir. Ce n'est plus » *le plus vite, le mieux »,* mais « *le plus lentement et le plus longtemps le mieux* » Ce qui m'a impressionné durant le

---

[1264] KLEE Paul, 1998, *Idem*, p. 28, p. 32, p. 37.

[1265] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 41.

[1266] Voir Troisième partie, chapitre « Les tapisseries et le travail de la soie ».

[1267] Vienne, Obere Donaustraße, Janvier - Juin 1952. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/72-tapisserien/2638-pissender-knabe-mit-wolkenkratzer-1494950788, consulté le 25/01/2018.

[1268] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, pp. 916-918. « Es ist natürlich schon interessant, so alleine zu weben, monatelang, man beginnt im Frühling, es wird Sommer, es wird Herbst und Winter und es geht nur millimeterweise vorwärts.». Notre traduction.

[1269] Voir troisième partie, chapitre « L'art et le spectateur : contre l'analphabétisme ».

[1270] Voir Deuxième partie, chapitre « La Picaudière ».

[1271] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram, (sous la direction de), 2001, *Hommage à Hundertwasser 1928-2000,* catalogue de l'exposition du 2 juin au 30 septembre 2001, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Éditions du Musée des Beaux-arts et de la dentelle d'Alençon, Alençon,, p. 27.

> tracement de la ligne, c'est le sentiment d'éternité : pendant qu'elle se déroule, on pense beaucoup, on la réalise avec toute la force de l'intellect ; tandis que les actions-painters essayent de supprimer l'intellect et déclarent « moins il y a d'intellect, mieux vaut pour l'œuvre[1272].

Il apparaît que ce processus correspond parfaitement à une « œuvre accomplie avec la sérénité magicienne d'un génial artisan »[1273]. L'artiste y revient encore en 1964, dans le catalogue de son exposition à la Kestner-Gesellschaft de Hanovre (Allemagne) :

> Je peins comme la fourmi, qui transporte des aiguilles dans son nid, ligne à ligne, ou comme la neige qui tombe, flocon après flocon, l'un après l'autre, ainsi rien ne peut mal se passer. Je ne comprends absolument pas que quelqu'un puisse peindre aussi vite qu'un Mathieu[1274] ou un Sonderborg[1275] ou un Appel[1276]. Je dois pouvoir répondre de la plus petite ligne [1277].

Bien des critiques soulignent la lenteur du processus créatif dans la dynamique de l'artiste. Ainsi, en 1965, Hundertwasser est comparé aux peintres orientaux, il s'enferme dans son silence de concentration, fait le vide pour faire place à ce qui est pour lui l'activité surnaturelle, la création d'une œuvre d'art[1278]. Son geste pictural d'artiste montre qu'il était tout sauf un improvisateur heureux : ses peintures sont très souvent enregistrées comme commencées dans une ville, travaillées ailleurs et complétées sur un troisième site, parfois à cinq ans d'écart avant de mettre la touche finale[1279]. Plus de trente ans après sa *Tunisreise*, l'artiste confirme une nouvelle fois et à diverses reprises son processus dans sa « lettre enregistrée de Hundertwasser aux étudiants de la master class de l'Académie des Beaux Arts à Vienne »[1280] de 1982[1281], qui est le condensé de sa créativité.

[1272] Fonds RESTANY - XVII-2 – Hundertwasser – N° 60 - Lettres Françaises, 2 au 8 mars 1960 – N° 764 - Alain Jouffroy - Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg, p 1, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[1273] JOUFFROY Alain, 1964, Une révolution du regard : à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains, Gallimard, Paris, p. 18.

[1274] Georges Mathieu (1921- 2012). Peintre français, un des pères de l'abstraction lyrique.

[1275] K.R.H. Sonderborg (1923–2008). Artiste et musicien danois.

[1276] Karel Appel (1921-2006). Peintre et sculpteur néerlandais, cofondateur du groupe CoBrA.

[1277] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser: vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlass der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 44. «Ich male wie die Ameise, die Nadeln zu ihrem Bau zusammenträgt, Linie auf Linie, oder so, wie der Schnee fällt, Flocke für Flocke, so kommt eines zum anderen, so kann nichts misslingen. Mir ist es ganz unbegreiflich, wie jemand so rasch malen wie ein Mathieu oder ein Sonderborg oder ein Appel. Ich muss jede kleinste Linie verantworten können". ». Notre traduction.

[1278] Fonds PREST. J BAR ; ACA BIB ; ACA réserve, Paolo Barozzi, *Il Sogno americano*, Padoue, Éd. Marsilio, Collection Interventi, 1970, p. 15, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[1279] TELLER HIRSCH Richard, 1975, Hundertwasser : Metaphysical Interrogator, *Art International n° 3 mars 1975*, Lugano, p.13.

[1280] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne*

Évoquant la croissance des plantes, il écrit « mais cela se produit à un rythme tellement lent que l'œil humain ne peut pas reconnaître ces choses comme mouvement. […] Les artistes doivent pouvoir de nouveau penser d'une manière biologique et végétale et comme des végétaux »[1282]. Plus loin, l'artiste poursuit son raisonnement en ajoutant « Le pas suivant est que l'on fait naître quelque chose, très lentement »[1283]. Avant de souligner encore « Plus on peint lentement, mieux et plus profondément entre-t-on dans le secret de la couleur »[1284]. Ces éléments quelle que soit l'époque de leur affirmation, permettent donc d'observer que, même si leurs contextes étaient différents, Hundertwasser a poursuivi une démarche analogue à celle de Klee, et qu'ils avaient en commun les sujets et la rigueur dans le moyen de les exprimer[1285].

Outre le voyage en Tunisie, il s'agit d'analyser les autres portes que Paul Klee ouvrit pour faire surgir de nouveaux espaces. Si on observe encore la poésie de Hundertwasser, fascinante, inquiétante, magique, qui met le spectateur en présence des mystères d'une conscience, on peut conclure qu'après Klee, il poursuivait notamment la même vérité cachée derrière les apparences, puisque le mystère de l'homme demeurait au centre de leurs rêveries. Selon Klee, derrière les apparences du processus, il existait un processus nucléaire commun à tous les hommes[1286]. Nous en venons maintenant à observer qu'alors qu'à la fin du XIXème siècle, d'aucuns voulurent tenter de percer ce mystère de l'homme, se manifesta notamment un intérêt pour ce que l'on nomma l'« art des fous », pour l'expression de la folie dans le dessin et la peinture. En Europe, des aliénistes commencèrent à constituer des collections d'œuvres de malades produites au cours de leur internement. Certains artistes jouèrent un rôle essentiel dans la diffusion de l' « art des fous » en s'intéressant à la collection de Prinzhorn, et notamment Paul Klee qui déclara : « ' Vous connaissez l'excellent travail de Prinzhorn. Nous pouvons nous en convaincre nous mêmes ! Regardez, voilà du meilleur Klee ! Et ici, et là encore ! Regardez ces sujets religieux : une profondeur et une force que

---

Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage, Langen-Müller, München, p. 161. « Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien ». Notre traduction.

[1281] Voir Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

[1282] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 161. « Aber das geschieht in einem derartig langsamen Rhythmus, daß das menschliche Auge diese Dinge nicht als Bewegung erkennt. [...] Die Künstler müssen wieder biologisch und pflanzlich und vegetabil denken können. ». Notre traduction.

[1283] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 162. « Der nächste Schritt ist der, daß man etwas entstehen läßt, ganz langsam. ». Notre traduction.

[1284] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 162. « Je langsamer man malt, desto mehr, desto tiefer dringt man in die Geheimnisse der Farbe.». Notre traduction.

[1285] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - Jean-Luc Daval, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », *Journal de Genève*, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[1286] TISSERANT Muriel, 2016, *De l'art des fous à l'art psychopathologique : Recherche d'un nouveau discours sur l'art à travers les expositions à l'Hôpital Sainte-Anne entre 1946 et 1950*, Toulouse, Université Jean Jaurès, http://dante.univ-tlse2.fr/1737/12/tisserant_muriel_M22016.pdf, consulté le 04/02/2017, pp. 11-12.

je n'atteindrai jamais. Un art vraiment sublime'»[1287]. Cette confrontation entre la production plastique des malades mentaux et l'art de l'époque avait contribué à alimenter le débat public dans les années 1920 en Allemagne, et les œuvres de la collection d'Heidelberg avaient attiré les artistes, les historiens de l'art, le public passionné d'art.

1.1.10.2 La collection de Hans Prinzhorn (1886 - 1933)

Hans Prinzhorn[1288] se constitua un matériel d'étude à partir des œuvres créées spontanément par des malades mentaux en situation d'internement, sans culture artistique[1289]. Il avait en outre substitué aux termes d'« art des fous », « art des malades mentaux », « art pathologique », « art et folie » celui de *Bildnerei*, signifiant tout ce que les malades mentaux produisaient comme œuvres plastiques, au sens artistique du terme, à deux ou trois dimensions. Ce nouveau concept apparut dans le titre du catalogue « Expressions de la folie » (*Bildnerei der Geisteskranken*), fondé sur l'exploitation de ses études, que Prinzhorn fit paraitre en 1922, ce qui le rendit célèbre du jour au lendemain[1290]. Prinzhorn y affirmait que le pouvoir de création qu'il nomma *Gestaltung* n'avait rien à voir avec l'habileté technique, après en avoir analysé les six racines: le besoin d'expression, la pulsion de jeu[1291], la pulsion de parure, la tendance à ordonner, la tendance à reproduire et le besoin de symboles[1292]. Cet ouvrage marqua l'histoire des idées sur l'art des malades mentaux puisqu'il soulevait des problèmes de fond, omniprésents dans les débats sur la psychiatrie de toute la première moitié du siècle, notamment la question d'une éventuelle corrélation entre « ces deux états psychiques exceptionnels » que sont le processus de création et le « sentiment du monde mental », la valeur des œuvres en tant que symptôme, le lien entre l'évolution de la maladie mentale et la

---

[1287] TISSERANT Muriel, 2016, *Id.*, pp. 11-12.

[1288] Hans Prinzhorn étudia le chant, l'histoire de l'art, puis la médecine et devint assistant en psychiatrie au CHU de Heidelberg (1919-1921). Notons qu' au milieu de 1921, il quitta le CHU à la suite d'une querelle. Tout d'abord stagiaire au Burghölzli/Zürich, il entreprit une psychanalyse auprès de C. G. Jung pour devenir psychothérapeute à la clinique « Weißer Hirsch » de Dresde. (in Hans Prinzhorn, [s.d.], *uni.heidelberg.de*, https://www.uni-heidelberg.de/presse/news08/pm280616-1pri.html, consulté le 12/11/2106.).

[1289] TISSERANT Muriel, 2016, *Ibid.*, pp. 11-12.

[1290] Si la collection fut épargnée durant le nazisme, peu empathique envers les malades mentaux, c'est qu'elle pouvait servir d'arme dans le champ de l'idéologie culturelle du régime contre le modernisme. (in SCHWARZ Lisa, 2010, *'Eine Gratwanderung nach Gugging...' Gugginger Kunst in zweiter Generation*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie (Mag. phil.), Universität Wien, http://othes.univie.ac.at/12475/1/2010-11-28_0503680.pdf, consulté le 05/02/2017, pp. 34-35.

[1291] Hans Prinzhorn évoque notamment, comme le fera André Breton plus tard, les 'murs de Léonard' ou l'interprétation des dessins produits par les nuages, activité ludique dont raffolait Goethe.

[1292] TISSERANT Muriel, 2016, *Ibid.*, pp. 11-12.

capacité à créer, la différence entre artiste et créateur schizophrène. Nous mettons ces observations en perspective avec l'art de Hundertwasser, notamment dans ses relations avec Friedrich Schröder-Sonnenstern[1293].

1.1.10.3 Leo Frobenius (1873 – 1938) : regards sur les artéfacts préhistoriques

Paul Klee, apparemment léger, apparemment enfantin, sans aucune défaillance, fut l'un des artistes les plus mystérieusement graves, les plus subtils et les plus profonds de toute l'histoire de l'art, un Mozart peintre[1294]. Les œuvres de Paul Klee, derrière leur simplicité apparente et leur prétendue ingénuité, recèlent une grande complexité de savoir et d'imagination[1295]. Dépassant le dilemme abstraction-représentation, elles sont nourries des problématiques d'avant-garde comme de culture non-européenne. Nous observons maintenant que le temps était l'un de ses thèmes de prédilection. Il faut maintenant se souvenir que l'art préhistorique fut mis à jour par Leo Frobenius[1296], qui fit l'exégèse des peintures rupestres de la protohistoire, des cultes, rituels et formes

---

[1293] Voir Deuxième partie, chapitre « Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892 - 1982) ».

[1294] JOUFFROY Alain, 1964, Une révolution du regard : à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains, Gallimard, Paris, p. 239.

[1295] FRONTISI Claude, [s.d.], « KLEE PAUL (1879-1940) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/paul-klee/ , consulté le 8 octobre 2015..

[1296] Leo Frobenius (1873 - 1938). Ethnologue autodidacte et empiriste, africaniste allemand. Très tôt passionné par la recherche ethnologique et préhistorique, Frobenius travailla bénévolement dans des musées ethnographiques, élabora des théories sur l'art de peuples dits « naturels », *Naturvölker*, à partir de l'analyse des collections ethnographiques conservées dans l'Empire allemand. À la suite de son échec à sa thèse de doctorat, il se détourna de l'université. Il entreprit des expéditions de recherche en Afrique, découvrant notamment dans la colonie britannique du Nigéria des sculptures antiques en bronze et en terres cuites d'une étonnante beauté. Il mena également des fouilles sur plusieurs chantiers préhistoriques, en Europe et en Afrique, poursuivant cette quête des formes originelles de la culture à travers la copie des gravures et peintures rupestres des temps préhistoriques. Ses relevés globalement conformes aux tailles et couleurs des images originales, sont remarquables. Ignorant tous les processus standardisés de mesures ou de relevage, il faisait établir les reproductions à la main : les gravures rupestres d'abord soulignées à la craie puis, dessinées, photographiées ou reproduites par des peintres. À travers ses expositions (en 1912, *Chambre des députés* de Berlin, en 1913 *Karl-Ernst Osthaus* Museum de Hagen, en 1930 à la salle Pleyel de Paris, en 1931 à Vienne par le *Hagenbund*, en 1932 par *l'Institut de morphologie culturelle* de Francfort, en 1933 au *Musée d'ethnographie du Trocadéro* de Paris, en 1936 au *Bundespalais* de Berlin, en 1937 au MoMa de New-York, ainsi que dans vingt-huit villes américaines), il témoignait dans une Europe coloniale de l'existence d'une civilisation et d'une préhistoire commune à l'humanité. (in IVANOFF Hélène, 2014, Exposition « Sur les chemins de l'Atlantide : Leo Frobenius (1873-1938) et l'art rupestre africain », *Revue de l'IFHA [Online], 6 | 2014, Online erschienen am: 31 Dezember 2014*, 2014, *ifha.revues.org*, http://ifha.revues.org/7994 , consulté le 07/08/2016.). La « vision-du-monde » (*Weltanschauung*) de Sigmund Freud s'appuyait sur les travaux anthropologiques de l'époque, notamment de Frobenius. (in BERNAT Joël, 2002, La crise du sujet savant : Freud, ou l'illusion de « progrès » - Conférence donnée au Colloque *Éthiques et modernités* , décembre 2002, organisé par l'U.F.R. Langues et Civilisations Étrangères, Centre d'études Germaniques et Scandinaves « LIRA », « Littérature, religion, anthropologie », *psychanalyse.lu*, http://www.psychanalyse.lu/articles/BernatCriseSujet.htm, consulté le 14/08/2016.). Dans la poursuite de ses

d'expression corporelle et fut également un maître de l'interprétation des contes, légendes et mythes. Son œuvre fut le reflet de son époque déchirée entre progrès et tradition, de ses complexités et ses paradoxes exacerbés par ses courants spirituels, artistiques et scientifiques. Frobenius connut une grande popularité dans l'entre-deux-guerres[1297] ; son influence fut considérable, car les critiques d'art s'étonnèrent des analogies formelles existant entre art préhistorique et art moderne[1298]. Klee, déjà un

---

recherches sur les archétypes, C. G Jung s'appuya sur les œuvres de Frobenius. Dans de le texte de 1928, « *Sur l'énergie psychique. III. Les concepts fondamentaux de la théorie de la libido. a. Progression et régression*, C. G. Jung emprunta au mythe du dragon baleine de Frobenius pour définir et illustrer les principes de progression et de régression, décrire leurs interrelations et les analyser en termes de flot d'énergie. (in BERNAT Joël, 2002, Structure et dynamique de la Psyché, *cgjungfrance.com*, https://cgjungfrance.com/2006/04/structure-et-dynamiques-de-la/, consulté le 08/08/2016.). Par ailleurs, Frobenius participa avec C.G. Jung à « L'École de la sagesse » (*Schule der Weisheit*) fondée en 1920 à Darmstadt par Hermann von Keyserling (1880 - 1946), soutenu par Thomas Mann. En effet, refusant la technicité croissante et l'intellectualisation du monde européen, Keyserling s'était employé à encourager un renouveau culturel. (in Schule der Weisheit, [s.d.], *ipph-darmstadt.de*, http://www.ipph-darmstadt.de/schule-der-weisheit/, consulté le 09/08/2016.).

[1297] Les intellectuels africains des années 1930 - Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor recevant eux aussi avec enthousiasme son travail de valorisation d'une civilisation et d'une âme africaine, qui contribua à poser les fondements de la pensée du mouvement de la négritude[1297]. (in IVANOFF Hélène, 2014, Exposition « Sur les chemins de l'Atlantide : Leo Frobenius (1873-1938) et l'art rupestre africain », *Revue de l'IFHA* [Online], 6 | 2014, Online erschienen am: 31 Dezember 2014, *ifha.revues.org*, http://ifha.revues.org/7994, [non paginé], consulté le 07/08/2016, § 16.).

[1298] Cette inclination préhistorique n'est pas passée inaperçue, d'autant qu'elle était dans l'air du temps, le *Zeitgeist*. (in *Paul Klee. L'ironie à l'œuvre*, 2016, Catalogue de l'exposition du 6 avril au 1er août 2016, Centre Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, p. 171.). En effet, ces représentations, qui oscillaient entre le figuratif et l'abstraction, légitimaient les expérimentations des Modernes. En 1937, Alfred H. Barr, le légendaire directeur du *Museum of Modern Art* (*MoMa*) de New York organisa une exposition de copies grandeur nature des pétroglyphes d'Afrique, d'Australie, (estimées dater de 30 000 ans), et du Sahara, (estimées de 20 000 à 15 000 ans), réalisées par les équipes de Leo Frobenius. (in LAMPE Angela, 2016, *Id.*, p. 171.) Frobenius assista au vernissage. (in VOSS Julia, 2011, Leo Frobenius - Der Moderne wider Willen, *faz.net*, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/leo-frobenius-der-moderne-wider-willen-11541082.html, consulté le 06/08/2016.). La scénographie était innovante : sur trois étages, dans des cubes blancs mettant en valeur la monumentalité et les couleurs de ces œuvres d'art. Le 4ème étage fut lui, consacré à la présentation d'œuvres d'artistes contemporains : Joan Miró, Hans Arp, André Masson, Vassily Kandinsky, Vladimir Lebedev ou Mikhaïl Larionov et Paul Klee. (in NAGELWEIHLER Ivo, 2016, Kunst der Vorzeit – Felsbilder aus der Sammlung Frobenius, Exposition 21.01.2016 – 16.05.2016, Martin-Gropius-Bau – Berlin, *kunstundfilm.de*, http://kunstundfilm.de/2016/04/kunst-der-vorzeit-felsbilder/, consulté le 06/07/2016.). Alfred H. Barr constata alors que l'art du XXème siècle était advenu sous l'influence de la grande tradition de l'art mural préhistorique ». (in IVANOFF Hélène, 2014, Exposition « Sur les chemins de l'Atlantide : Leo Frobenius (1873-1938) et l'art rupestre africain », *Revue de l'IFHA [Online], 6 | 2014, Online erschienen am: 31 Dezember 2014*, 2014, *ifha.revues.org*, http://ifha.revues.org/7994 , consulté le 07/08/2016, § 13.). En 1948, le *Londoner Institute of Contemporary Art*, présenta une exposition *„40,000 Years of Modern Art"* – accrochant des toiles de Miró und Klee cette fois directement à côté des copies de pétroglyphes. (in NAGELWEIHLER Ivo, 2016, *Id.*). En 1962, la réceptivité moderne de notre civilisation à l'art des autres civilisations, préhistoriques, historiques, primitives et exotiques, venait peut-être de ce que notre propre art moderne s'en tenait souvent à travailler sur les niveaux irrationnels profonds de notre seul esprit ». (in EHRENWEIG Anton, 1982, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, p. 114.). Puis le nom de Leo Frobenius tomba dans l'oubli – peut-être parce qu'il fut trop souvent du mauvais côté. Selon Thomas Mann, Frobenius s'entendait à merveille avec l'empereur Guillaume II ; plus tard, il fut un sympathisant des Nationaux-Socialistes et de Mussolini. Même si ses théories anthropologiques, qui accordaient le primat à la notion de culture sur celle de communauté d'individus et de races, étaient donc fondamentalement opposées à la pensée nazie, ses premières actions étaient empreintes de racisme, comme beaucoup d'autres au début du siècle. (in IVANOFF Hélène, 2014, *Id.* § 15.). Après avoir longtemps considéré les travaux de Leo Frobenius comme une impasse dans l'évolution scientifique, aujourd'hui, on redécouvre ce que Frobenius signifie pour l'art moderne. (in VOSS Julia, 2011, Leo Frobenius

maître dans les exercices surréalistes de l'automatisme psychique, n'accordait pas grand crédit à l'art automatique, et travaillait ses compositions en pleine conscience. Il fut inspiré notamment par l'ouvrage de Frobenius, paru en 1933, « Histoire civilisationnelle de l'Afrique. Prolégomènes d'une théorie historique des formes »[1299], comme l'attestait sa bibliothèque[1300]. Il y puisa alors dans les signes des cultures « primitives » ou non occidentales, et nourrit son imaginaire de la dimension préhistorique, en introduisant dans son œuvre des éléments picturaux. Le résultat de ses recherches ne laissa pas Hundertwasser indifférent, même s'il ne s'exprime pas à ce sujet : dès son arrivée à Paris, il fut impressionné par ses dessins et ses peintures, tout d'abord seulement par des reproductions en couleurs, et enfin, de visu, lors d'une exposition à Paris[1301], notamment par l'épaisseur mystique des œuvres de Klee[1302]. Voire par le fait qu'il n'y avait le plus souvent pas de terre, ni de ciel, les figures, les éléments de ce qui pourrait être un paysage, une anecdote ou une allégorie étaient en suspension dans l'air faisant échapper formes et signes qui échappaient alors à la loi de la pesanteur[1303]. Cette influence se produisit simultanément avec son amitié avec l'artiste français René Brô[1304], dont la peinture portait ce motif distinctif : visage circulaire, semblable à un masque avec des yeux qui vous regardent. Chez Paul Klee le procès créateur, figure de l'œuvre divine se trouvait en amont: à la manière d'un démiurge, il prétendit définir les êtres et les lois de son univers poétique, « un peu plus proche du cœur de la création qu'il est habituel, et encore loin d'en

---

- Der Moderne wider Willen, *faz.net*, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/leo-frobenius-der-moderne-wider-willen-11541082.html, consulté le 06/08/2016.) Du 16 juin au 22 juillet 2014, l'*Institut Frobenius de Francfort* eut l'opportunité de présenter ses collections universitaires hors les murs : l'Institut Goethe de Paris organisa l'exposition « *Sur les chemins de l'Atlantide : Leo Frobenius (1873-1938) et l'art rupestre africain* », qui apporta de nouveaux éclairages sur le parcours de cet étonnant explorateur que fut Leo Frobenius et ses collections. (in IVANOFF Hélène, 2014, *Ibid*., § 1.). Cette exposition fut organisée à l'occasion du centenaire de la fondation de l'université Goethe de Francfort en coopération avec la Société des amis de *l'Institut Frobenius*, l'*Institut français d'histoire en Allemagne* (IFHA), *le Centre Georg Simmel* (CNRS-UMR 8131) de l'EHESS, le *Campus Condorcet* et le *Centre interdisciplinaire de recherches et d'études sur l'Allemagne* (CIERA). Du 21/01/2016 au 16/05/2016, le *Martin-Gropius-Bau* de *Berlin* a montré une exposition *Kunst der Vorzeit – Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*.Il semblerait toutefois que la scénographie de cette exposition fasse écho à la thèse de Kant: une façon de voir sans concept est aveugle. (in NAGELWEIHLER Ivo, 2016, *Ibid*.).

[1299] « Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena einer historischen Gestaltlehre ». Notre traduction.

[1300] MACK Gerhard, 2016, Paul Klee und die Surrealisten - Der Befreier, *art-magazin.de*, http://www.art-magazin.de/kunst/kunstgeschichte/17819-rtkl-paul-klee-und-die-surrealisten-der-befreier, consulté le 30/12/2016.

[1301] Nous rappelons que les œuvres de Paul Klee avaient été mises à l'index par les nazis, l'exposition «Art dégénéré » (*Entartete Kunst*) ayant montré 17 tableaux de Paul Klee, présenté comme un schizophrène.

[1302] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 40.

[1303] DAGEN Philippe, 2016, Paul Klee, l'art au plus haut, *lemonde.fr*, http://www.lemonde.fr/arts/article/2016/04/06/paul-klee-l-art-plus-haut_4896587_1655012.html, consulté le 19/04/2016.

[1304] Voir Deuxième partie, chapitre « Osmose - des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques ».

être assez proche »[1305]. Ces observations montrent la filiation, la *Figure du Théâtre Oriental* (1934) de Klee pouvait être l'ancêtre de plusieurs créations spirituelles de Hundertwasser[1306], l'amour des animaux et de la vie des plantes apparaissant dans l'œuvre du peintre suisse se retrouvant aussi dans l'habile aquarelle de 1951/1952 ⊂*114*⊃ *FRESSENDE FISCHE UND RADFAHRER - EATING FISHES AND BICYCLISTES - POISSONS MANGEANT ET CYCLISTES*[1307]. Klee semble donc compter au nombre des précurseurs d'un symbolisme pictural dont Hundertwasser était l'un des prestigieux représentants d'alors[1308]. Comment alors ne pas penser au symbole très répandu du labyrinthe, complexe mythologique et psychologique, assimilable à la spirale [1309] hundertwasserienne ? En effet, lors la conférence d'Iéna (1924), l'artiste avait proclamé s'être aventuré « dans le sein de la nature, vers le fond primordial de la création où git enfouie la clé de toute chose » ce qui laisse entendre que Klee serait labyrinthien[1310]. Par ailleurs, même si à partir de 1960 l'intérêt pour la peinture préhistorique s'émoussa dans le monde de l'art et en général[1311]. On ne peut non plus nier leur influence sur le *all-over* des *drip paintings* de Jackson Pollock, dont à une époque, l'artiste tenta de s'inspirer : « ma peinture ressemblait à de l'Action Painting qui aurait été réellement peinte »[1312]. En outre, dans les années 1940/50, les peintres informels Wols[1313] et Willi Baumeister[1314] y étaient revenus[1315]. Et si en Autriche, le jour de son décès, Wols n'était connu que d'un nombre infime de personnes, dont Rainer[1316], Wols n'avait pas seulement influencé Rainer[1317], mais les trois quarts de la peinture depuis 1945. L'artiste n'avait pas oublié Rainer non plus : dans la

---

[1305] FRONTISI Claude, [s.d.], « KLEE PAUL (1879-1940) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/paul-klee/, consulté le 8 octobre 2015.

[1306] *Hundertwasser*, 1973, 10 October, 1973, Aberbach Fine Art, 988 Madison Ave., New York, Gruener Janura, Glarus, pp. 18-20.

[1307] Anguillara, 1962, 1962. Aquarelle sur papier d'emballage, préparé à la craie et à la colle de poisson. 470 mm x 600 mm. Peint à l'hôpital, Marrakech, avril 1951 - Roslyn aquarella en vert et bleu – terminé à Vienne et Tragöss, Septembre 1962, and à Anguillara, près de Rome, Novembre 1962. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/814-fressende-fische-und-radfahrer, consulté le 05/10/2017.

[1308] DAVAL Jean Luc & all, 1975, Réinvention de la figuration, *Art actuel skira annuel*, n° 1, [39], Skira, Lausanne, p. 62.

[1309] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale ».

[1310] Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginable*. II, L'Imagination matérielle, Paris, Le Cercle de l'art, Coll. Diagonales, 1991, pp. 119-120, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016

[1311] NAGELWEIHLER Ivo, 2016, Kunst der Vorzeit – Felsbilder aus der Sammlung Frobenius, Exposition 21.01.2016 – 16.05.2016, Martin-Gropius-Bau – Berlin, *kunstundfilm.de*, http://kunstundfilm.de/2016/04/kunst-der-vorzeit-felsbilder/, consulté le 06/07/2016.

[1312] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86. « My painting looked like Action Paintings that were actually painted. I painted every line. Maybe it was the formal, structured Austrian in me." ». Notre traduction.

[1313] Alfred Otto Wolfgang Schulze, *alias* Wols (1913 -1951): plasticien allemand .

[1314] Willi Baumeister (1889-1955) : peintre et typographe allemand.

[1315] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945 [préf. de Pierre Soulages], Paris, L'Harmattan, p. 218.

[1316] Hundertwasser fit allusion à Wols.

[1317] Rainer et Hundertwasser s'étaient côtoyés, puisqu'avec Ernst Fuchs, ils avaient, le 17 septembre 1959, fondé le *Pintorarium*. Voir Troisième partie, chapitre « Le Pintorarium (*Das Pintorarium*) (1959) ».

« Lettre enregistrée de Hundertwasser aux étudiants de la master class de l'Académie des Beaux Arts à Vienne »[1318], critiquant les artistes créant sans réfléchir, il met les tachistes à part: « Je ne parle pas ici des essais du Tachisme pour exclure l'intellect et laisser régner les lois de la nature, comme l'a fait Wols, ou encore Pollock, ou encore partiellement Mathieu et Arnulf Rainer »[1319].

1.1.10.4 Hundertwasser et les Arts Premiers

C. G. Jung exhorta à réfléchir assidûment aux images laissées par les Anciens, car ces images nous montrent le chemin qui est à venir[1320]. Dans ses écrits, Hundertwasser s'exprime néanmoins très peu sur l'influence des Arts Premiers et il est donc difficile de déterminer si l'artiste avait vu des images anciennes, et si oui, lesquelles. À propos des premiers artistes qu'il avait vraiment admirés, Hundertwasser rend un hommage vibrant aux Arts médiévaux mais aussi aux Arts premiers « avant l'ère de la raison », en soulignant la sincérité de ces images « qui ne mentent pas » :

> Les artistes qui ont travaillé avant l'ère de la raison, avant que ne commence la sottise avec la perspective. Les artistes du Moyen-Âge et naturellement les peintres indiens, extrême-orientaux, africains ainsi que les peintres rupestres préhistoriques des Amérindiens et les peintres maoris. C'étaient de véritables œuvres d'art, des œuvres d'art qui ne mentent pas, qui représentent des faits[1321].

Nous ignorons si Hundertwasser avait lu les travaux de Frobenius. Peut-être découvrit-il les images laissées par les Anciens par le biais de Klee, lui-même impressionné par les travaux de Leo Frobenius. Hundertwasser leur fait-il aussi allusion, lorsque, s'exprimant seulement sur les couleurs supposées, sujet auquel il était sensibilisé, il observe, sans indiquer de contexte: « Les couleurs qui ont été peintes il y a 3000 ans n'ont probablement pas tenu jusqu'à ce jour »[1322] ? Dans ses écrits, l'artiste indique s'être rendu à Matmata, village du sud tunisien[1323]. Y eut-il l'opportunité d'entrer en

---

[1318] « Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien ». Notre traduction.

[1319] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 32. « Damit meine ich aber nicht die Versuche des Tachismus, den Intellekt auszuschließen und die Naturgesetze walten zu lassen, so ähnlich wie es Wols gemacht hat oder Pollock oder teilweise auch Mathieu und Arnulf Rainer.». Notre traduction.

[1320] LIARD Véronique, 2011, Au commencement n'était pas le Verbe. De l'importance de l'image dans le *Livre Rouge*, *Art sciences et psychologie. Autour du Livre Rouge (Das Rote Buch, 1914-1930)*, Textes réunis par Christine Maillard. Recherches Germaniques, hors-série no. 8, Strasbourg, p 91.

[1321] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 23.

[1322] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 103.

[1323] Voir Troisième partie, chapitre « Hundertwasser et la tentation de l'architecture ».

contact avec les pétroglyphes – notamment gravés de formes spiralaires. En effet, on peut en rencontrer dans les montagnes et régions montagneuses qui comptent au nombre des plus importants témoignages du développement de l'histoire civilisationnelle du Sahara et des régions adjacentes[1324]. En revanche, à son retour en Europe, à Vienne, lorsque l'artiste prit part aux travaux des artistes de l'Art Club[1325], il eut l'occasion de rencontrer Suzanne Wenger, héritière de Frobenius. Il est vraisemblable qu'à son contact, l'artiste considéra que la sincérité spécifique des images anciennes était fondamentale, notamment au niveau d'une simple vie humaine. Son intérêt perdura : tandis que Frobenius avait retrouvé en Océanie comme dans l'Afrique de l'Ouest certains traits culturels et conclu à une origine commune à ces deux civilisations, Hundertwasser avait lu de bonne heure les rapports[1326] du naturaliste autrichien Andreas Reischek[1327]. Celui-ci souligne que la spirale est l'ornement prédominant chez les Maoris, alors qu'elle est pourtant difficilement réalisable dans le bois et la pierre. D'autre part, elle domine dans l'art du tatouage, qui a atteint des sommets en Nouvelle-Zélande[1328]. Nous mettons ces observations en perspective avec l'hommage que l'artiste rend aux arts océaniens dans le poème *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, où l'artiste s'exprime notamment sur les masques : « MASQUES ARTISTIQUEMENT SCULPTÉS ET [DES] SPIRALES **O** [DES] MAORIS»[1329]. Par ailleurs, ce respect de la sincérité des images anciennes nous semble transparaître encore dans une lettre enregistrée sur bande magnétique qu'il fait parvenir à ses étudiants viennois. Donnant des conseils de méthode de création picturale, revenant sur « ses propres dessins d'enfant » (*seine eigenen Kinderzeichnungen*) / « origine » (*Ursprung*) / dessins d'enfants » (*Kinderzeichnungen*), l'artiste rend là en quelque sorte hommage aux arts premiers ; pour souligner qu'ils étaient « la base » (*Basis*), concept répété deux fois, l'artiste accumule les qualificatifs mélioratifs « seule solide, sûre, intangible »[1330]. À l'opposé, employant des métaphores[1331], l'artiste dénonce en termes très péjoratifs le fait que la société et ses institutions « [a] enseveli » (*zugeschüttet*) / « aliéné » (*entfremdet*):

[1324] Felsbilder in der Sahara, [s.d.], *universal_lexikon.deacademic.com*, http://universal_lexikon.deacademic.com/237395/Felsbilder_in_der_Sahara, consulté le 07/08/2016.

[1325] Voir Deuxième partie, chapitre « *L'Art Club Wien* (1947 – 1959) ».

[1326] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 125.

[1327] Andreas Reischek (1845- 1902). En 1927, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du décès du zoologue, son fils publia des extraits de ses rapports, sous le titre 'Monde mourant', chez l'éditeur Brockhaus à Leipzig.

[1328] Voir Deuxième partie, chapitre « La Nouvelle-Zélande ».

[1329] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, pp. 57-59 « KUNSTVOLL GE- / SCHNITZTEN MASKEN UND SPIRALEN O [DIE] MAORIS ». Notre traduction.

[1330] « einzige feste, sichere, unverrückbare ». Notre traduction.

[1331] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 31. « « château en Espagne » (*Luftschloss*) / « château de cartes, qui s'effondre » (*ein Kartenhaus, das zusammenbricht*) / « lourdes tuiles […] boîte d'allumettes tordue » *([...] nicht schwere Ziegel auf verkrümmte Streichholzschachteln [...]*). Notre traduction.

[…] je vous ai dit, dès le début, comme vous vous souvenez, chacun doit apporter ses propres dessins d'enfant. Chacun doit apporter là où il en était encore, avant qu'il ne soit enseveli, avant qu'il ne soit aliéné, par la maison parentale, par le système scolaire, par l'école, par les habitudes de notre civilisation. Car à partir de l'origine, on peut construire. L'origine personnelle, c'est la seule base solide, sûre, intangible. Peu importe de quoi avaient l'air ces dessins d'enfant. On ne peut construire que sur cette base, sinon, c'est un château en Espagne, un château de cartes, qui s'effondre. On ne peut pas poser de lourdes tuiles sur une boîte d'allumettes tordue[1332].

1.1.11 Le renouveau de l'art autrichien

Dans un contexte post 1945, où difficultés socio-matérielles se conjuguaient avec absence de repères artistiques, moins que jamais, créer une œuvre d'art, ce condensé d'un état d'esprit, ne devait plus dire la même chose. La peinture ne devait plus être un artisanat au service d'une représentation : c'était aux artistes qu'il revenait d'être les phares qui éclaireraient la route des hommes, en ouvrant la voie à une refondation générale de la pensée.

1.1.11.1 L'Art Club Wien (1947 – 1959)

Effectivement les associations picturales et poétiques offrirent alors aux jeunes créateurs la possibilité de choisir entre poursuivre ou faire évoluer une création qui leur avait longtemps été masquée. Ou bien opter pour des situations de *tabula rasa*. La plus grande part des lieux de l'avant-garde viennoise était concentrée dans le premier arrondissement, au centre de Vienne[1333]. Ainsi, cette proximité spatiale des évènements dans les galeries, les lieux d'expositions, les théâtres, les salles de concerts, de cinéma, les clubs et les points de rencontre favorisait fortement la réflexion et le discours communs des groupes d'artistes en nombre relativement restreint, ainsi que la présentation de leurs productions artistiques.

[1332] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 31. « [...] Deswegen habe ich zu Beginn, wie Ihr Euch erinnert, gesagt, jeder soll doch seine eigenen Kinderzeichnungen herbringen. Jeder soll dort beginnen, wo er noch er selbst war, bevor er zugeschüttet wurde, bevor er entfremdet wurde, durch das Elternhaus, durch das Erziehungssystem, durch die Schule, durch die Gepflogenheiten unserer Zivilisation. Denn nur vom Ursprung aus kann man aufbauen. Das ist die einzige feste, sichere, unverrückbare Basis, der eigene Ursprung. Ganz gleich, wie diese Kinderzeichnungen ausgesehen haben. Nur auf diese Basis kann man aufbauen, ansonsten ist es ein Luftschloss, ein Kartenhaus, das zusammenbricht. Man kann nicht schwere Ziegel auf verkrümmte Streichholzschachteln aufbauen.». Notre traduction.

[1333] VOGT Georg, MÖRTH Otto, HIRT Isabella, 2014, *Ferry Radax: Vision, Utopie, Experiment*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, p. 36.

1.1.11.1.1 Fondation et objectifs

Les étroites relations entre les artistes, issus de différentes branches, s'expliquent par les quatre réseaux qu'étaient l'Art Club (ou *« Strohkoffer »*), la « Galerie (nächst) St Stephan », le « Club Vanilla » et le « Groupe des Cinéastes d'avant-garde » (*die Gruppe der Avantgardefilmer*). Si bien que, plutôt que de considérer les conséquences de positions intellectuelles, l'histoire des formations avant-gardistes autrichiennes pourrait tout aussi bien s'écrire comme l'histoire des cafés[1334] avec leurs différentes ambiances[1335]. L'auteur ajoute qu'il est même plus judicieux d'interpréter la fondation en 1947 de l'Art Club, considéré comme le ferment de l'avant-garde (ou des avant-gardes), comme la tentative de constituer une bohème. Quoi qu'il en soit, les égarés comme les nouveaux arrivants y menaient leurs recherches si bien que les artistes formaient un groupe informel mais trouvaient leur cohésion en se considérant élitistes, ce qui leur donnait par ailleurs une force motrice[1336]. L'Art Club était une association indépendante et internationale, qui vit le jour à Rome en 1945, imaginée par le Polonais Jarema et l'Autrichien Beck[1337]. De sa fondation en janvier 1947 à 1955, avec notamment l'une de ses manifestations majeures à la *Wiener Secession* en 1950, mais mettant un terme à ses activités en 1959[1338], la section autrichienne de l'Art Club[1339], très entreprenante, fut un club mythique s'il en est, le lieu incontournable dans l'avant-garde de Vienne post 1945. Pour mieux prendre conscience de l'esprit du lieu, il est important de noter que son président-fondateur fut Albert Paris Gütersloh (1887-1973)[1340], écrivain distingué retournant aux années classiques de l'expressionisme viennois, et également peintre : son atelier à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne était un lieu important de création artistique. En 1915, Gütersloh avait publié

[1334] Véritable institution dans la capitale autrichienne, les « cafés viennois » (*Wiener Kaffeehäuser*) sont inscrits sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO depuis le 10 novembre 2011. Ils sont présentés comme des endroits « *où le temps et l'espace sont consommés, alors que seul le café se trouve sur l'addition* ». Au tournant du XXème siècle, la littérature autrichienne s'est littéralement écrite dans ces cafés. Par exemple, le Café Griensteidl, situé au centre de la ville, fut fréquenté par de écrivains comme Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Hermann Bahr, et Stefan Zweig, et des musiciens comme Arnold Schönberg et Hugo Wolf.

[1335] MOSCHIG Günther, 2015, *Informel in Österreich : Kunst aus Österreich im internationalen Kontext*, Innsbruck Univ., Diss. Innsbruck, http://diglib.uibk.ac.at/ulbtirolhs/download/pdf/776683?originalFilename=true, consulté le 17/01/2016. p. 96.

[1336] BOUHOURS Jean-Michel (sous la direction de), 1996, *L' avant-garde autrichienne au cinéma: 1955-1993*, catalogue de l'exposition du 19 - 27 juin 1996, Centre Georges Pompidou - Cinéma du Musée, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, p. 70.

[1337] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945 [préf. de Pierre Soulages], Paris, L'Harmattan, p. 105.

[1338] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Id.*, p. 105.

[1339] Was war nun der Art-Club? 1/2, 1981, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=K3i79ZMcfZg, & Was war nun der Art-Club 2/2, 1981?, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=zMshiL4hWhg&feature=related, consultés le 08/05/2018.

[1340] Nous rappelons qu'en 1949, Stowasser/Hundertwasser pensa à demander à passer dans la classe d'Albert Paris Gütersloh. Voir Première partie « La formation à l'École des Beaux-Arts : de l'aspiration au rejet ».

la première monographie sur Schiele[1341], qui était un de ses amis[1342]. Par ailleurs, s'intéressant à l'occultisme, au bouddhisme et la théosophie, il avait pris contact au plus tard en 1909 avec les théosophes et était membre de la Société de théosophie[1343]; on peut imaginer que cette fréquentation put avoir une influence latente sur le créateur[1344], comme elle en avait eu en son temps sur Schiele.

L'Art Club regroupait des artistes, critiques, commissaires d'expositions et écrivains animés par le même souci d'échanges intellectuels, sans privilégier aucune tendance artistique, mais visant à créer une atmosphère favorable à l'art. Si bien que Cubistes, Réalistes et Abstraits purent exposer les uns à côté des autres[1345]. En effet, des cercles d'amis entassés dans environ cinquante mètres carrés tracèrent en quelques mois et pour des décennies, tous les chemins que les artistes autrichiens allaient parcourir[1346]. Alfred Schmeller fit que l'Art Club devint le premier café « in » des artistes viennois[1347]. Les artistes avaient estimé que cela ne leur servait à rien de faire une exposition une fois par an, en été ou en hiver : il leur fallait leur propre lieu. Leur choix se porta sur un bar[1348], avec une cave vide en-dessous, que possédait la mère de Max Lersch[1349] : le premier local de l'Art Club, se tint de la fin de 1951 aux débuts de 1953 sous le Loos-Bar[1350], dans le passage Kärtner ; le nom de « malle d'osier » *Strohkoffer* dut son origine au fait que la manière la meilleur marché et la plus facile de meubler la cave, fut de l'habiller d'une structure en osier[1351]. Jean Cocteau[1352] l'avait visité et trouvé vraiment « parisien » [1353] : au *Strohkoffer*, il n'y avait pas que les artistes qui échangeaient

---

[1341] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 – 1918) ».

[1342] Cf. « Portrait d'Albert Paris Gütersloh » (*Bildnis Paris von Gütersloh*) que réalisa Egon Schiele en 1918. (in Cartel, 2016, *Arnold Schönberg, peindre l'âme*, Musée d'histoire d'art et du judaïsme (28 septembre 2016 - 29 janvier 2017), Paris, consulté le 03/11/2016.).

[1343] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser, Ernst Haeckel und Egon Schiele, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p 146.

[1344] Voir Troisième partie, chapitre « De l'usage de la voyance et de l'astrologie ».

[1345] HUSSLEIN-ARCO Agnes, 2008, Phantastischer Realismus, *belvedere*, http://www.freizeitbetriebe-wien.at/guides/download/InfoMappe_PhantastischerRealismus_Belvedere.pdf, consulté le 19/11/2016.

[1346] BERNATH Markus, 2003, Ein Kellerlokal und seine Folgen, *derstandard.at*, http://derstandard.at/1323596/Ein-Kellerlokal-und-seine-Folgen, consulté le 07/12/2017.

[1347] Alfred Schmeller (1920-1990). Historien de l'art, essayiste germano-autrichien. Il succéda à Werner Hofmann en tant que directeur du Musée Viennois d'Art moderne.

[1348] Il s'agit du légendaire *American Bar*. Concernant Hundertwasser, l'ironie veut qu'il fut conçu par Adolf Loos en 1908, d'après ses expériences durant son séjour aux États-Unis de 1893 à 1896.

[1349] Max Lersch (dates inconnues). Réalisateur et scénariste autrichien. Son documentaire « Kirdi » reçut l'Ours d'Or, du court-métrage au Festival de Berlin de 1964.

[1350] VOGT Georg, MÖRTH Otto, HIRT Isabella, 2014, *Ferry Radax : Vision, Utopie, Experiment*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, p. 34.

[1351] TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p. 34.

[1352] Jean Cocteau (1889 – 1963). Poète, graphiste, dessinateur, dramaturge et cinéaste français. Membre de l'Académie française (1955).

[1353] BERNATH Markus, 2003, Ein Kellerlokal und seine Folgen, *derstandard.at*, http://derstandard.at/1323596/Ein-Kellerlokal-und-seine-Folgen, consulté le 07/12/2017.

des idées : on faisait aussi de la musique, on dansait, on buvait[1354]. Y vinrent des célébrités internationales comme le pianiste de jazz Oscar Peterson[1355]. En 1952, le *Strohkoffer* reçut le Porgy and Bess-Ensemble, car le consensus fondamental antifasciste que l'Art Club exigeait de ses membres, conduisit à l'ouverture d'esprit vis à vis des musiciens et des musiciennes noirs[1356]. Le franchissement des limites disciplinaires était la norme : des artistes qui n'avaient pas de formation musicale exécutaient de la musique de l'avant-garde[1357] : on jouait certes de la musique au *Strohkoffer*, mais aussi dans les galeries, les bars ou les cafés du 1er arrondissement. Parmi les artistes cités, nous relevons les noms de Friedensreich Hundertwasser, Joe Zawinul[1358], Oswald Wiener[1359] et Ferry Radax[1360], fréquentant donc également le Strohkoffer[1361]. La biographie de Radax illustre bien l'originalité de l'intelligentsia artistique de la Vienne de l'après-guerre : à côté de son activité cinématographique avant-gardiste[1362], il s'occupait de musique, accompagnant au piano des lectures de jeunes auteurs, et de photographie, réalisant et exposant notamment des clichés des soirées au *Strohkoffer*[1363]. Il s'y lia aux représentants de l'art contemporain viennois, de nombreuses connaissances devenant ses amis, tels Fuchs, Artmann, Bayer et Hundertwasser, qu'il portraitura plus tard pour la télévision[1364]. On notera encore la présence de Paul Celan[1365], en tant que

---

[1354] TAUDES Theresa, 2010, *Id.*, p. 34.

[1355] TAUDES Theresa, 2010, *Ibid.*, p. 34.

[1356] GROßEGGER Elisabeth, MÜLLER Sabine (Hrsg.), 2012, *Teststrecke Kunst - Wiener Avantgarden nach 1945*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, p. 312.

[1357] GROßEGGER Elisabeth, MÜLLER Sabine (Hrsg.), 2012, *Id.*, p. 312.

[1358] Joe Zawinul (1932-2007). Pianiste et claviériste de jazz autrichien, de renommée internationale. Il joua avec le trompettiste Miles Davis et fonda le groupe de jazz Weather Report.

[1359] Oswald Wiener (*1935). Écrivain, théoricien du langage et cybernéticien autrichien.

[1360] Ferry Radax (*1932). Cinéaste qui fit ses premiers pas cinématographiques en 1949, étudia à partir de 1953 à l'Académie du Cinéma, se fit une pace sur la scène viennoise du cinéma d'avant-garde des années 1950 et 1960, avec des moyens langagiers comme des techniques de collage et de montage, créa tout particulièrement des portraits d'artistes (J. Joyce, K. Bayer, T. Bernhard, F. Hundertwasser et autres) ainsi que des films pour l'industrie cinématographique, des spots publicitaires. Il travailla aussi en Italie, en Suisse et en Allemagne. (in Ferry Radax (*1932), [s.d.], *austria-forum.org*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Radax%2C_Ferry, consulté le 22/12/2016.).

[1361] TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, pp. 32-33.

[1362] Filmographie, [s.d.], *ferryradax.at*, http://www.ferryradax.at/film/film.htm, consulté le 22/12/2016.

[1363] BOUHOURS Jean-Michel (sous la direction de), 1996, *L' avant-garde autrichienne au cinéma: 1955-1993*, catalogue de l'exposition du 19 - 27 juin 1996, Centre Georges Pompidou - Cinéma du Musée, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, p. 9.

[1364] En 1965-66, Ferry Radax réalisa le premier « Hundertwasser Film-portrait expérimental de l'artiste » (*Hundertwasser Experimentelles Film-Porträt des Künstlers*) (26 min. 16 mm. Couleurs). Ce premier film sur l'artiste s'est fait quasi par hasard : à l'origine était prévu un film-pilote de la série–documentaire suggéré par Radax « Artistes autrichiens contemporains » qui fut réalisée par l'ORF quelques années plus tard seulement, sous une forme similaire. Le film prévu devait dresser le portrait de l'écrivain, philosophe et peintre Albert Paris Gütersloh. Mais lorsque les fonds arrivèrent, le poète fut hospitalisé. Le Ministère ne pouvait reprendre l'argent, la petite subvention fut reportée sur la production d'un « film Hundertwasser ». (in Hundertwasser Experimentelles Film-Porträt des Künstlers, [s.d.], *ferryradax.at*, http://www.ferryradax.at/film/film.htm, consulté le 22/12/2016.). Puis en 1996-98 fut tourné « Hundertwasser - Vie en spirales, second portrait de l'artiste » (*Hundertwasser – Leben in Spiralen - Zweites Portrait des*

représentant des hommes de lettres[1366]. Avec Edgar Jené[1367] son rôle fut capital dans ses échanges avec la scène artistique parisienne : Vienne était très important pour les Européens de l'Est, comme pour Celan et d'autres, qui étaient passés par Vienne pour arriver à Paris[1368]. Enfin, des non-artistes venant pour ainsi dire voir les artistes[1369], si bien que les artistes qui se retrouvaient tous les soirs à l'Art Club étaient heureux à l'avance d'y rencontrer des têtes nouvelles dont ils faisaient chaque jour connaissance : émigrés rentrant au pays, survivants venus de toute l'Europe, et ressortissants des puissances d'occupation. Pour tous, unis par une irrésistible joie de vivre, c'était le commencement[1370]. Puis « la Nouvelle Galerie de l'Art Club » (*Neue Galerie des Art Club*) devint le second lieu d'exposition et s'installa au printemps 1953 au-dessus du *Dom-Café*, dans la rue Singer[1371]. Cependant, si sa situation géographique changea un peu, l'Art Club, de par la cohabitation de courants très divers, resta le creuset de tous les modernes. En outre, l'*Art Club* viennois disposait d'un organe de communication inofficiel, le magazine PLAN. Son but était de diffuser les différents courants d'idées des sept années passées et de faire renaître le patrimoine autrichien de la période pré-hitlérienne. Éditée par Otto Basil, Gütersloh et le critique d'art Muschik, tout à fait sur le modèle de « La Torche » (*Die Fackel*) [1372] de Karl Kraus[1373], cette revue culturelle fut la plus importante de l'après-guerre[1374], la plus célèbre après 1945. D'octobre 1945 à janvier 1948 parurent 18 numéros de

---

Künstlers), à Vienne, Venise, au Japon et en Nouvelle Zélande. (44 mn. 16 mm & trucage et retraitement vidéo. (in Hundertwasser- Leben in Spiralen - Zweites Portrait des Künstlers nach 30 Jahren, in Wien, Venedig, Japan & Neuseeland, [s.d.], *ferryradax.at*, http://www.ferryradax.at/film/film.htm, consulté le 22/12/2106.). Toutefois, Theresa Taudes note que le tournage du second et dernier film-portrait a été conflictuel et que la documentation ne permet pas de déterminer clairement qu'elles étaient les relations entre les deux. (in TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, pp. 35-36).

[1365] Paul Celan, pseudonyme anagramme de Paul Ancel (1920-1970). Poète et traducteur roumain de langue allemande, naturalisé français (1955), à l'œuvre novatrice. Il est considéré comme le plus grand poète de langue allemande post 1945.

[1366] VOGT Georg, MÖRTH Otto, HIRT Isabella, 2014, *Ferry Radax : Vision, Utopie, Experiment*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, p. 37.

[1367] Edgar Jené (1904-1984) : Peintre, dessinateur, illustrateur surréaliste, de nationalité allemande.

[1368] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945 [préf. de Pierre Soulages], Paris, L'Harmattan, p. 181.

[1369] TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p. 34.

[1370] PATKA Markus G., 2013, Le retour des couleurs. La rentrée au pays d'artistes autrichiens exilés dans le contexte culturel de la Seconde Guerre mondiale, *Allemagne d'aujourd'hui, n°205/juillet - septembre 2013*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, *cairn.info*, http://www.cairn.info/revue-allemagne-d-aujourd-hui-2013-3-page-63.htm, consulté le 07/01/2017, pp. 63-75, § 18.

[1371] VOGT Georg, MÖRTH Otto, HIRT Isabella, 2014, *Ferry Radax : Vision, Utopie, Experiment*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, p. 35.

[1372] PATKA, Markus G., 2013, *Id.*, pp. 63-75, § 14.

[1373] Karl Kraus (1874-1936). Écrivain, dramaturge, poète, essayiste et pamphlétaire autrichien. Dans sa revue virulente « La Torche » (*Die Fackel*), qu'il publia durant quarante ans, il dénonçait notamment la corruption, les compromis.

[1374] L'auteur précise que son premier numéro avait encore réussi à paraître en mars 1938 – ce qui était dû à une tentative faite bien trop tardivement par l'État corporatif pour jeter un pont, en matière de politique

PLAN, qui donnèrent à voir de nombreuses reproductions des œuvres de maitres internationaux de la modernité comme Jean Arp, Georges Braque, Salvador Dali, Max Ernst, Paul Klee, Juan Miro. PLAN était aussi une plate-forme de publication de travaux de peintres et hommes de lettres autrichiens[1375]. Donnant ainsi ses chances à l'avant-garde la revue voulait mettre en avant toutes les formes de la littérature et de l'art, afin de permettre de restaurer une identité culturelle autonome après les désordres de la guerre. Notons que PLAN suscita beaucoup d'intérêt avec la publication des poèmes de Paul Celan.

1.1.11.1.2 L'influence sur la dynamique créative de Hundertwasser

Dans la première phase de ce creuset créatif qu'était l'Art Club, c'est l'activité d'exposition des artistes-peintres qui était au centre[1376]. Hundertwasser était rentré en Autriche en septembre 1950, après son « Voyage en Italie » (*Italienische Reise*)[1377] et son « Voyage en Tunisie » (*Tunisreise*)[1378] ; il y avait moissonné des émotions artistiques et les avait synthétisées dans des tableaux qu'il rapporta et souhaita donner à voir.

1.1.11.1.2.1 Rencontres

L'artiste se mit donc en relation avec les cercles artistiques viennois novateurs : en sandales et une serviette sous le bras, le jeune artiste était venu une fois se renseigner auprès du secrétaire du Club, Alfred Schmeller, sur les possibilités d'expositions[1379]. Lorsqu'un jour le jeune artiste rencontra Hutter à la *Secession*, il lui montra une aquarelle qu'il avait peinte en Afrique du Nord. Hutter la fit passer à Bertoni, et ainsi, en octobre 1951, on pria le jeune peintre d'entrer à l'Art Club

---

culturelle, vers la gauche persécutée –, mais les deux suivants de 1938 furent confisqués par la gestapo à l'imprimerie même. Ce qui n'empêcha pas Otto Basil de publier clandestinement en 1942 (ou 1943), à compte d'auteur, un album intitulé « Rimbaud. Extraits des Illuminations » (*Rimbaud. Aus den Erleuchtungen*) avec des poèmes en traduction allemande et des illustrations de Rudolf Pointner.

[1375] ARMANN Christa, 2010, *Arnulf Rainer – Das Frühwerk*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Wien, http://othes.univie.ac.at/12384/ , consulté le 10/01/2016, pp. 17-18.

[1376] VOGT Georg, MÖRTH Otto, HIRT Isabella, 2014, *Ferry Radax : Vision, Utopie, Experiment*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, p. 36.

[1377] Voir Deuxième partie, chapitre « *Die italienische Reise (1949)* ».

[1378] Voir Deuxième partie, chapitre « La *Tunisreise* (1951) à la Paul Klee (1914) ».

[1379] BECKER Astrid, Ausstellungstext Art Club. Wien 1953 - Hundertwasser und seine Aktualität, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 32.

comme membre actif[1380]. Nous savons la multiplicité des styles qui se côtoyaient dans l'Art Club. L'artiste y avait rencontré d'autres personnalités avant-gardistes[1381], notamment Ernst Fuchs, Arnulf Rainer, et Suzanne Wenger[1382] qui en fut une co-fondatrice. Son atelier était d'ailleurs le point de rencontre des créateurs d'art, de Maria Lassnig[1383] à H. C. Artmann[1384], en passant par Hundertwasser lui-même[1385]. Comme toute sa génération marquée par la catastrophe de la Seconde Guerre mondiale, Wenger osa ouvrir la voie à une nouvelle pensée sociale, se mit à chercher l'origine de toutes les images et réfléchir sur un mythe qui vaudrait pour toute l'histoire (de l'art) de l'humanité[1386] : elle s'intéressa aux travaux de Frobenius[1387]. Par ailleurs, dans la théorie artistique contemporaine, le texte de Carl Einstein « Sculpture nègre » (*Negerplastik*) qui s'opposait aux préjugés occidentaux, eut une grande importance pour les artistes de *l'Art Club*[1388]. Wenger le connaissait certainement via le bouquiniste de la *Bücherschwemme* dans la Kärtnerstraße à Vienne. En effet, avant que ce dernier ne fut déporté à Auschwitz, une grande quantité de littérature interdite, traitant de la philosophie orientale, du chamanisme et de la culture anthropologique trouva refuge dans son atelier[1389]. Même si Hundertwasser n'en dit rien, on peut penser qu'à l'Art Club Susanne Wenger partagea avec lui la prise en compte de la philosophie orientale. Notamment avec le taoïsme et le chamanisme, qui tinrent une grande place dans sa créativité. Outre par leur revendication d'une globalité et d'un regard sur l'œuvre d'art total, Wenger était liée avec Ernst Fuchs et Friedrich Hundertwasser par le désir d'une architecture plus organique et plus humaine que les constructions de béton strictement géométrique de style international et les immeubles préfabriqués bon marché de

---

[1380] TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p. 34.

[1381] BORCHHARDT-BIRBAUMER Brigitte, SCHANTL Alexandra, 2014, Susanne WENGER, „Kunst ist Ritual", *Ausstellung Ausnahmefrauen – Christa HAUER, Hildegard JOOS, Susanne WENGER*, NÖ Landesmuseum, 30 Novembre 2013-12. Octobre 2014, St. Pölten, *susannewengerfoundation.at*, http://www.susannewengerfoundation.at/de/ausnahmefrauen-christa-hauer-hildegard-joos-susanne-wenger-1, consulté le 07/08/2016, § Kunst und Wissenschaft nach 1945.

[1382] *Susanne Wenger*, connue aussi sous le nom de Adunni Olorisha. (1915-2009). Artiste autrichienne, qui s'installa au Nigeria. S'intéressant à la culture Yoruba, elle fonda une communauté d'artistes à Oshogbo.

[1383] Maria Lassnig (1919 – 2014). Artiste autrichienne.

[1384] Hans Carl Artmann (1921 – 2000). Écrivain, poète, linguiste et traducteur autrichien.

[1385] 100 JAHRE SUSANNE WENGER. Künstlerin, Priesterin, Pionierin, *gat.st*, http://www.gat.st/date/100-jahre-susanne-wenger, consulté le 06/08/2016.

[1386] BORCHHARDT-BIRBAUMER Brigitte, SCHANTL Alexandra, 2014, Susanne WENGER, „Kunst ist Ritual", *Ausstellung Ausnahmefrauen – Christa HAUER, Hildegard JOOS, Susanne WENGER*, NÖ Landesmuseum, 30 Novembre 2013-12. Octobre 2014, St. Pölten, *susannewengerfoundation.at*, http://www.susannewengerfoundation.at/de/ausnahmefrauen-christa-hauer-hildegard-joos-susanne-wenger-1, consulté le 07/08/2016, § Kunst und Wissenschaft nach 1945.

[1387] BORCHHARDT-BIRBAUMER Brigitte, SCHANTL Alexandra, 2014, *Id.*, § Kunst und Wissenschaft nach 1945.

[1388] BORCHHARDT-BIRBAUMER Brigitte, SCHANTL Alexandra, 2014, *Ibid*, § Gemeinsame Archetypen.

[1389] BORCHHARDT-BIRBAUMER Brigitte, SCHANTL Alexandra, 2014, *Ibid.*, § Zwischen Schamanismus und Surrealismus.

l'après-guerre. Nous pouvons donc imaginer les confrontations et les discussions, à l'heure où dans la Vienne active du début des années 1950, on assistait à la liquidation du surréalisme orthodoxe, alors que l'École fantastique était en train de prendre corps, et que les premiers effets de l'Informel parisien commençaient à se faire sentir[1390]. Murissant ses théories[1391] et ses écrits contre la ligne droite, l'artiste s'auto-marginalisait par la force des choses, pourtant lorsqu'il venait à l'Art Club, il était respecté de tous : occupant déjà une place à part, ses voyages l'auréolaient d'un certain mystère, l'éclectisme de ses recherches intriguait et laissait perplexe[1392]. En avril 1953, il devint finalement membre du comité et réalisa la dernière exposition au *Strohkoffer* au début de 1953[1393].

1.1.11.1.2.2 Œuvres

Hundertwasser fit donc ses premiers pas au *Strohkoffer / Art Club*, et la vente de la collection de timbres héritée de son père lui servit à payer les frais de sa première exposition à Vienne, à l'Art Club[1394], qui eut lieu du 20 janvier au 13 février 1953[1395]. Conscient de la force des mots-images et de leur pouvoir, et sûr de son fait, l'artiste lança des invitations, notamment une carte postale[1396] le 16 janvier 1953, à l'écrivain et journaliste autrichien de renom Friedrich Torberg[1397] :

[1390] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 8.

[1391] Voir Deuxième partie, chapitre « Premier texte fondamental ».

[1392] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 41.

[1393] TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 352 p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p. 34.

[1394] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 66.

[1395] *HUNDERTWASSER*, 1953, Wien [s.n.].

[1396] Recto : photo noir et blanc d'une œuvre -Verso : tampon à l'encre rouge. Puis l'ensemble du texte est rédigé à l'encre marron.

[1397] Friedrich Torberg (pseudonyme de Friedrich Kantor, 1908-1979), écrivain, journaliste, éditeur autrichien. Dans l'entre-deux guerres, « citoyen du monde sans patrie », Torberg circula entre Vienne et Prague, où la culture du « Café » influença sa diversité littéraire de romancier, polémiste, parodiste, poète et plus tard éditeur de journal. À 22 ans, il connut le succès littéraire avec son roman « Le lycéen Gerber a fini ses études » (*Der Schüler Gerber hat absolviert*). En 1933, il fut interdit de publication en Allemagne. En 1938, il fuit en France via la Suisse et en 1940 il fuit aux USA, où il fut scénariste à Hollywood, avant de vivre à New York de 1944 à 1951. Il rentra en Autriche en 1951. Jusqu'au milieu de l'année 1953, il travailla pour le journal *Wiener Kurier* et la radio « Rouge-blanc-rouge « (*Rot-Weiß-Rot*). L'ancien exilé Torberg fut un élément « de la politique culturelle de récupération de la Seconde République, dont il fut promoteur depuis 1945 ». (in STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?* Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 146.). Selon le critique littéraire allemand le plus influent de l'après-guerre, « Pape de la littérature allemande » Marcel Reich-Ranicki (1920-2013), Torberg était un écrivain engagé, qui se méfiait de toutes les idéologies, quelqu'un qui luttait avec passion et humour pour la justice et la liberté d'opinion. À sa grande époque, il était une institution viennoise un miracle autrichien et un sujet d'agacement pour

3ème EXPOSITION HUNDERTWASSER 20 JANVIER – 13 FÉVRIER ART CLUB WIEN Monsieur et Madame Torberg Friedrich Torberg Cobenzgasse 71[1398] WIEN XIX. Veuillez, s'il vous plait, assister à la conférence de presse mardi 20 janvier 1953 à 11 heures à l' Art Club
Hundertwasser [1399]

Parmi les œuvres exposées, le tableau ⊂ 130⊃ WENN ICH EINE NEGERIN HÄTTE, WÜRDE ICH SIE LIEBEN UND MALEN - IF I HAD A NEGRESS I WOULD LOVE AND PAINT HER - SI J'AVAIS UNE NEGRESSE, JE L'AIMERAIS ET LA PEINDRAIS [1400] parmi les œuvres-clés pour l'adhésion de l'Autriche à la Modernité[1401]. L'historien d'art et critique[1402] Wieland Schmied se souvient d'avoir rencontré l'artiste pour la première fois dans la cave de l'Art Club, dans la Galerie Strohkoffer[1403], et très exactement[1404] sous le tableau ⊂ 117⊃ GELBE SCHIFFE - DAS MEER VON TUNIS UND TAORMINA - *YELLOW SHIPS - SEA OF TUNIS AND TAORMINA - LES NAVIRES JAUNES - LA MER DE TUNIS ET DE TAORMINA NAVI GIALLE - MARE DI TUNIS E TAORMINA*[1405]. Depuis lors, ce tableau est bien ancré dans sa mémoire, notamment en raison de l'ajout de « bateaux-bouches »[1406], qui voguent sur la mer ; pour les Viennois qui n'avaient pas voyagé si loin, l'artiste apportait toute la féérie de la Méditerranée, la poésie naïve du monde arabe, l'indépendance d'esprit des gens qui pouvaient vivre sans radio, sans voiture et sans domicile

---

l'Allemagne. Car il parvenait à unir les contraires : c'était une tête de mule plein d'esprit, un maniaque d'un bon naturel, un fanatique plein de drôlerie, un humoriste aux tons de missionnaire. (in Friedrich Torberg - Ein Querkopf mit Esprit, 2005, *faz.net*, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/fragen-sie-reich-ranicki/fragen-sie-reich-ranicki-friedrich-torberg-ein-querkopf-mit-esprit-1282685.html, consulté le 27/05/2016.). Torberg revint par exemple sur l'autocritique des intellectuels autrichiens, qu'il appela en 1957 « *Le Tribunal de soi-même autrichien.* » (in STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?* Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 271.).

[1398] Corrigé en Friedrich Schmidtplatz

[1399] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1953, *Postkarte an Friedrich Torberg, vom 16.01.1953*, Nachlass Friedrich Torberg, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken , Sign.: Autogr. 1195/43-1., consulté le 27/05/2016. « 3. AUSSTELLUNG HUNDERTWASSER 20 JÄN – 13 FEB 53 ART CLUB WIEN An: Herrn und Frau Friedrich Torberg Cobenzgasse 71 WIEN XIX. Bitte kommen Sie zur Pressekonferenz am Dienstag den 20. Jänner 53 um 11 h in den Art Club Hundertwasser ». Notre traduction.

[1400] Aflenz, 1951, Aquarelle sur papier d'emballage, préparé à la craie, au blanc de zinc et colle de poisson, vernis plus tard par le marchand. 665 mm x 665 mm. Peint à Aflenz, Bürgeralm, septembre 1951, en compagnie de sa mère. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/846-wenn-ich-eine-negerin-hatte-wurde-ich-sie-lieben-und-malen, consulté le 15/10/2017.

[1401] BERNATH Markus, 2003, Ein Kellerlokal und seine Folgen, *derstandard.at*, http://derstandard.at/1323596/Ein-Kellerlokal-und-seine-Folgen, consulté le 07/12/2017.

[1402] Wieland Schmied écrivit la première monographie sur Hundertwasser et qu'un demi-siècle plus tard, elle constitue une partie du *Catalogue Raisonné*. (in HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 37).

[1403] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 46.

[1404] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, pp. 43-44.

[1405] Voir Deuxième partie, chapitre « La *Tunisreise* (1951) à la Paul Klee (1914) ».

[1406] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

fixe[1407]. En 1967, Hundertwasser revient sur cette œuvre avec une nostalgie non dissimulée : « je l'aime, car aujourd'hui je ne pourrais plus peindre comme cela. Je ne suis plus aussi naïf ; je n'ai plus le cœur pur que j'avais alors »[1408]. Lors de cette première rencontre, l'artiste parla de sa représentation du paradis[1409], ce qui nous permet d'observer déjà la place du champ notionnel religieux. Parmi les œuvres alors exposées, citons encore l'aquarelle ⊂131⊃ EUROPÄER DER SICH SEINEN SCHNURBART HÄLT – EUROPÉEN QUI TIENT SA MOUSTACHE[1410]. Dans l'analyse que Hundertwasser en fait plus tard, nous retrouvons des indications sur sa méthode « influencé par Klee » (*von Klee beeinflusst*), « d'après nature » (*naturähnlich*), « naïf » (*naiv[en]*) et l'arrière-plan qui sous-tendait l'œuvre « rendre hommage » (*meiner Verpflichtung [...]verleihen*). En outre, nous percevons déjà l'importance que l'artiste donne à ses titres[1411] « fait exprès » (mit Absicht) :

> Au début de ma carrière j'étais encore influencé par Klee. Je rentrais juste d'Afrique. A l'époque, le bleu des maisons africaines m'avait beaucoup intéressé. A l'époque, je peignais d'après nature. Dans le titre, j'avais fait exprès de ne mettre qu'un « r » au mot *Schnurbart.* [….]. On a du mal à l'imaginer aujourd'hui, mais ce tableau déclencha le premier « scandale-Hundertwasser », attisé par la presse, comme on l'a dit, parce que dans le titre, il y avait *Schnurbart* au lieu de *Schnurrbart*, parce que le tableau était encadré par des bois de stores vénitiens, piqués de trous de vers, et parce que son style était naïf. Il paraissait inconcevable que quelqu'un qui avait fréquenté l'Académie peigne de façon aussi infantile. C'était pendant mon exposition à l'*Art Club*. Je voulais d'une certaine façon rendre hommage à l'Européanité et à la tradition de notre culture…[1412]

[1407] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, pp. 43-44.

[1408] HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Der Weg zu Dir*, Insel-Bücherei, Frankfurt am Main, p. 54. « ich liebe es, denn ich könnte es heute nicht mehr malen. Ich bin nicht mehr naiv. Ich habe nicht mehr das reine Herz, das ich damals hatte'». Notre traduction.

[1409] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 46.

[1410] Aflenz, Bürgeralm, 1951, 128 X 46 cm, aquarelle sur papier d'emballage, préparation à la craie, blanc de zinc, blanc et colle de poisson, non signé. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/848-europaer-der-sich-seinen-schnurbart-halt-1493811758, consulté le 15/10/2017.

[1411] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[1412] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 222. « Zu Beginn meiner Laufbahn war ich noch von Klee beeinflusst. Ich kam gerade aus Afrika. Mich hat damals das Blau der afrikanischen Häuser sehr interessiert. Das habe ich damals naturähnlich gemalt. Im Titel hat das Wort Schnurbart mit Absicht nur ein « r ». […] Man kann sich heute nicht vorstellen, aber dieses Bild löste den ersten « Hundertwasser-Skandal » aus, von der Presse angeheizt., wie es sich gehört, weil Schnurbart statt Schnurrbart im Titel stand, weil das Bild mit alten Jalousien-Brettern gerahmt war, die « Wanzenlöcher » aufwiesen, wegen seiner naiven Manier. Es schien unglaublich, dass jemand, der die Akademie besucht hat, bewusst kindlich malt. Das war während meiner ersten Ausstellung im Art-Club 1952. Ich wollte irgendwie meiner Verpflichtung zum Europäertum und zur Tradition unserer Kultur verleihen. […] ». Notre traduction.

Cependant l'artiste ne vendit alors aucune de ses œuvres picturales présentées, mis à part la fois où un ivrogne perdit un pari et dut alors en acheter une[1413]. L'artiste ne put même pas vendre la pochette dessinée qu'il avait réalisée pour l'Art Club et ne coûtait que dix schillings, comme il en témoigne lui-même, montrant sa déception « désespérément» (*verzweifelt*), « Presque personne » (*kaum jemand*), détaillant le soin qu'il avait apporté à cette exposition, visant à faire découvrir son art « grand talent » (*großes Talent*), « une série de cartes postales » (*eine Postkartenserie*) et revenant sur ses difficultés matérielles en évoquant « une saucisse » (*eine Burenwurst*) :

> J'attendais désespérément des gens qui s'intéresseraient. Presque personne ne vint. Malgré tout, j'avais en plus de mes tableaux, encore des cartes postales à vendre. J'avais à l'époque la bonne idée de donner aux gens mes tableaux sous forme de reproductions, en carte postales et dans les catalogues. Pour la première exposition, il n'y eut pas de catalogue, mais une série de cartes postales, dont une fut vendue par-ci par-là. Une carte postale coûtait trois schillings. Avec l'argent, je pouvais m'acheter une saucisse…[1414]

1.1.11.1.2.3 Premier texte fondamental

Le carton d'invitation annonçait donc non seulement une exposition, mais une conférence[1415], intitulée « Ma tentative de me libérer du bluff général de notre civilisation »[1416]. Dans son « Texte d'exposition Art-Club (1953) » (*Ausstellungstext Art-Club (1953)*), « Écrit en 1952 pour l'exposition à l'Art Club Vienne, Kärtnerstraße, 10-30 Janvier 1953 »[1417], qui parut dans le catalogue de cette exposition, l'artiste développait ses idées nouvelles sur l'art ce qui en fait un écrit fondamental de réflexion esthético-philosophique de l'artiste. Il y avance un certain nombre d'arguments et concepts qui, au fil du temps, en constituèrent la trame (mise en cause de l'éducation, pressions de la société, nécessité de réagir contre la culture de masse pour atteindre la création

---

[1413] TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 352 p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p. 35.

[1414] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 40. « [ich] wartete verzweifelt auf Leute, die sich dafür interessieren. Es kam kaum jemand. Ich hatte immerhin zusätzlich zu meinen Bildern noch Postkarten zu verkaufen. Ich hatte damals schon großes Talent, meine Bilder in Form von Reproduktionen, als Postkarten und in Katalogen unter die Leute zu bringen. Für meine erste Ausstellung gab es keinen Katalog, aber eine Postkartenserie, aus der ab und zu eine gekauft wurde; Eine Postkarte kostete drei Schilling. Mit dem Geld konnte ich mir dann eine Burenwurst kaufen... ». Notre traduction.

[1415] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p.18.

[1416] « Mein Bestreben, mich vom allgemeinen Bluff unserer Zivilisation zu befreien ». Notre traduction.

[1417] HUNDERTWASSER, 1953, Ausstellungstext Art-Club, Wien [s.n.]. « Geschrieben 1952 für die Ausstellung im Art-Club Wien, Kärntnerstraße, 10.-30. Januar 1953. ». Notre traduction.

universelle). Cet écrit fut publié dans les deux recueils « De belles voies » (*Schöne Wege*)[1418]. Le texte s'articule en six paragraphes. Dans les deux premiers, Hundertwasser s'associe aux membres d'une humanité qu'il met en cause : il emploie sept fois « nous, sujet » (*Wir*) et deux fois « nous, accusatif ou datif » (*uns*), ainsi que l'adjectif possessif « notre » (*unser[en]*). Par ailleurs, l'artiste montre son intérêt pour les signes[1419] : « Nous ne sommes plus capables de former, d'interpréter les évènements autour de nous et en nous, ni même de les reconnaître »[1420]. Tout en s'appuyant sur le champ lexical religieux[1421] : « nous avons cessé d'être à l'image de Dieu, et nous avons perdu le droit d'exister »[1422]. L'artiste développe avec provocation son rejet des institutions éducatives : « poison de notre système éducatif »[1423] / « Notre système éducatif est une dévitalisation programmée »[1424]. On notera en outre l'emploi d'un lexique de sinistre mémoire, la « mise au pas » (*Gleichschaltung*). À une époque où une zone de Vienne est encore occupée par les Soviétiques, il proclame une nouvelle fois son anticommunisme[1425] : « Nous sommes nés dans une grise colonne d'hommes en marche, qui se dirige vers le terne, le muet, le collectif »[1426]. Apparaissent aussi les prémices de ce que l'artiste développe des années plus tard dans ses manifestes antieuropéens[1427] : « Cette colonne d'hommes en marche s'appelle l'Europe »[1428]. Nous observons la multiplication des

---

[1418] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 63-64. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 78-79. Chapitre « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Signalétique : « Art » (*Kunst*) / « Religion » (*Religion*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*) / « Éducation, école, université, éducation des enfants » (*Erziehung, Schule, Akademie, Kinderzeichnungen*) / « Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*).
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/51-ausstellungstext-art-club, consulté le 16/10/2017.

[1419] Voir Troisième partie, chapitre « De l'usage de la voyance et de l'astrologie ».

[1420] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 63. « Wir sind nicht mehr fähig, zu gestalten, die Ereignisse um uns und in uns zu deuten, ja nicht einmal zu erkennen ». Notre traduction.

[1421] Voir Première partie, chapitre « Le rapport à la judéité ».

[1422] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 63.« [...] haben wir aufgehört Ebenbilder Gottes zu sein ». Notre traduction.

[1423] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 63. « das Gift unseres Erziehungssystems ». Notre traduction.

[1424] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 63. « Unser Erziehungssystem ist planmäßige Abtötung ». Notre traduction.

[1425] Voir Première partie, chapitre « L'expression de l'anticommunisme ».

[1426] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 63. « Wir sind in eine graue Menschenmarschkolonne hineingeboren, die dem Farblosen, Nichtssagenden, Kollektiven zustrebt. ». Notre traduction.

[1427] Voir Première partie, chapitre « Contre l'Union Européenne ».

[1428] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 63. « Diese Menschenmarschkolonne heißt Europa. ». Notre traduction.

arguments négatifs[1429]. L'artiste émet ensuite une violence critique contre l'art moderne, qu'il rejette « la boue » (*Morast*), concept répété deux fois, et accusé péjorativement de pratiquer la « perfidie » (*Hintertücke*), tout en reprochant à l'art moderne de faire preuve de « confusion persistante » (*andauernde Wirrnis*) et de ne pas avoir réussi à atteindre son but : « […] la boue dont la confusion qui persiste actuellement encore dans l'art moderne, qui après des combats de cinquante ans, n'a pas réussi à l'évacuer complètement, montre la perfidie »[1430]. Après avoir articulé son raisonnement par un « Pourtant » (*Doch*), Hundertwasser définit le rôle de l'art, qui doit « rendre compte de l'infinie réalité qui est création universelle[1431] » dans la société actuelle, face à une science et à une religion désormais défaillantes : « De plus en plus de devoirs incombent à l'art, que jusque là tantôt la science, tantôt la religion prétendaient pouvoir satisfaire, mais qui dépassent clairement ses[1432] compétences »[1433]. Nous rapprochons aussi ces propos des affirmations de Mgr Otto Mauer[1434] dans son essai « La théologie des beaux-arts » (*Die Theologie der bildenden Kunst*). Notons surtout que dès avant 1945, Hundertwasser était en possession de l'ouvrage « Le mystère du monde » (*Die Welträthsel*) de Haeckel[1435] : cette année-là, dans son journal intime, le jeune homme notait qu'il faisait l'inventaire de ses livres et il attribua au *Die Welträthsel* le numéro 127[1436]. Ces dernières lignes de l'artiste désignent des pensées que Haeckel avait déjà articulées cinquante ans auparavant dans *Die Welträthsel* : vers la fin de ce livre populaire, le moniste formule que l'homme moderne, possédant la science et l'art et donc la religion en même temps, n'a pas besoin de la moindre église, du moindre espace étroit et confiné : partout dans la libre nature, il rencontre certes le dur combat pour la vie, mais à côté aussi le Vrai, le Beau et le Bien. Ainsi trouve-t-il partout son

---

[1429] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 63. dont nous citons quelques exemples « plus capables de… » (*nicht mehr fähig*) / « cessé » (*aufgehört*) / « injustice » (*Unrecht*) / « vivons plus (*leben nicht mehr*) / « pourries » (*verwesten*) / « piétinons » (*zertreten*) / « poison » (*Gift*) / « assassinat planifié » (*planmäßige Abtötung*). Notre traduction.

[1430] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 63. « […] den Morast, dessen Hintertücke die gegenwärtig noch andauernde Wirrnis in der Modernen Kunst beweist, der es trotz fünfzigjährigem Ringen noch immer nicht gelungen ist, ihn ganz abzuschütteln. ». Notre traduction

[1431] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 13.

[1432] On notera l'ambiguïté de « sa / leur » (*deren*), génitif féminin singulier et/ou pluriel (in Suche nach „deren“, *duden.de*, https://www.duden.de/suchen/dudenonline/deren, consulté le 01/05/2018.). Il pourrait ici désigner aussi bien « l'art » (*die Kunst*) que « la religion […] la science » (*Wissenschaft, [...] Religion*). Bien entendu, selon qu'il s'agisse de l'art ou de la religion et la science, les arguments seraient en totale contradiction. Hundertwasser reprend ces arguments en 1979, dans un entretien en français, où il s'y avère que l'artiste parle du rôle de l'art. Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[1433] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 63-64. « Der Kunst fallen mehr und mehr gewisse Aufgaben zu, die bisher teils Wissenschaft, teils Religion erfüllen zu können vorgaben, die nun aber eindeutig deren Zuständigkeit übersteigen.». Notre traduction.

[1434] Voir Deuxième partie, chapitre « Une figure : Monseigneur Otto Mauer (1907 – 1973) ».

[1435] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

[1436] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser, Ernst Haeckel und Egon Schiele, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 311.

église dans la superbe nature elle-même[1437]. Hundertwasser, qui, comme Klimt, propulse l'art au rang de sauveur de l'humanité, évoque une « sensibilité conservée ou retrouvée »[1438], dont nous pouvons estimer qu'il s'agit de la sienne. On notera l'emploi d'une formule d'atténuation lorsque l'artiste fait allusion aux « humains de la nouvelle manière de conception »[1439], plutôt que se citer lui-même. L'artiste justifie ensuite sa méthode, le transautomatisme, à laquelle il réfléchit depuis quelques années, et la caractérise par un substantif mélioratif « le miracle » (*das Wunder*). On notera qu'il utilise le pluriel « quelques transautomatistes » (*Einigen Transautomatisten*) pour désigner ceux qui la pratiquent. Il s'agit d'une nouvelle formule d'atténuation, puisque la méthode lui est personnelle ; l'objectif est probablement de se protéger des critiques, ou bien de signifier que sa méthode n'est pas encore tout à fait aboutie[1440]. Cependant il s'en montre très fier « le miracle » (*das Wunder*), étant donné qu'elle s'oppose à « notre civilisation européenne du bluff »[1441] :

> Mais le langage de ce nouvel art s'éclaircit toujours plus. Quelques transautomatistes réussissent déjà le miracle d'une nouvelle conception sans entraves dans notre civilisation européenne du bluff. De plus en plus de devoirs incombent à l'art, que jusque là tantôt la science, tantôt la religion prétendaient pouvoir satisfaire, mais qui dépassent clairement leurs compétences. Il s'agit de rendre visible et de poursuivre la transmission de réalités infinies, pour la définition et la saisie desquels, aussi bien notre langue grossière que nos outils de calcul mathématiques, les notes de notre systèmes d'octaves, nos microscopes, appareils photographiques et les concepts de nos religions se sont montrés inadaptés. L'art moderne après 1950 ose nous offrir plus de clarté que la science et plus de sécurité que la religion, autrement dit plus d'argent et d'armes[1442].

L'artiste observe encore indirectement qu'il se situe à part « malgré la pression de la masse »[1443]. Surtout, il exprime ce qui deviendra le pivot de sa méthode, la créativité[1444] « produire »

[1437] KORT Pamela, 2015, *Id.*, p. 312.

[1438] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 63. « [...] ihrer ihnen noch verbliebenen oder wiedergewonnenen Sensibilität ». Notre traduction.

[1439] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 63. « Die Menschen der neuen Gestaltungsweis ». Notre traduction.

[1440] Voir Troisième partie, chapitre « Théorie et méthode : de *La Grammaire du Voir* (1957) via le Pintorarium (1959) à *Kunst* – Art (1998). »

[1441] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 63. « unserer europäischen Bluffzivilisation». Notre traduction.

[1442] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, pp. 63-64. « Doch die Sprache dieser neuen Kunst wird stetig klarer. Einigen Transautomatisten gelingt bereits das Wunder einer neuen, von unserer europäischen Bluffzivilisation nicht mehr verhinderten Gestaltung. Der Kunst fallen mehr und mehr gewisse Aufgaben zu, die bisher teils Wissenschaft, teils Religion erfüllen zu können vorgaben, die nun aber eindeutig deren Zuständigkeit übersteigen. Es handelt sich um die Sichtbarmachung und Weitervermittlung von unendlichen Realitäten, zu deren Definition und Erfassung sowohl unsere grobe Sprache, wie auch unsere mathematischen Zahlenwerkzeuge, die Noten unseres Oktavensystems, Mikroskopie, Photographie und Gottbegriffe unserer Religionen sich als ungeeignet erwiesen haben. Die Moderne Kunst nach 1950 wagt es, uns mehr Klarheit als die Wissenschaft und mehr Sicherheit als die Religion, beziehungsweise Geld und Waffen, zu bieten. ». Notre traduction

[1443] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 63 « trotz Nachdruck der Masse. ». Notre traduction.

(*schaffen*). Pouvons-nous penser que l'emploi du terme *Gestaltung* aura été repris des propos de Hans Prinzhorn, qui nomma ainsi le « pouvoir de création »[1445] ? La résonnance du texte fut grande et l'opinion du public fut partagée, notamment en raison de l'argument de sa propre libération du « bluff général de notre civilisation »[1446]. Un camp critique se sentit attaqué et les réactions ne se firent pas attendre. L'artiste répondit à la violente réaction engendrée par ses œuvres dans une série de lettres ouvertes qu'il envoya à des galeries, des représentants du public et des critiques. Le 29 janvier 1953, il contre-attaqua en envoyant au critique Jörg Lampe une lettre visionnaire[1447] : il rappelait que son intention était de rendre à l'homme la capacité de créer qu'il avait perdue ; soulignant que le bluff dont il s'était accusé lui-même était de n'être pas libéré des mensonges de la société et des faux « bons tableaux » qui proposent un faux monde avec un faux haut, un faux bas et un faux cadre, il ajoutait : « nous devons nous ouvrir au vrai monde de la sensibilité et de la vie, celui qui existe au-delà des apparences conformistes »[1448]. Cinq ans plus tard, dans son autobiographie en français de son catalogue parisien, parlant de lui-même à la troisième personne, Hundertwasser décrit une fois encore cette mutuelle incompréhension:

> En 1951 il devient membre de l'Art Club de Vienne qui le lance et l'expose en 1952 et 1953 à Vienne ou (*sic*) il déclanche (*sic*) des réactions scandaleux (*sic*) et des attaques foudroiantes (*sic*) et humiliantes du public et de la presse tout contre lui à cause des tableau (*sic*) mi Klee mi Rousseau et de son comportement normal. Mais il se redresse et son sens pour la publicité l'emporte et le sauve : il contreattaque (*sic*) avec un appareil impeccable d'adresses des critiques et galeries et gens importantes (*sic*) étrangers soigneusement cueillis. Ses beaux yeux lui aident […][1449]

Cette conviction était d'importance, puisque près d'un quart de siècle plus tard, en 1979, il revient une nouvelle fois sur l'affaire, soulignant la nécessité de la créativité et reprenant un lexique religieux :

> Dans une lettre, en 1953, à un critique, je soulignais : mes buts ne sont pas de bluffer. J'ai pris la résolution de faire remarquer à l'homme qu'il a perdu sa capacité libre de créer, qu'il a perdu son « moi » individuel, sa responsabilité envers le tout et l'espoir de ses possibilités personnelles de ressemblance à « Dieu », et qu'il doit regagner tout cela si sa vie doit reprendre un sens profond [1450].

[1444] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[1445] Voir Deuxième partie, chapitre « La collection de Hans Prinzhorn (1886 – 1933) ».

[1446] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p.18.

[1447] Voir Troisième partie, chapitre « Tachisme ».

[1448] RESTANY Pierre, 2010, *Hundertwasser*, Parkstone International, New York, p.14.

[1449] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[1450] PARINAUD André, 1979, (Propos recueillis par), L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts n° 194 Septembre 1979*, Paris, p. 17.

1.1.11.2 La Galerie Sankt Stephan (1954 – 1964) / Galerie nächst St. Stephan (1964 – 1973)

Si l'Art Club laissa son empreinte sur Hundertwasser, bientôt une autre galerie contribua aussi à ce que l'artiste s'intègre dans le renouveau de l'art autrichien. En effet, avec le déménagement du *Strohkoffer* vers le Dom-Café, l'*Art Club* s'était pour ainsi dire dissous tout seul : les lieux n'attiraient pas le public, et les artistes eux-mêmes n'y venaient pas non plus[1451]. Le véritable successeur de l'Art Club et le lieu de rencontre des artistes sans doute le plus important à Vienne fut la *Galerie St. Stephan*, fondée en 1954[1452].

1.1.11.2.1 Une figure : Monseigneur Otto Mauer (1907 – 1973)

Le fait que le fondateur de cette galerie fut un ecclésiastique, Monseigneur Otto Mauer, est une autre singularité autrichienne[1453]. Au printemps 1938, peu après l'Anschluss de l'Autriche à l'Allemagne, les nouveaux dirigeants entamèrent un combat sans pareil contre l'Église. Fut alors créé un « Bureau de pastorale » (*Seelensorgeamt*), placé sous la protection de l'archevêque viennois, dont Otto Mauer souligna en 1956 le rôle de Résistance spirituelle : son souci de l'individu en faisait le ressort dominant de l'action sacerdotale et le plus fort bastion contre la mystification de l'État et de son tyran Adolf Hitler[1454]. Des conférences, les « causeries religieuses du soir pour personnes éduquées »[1455] les dénommés « Soirées du lundi » (*Montagabende*) furent organisées ; Mauer dirigeait celles de culture religieuse, véritables offensives intellectuelles contre les conceptions du monde athéistes et nihilistes. Il en vint à tenir des homélies dominicales régulières, dirigeant parallèlement des travaux d'organisation, qu'il poursuivit plus tard dans sa galerie. L'ecclésiastique fut encouragé à suivre des études d'art théologique, et Mauer écrivait que l'art devait accélérer la

---

[1451] TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 352 p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p. 32.

[1452] PATKA Markus G., 2013, Le retour des couleurs. La rentrée au pays d'artistes autrichiens exilés dans le contexte culturel de la Seconde Guerre mondiale, *Allemagne d'aujourd'hui, n°205/juillet - septembre 2013*, 2013, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, *cairn.info*, http://www.cairn.info/revue-allemagne-d-aujourd-hui-2013-3-page-63.htm, consulté le 07/01/2017, pp. 63-75, § 22.

[1453] PATKA Markus G., *Id.*, pp. 63-75, § 22.

[1454] FLECK Robert, 1982, *Avantgarde in Wien: die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, 1954 – 1982*: Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Löcker Verlag, Wien, pp. 378-380.

[1455] « religiöse Abendvorträge für Gebildete ». Notre traduction.

déconstruction des bâtisses mondiales vermoulues, montrer et approfondir le caractère eschatologique de la réalité[1456]. Otto Mauer avait une vision de ce que l'art devrait être et serait, exactement comme il avait la vision de ce que le monde pourrait être, et sa vision de l'homme[1457]. D'intelligence instinctive, Otto Mauer humait le 'vrai' tableau, les possibilités ouvertes pour son interprétation, notamment théologique. Lors de l'une des « Soirées du lundi » (*Montagabende*) de février 1941, Mauer en vint à traiter le thème « La théologie des beaux-arts »[1458], exemple frappant du travail de fond qui était mené par la « Pastorale » (*Seelsorgeamt*) , et au-delà, la clé de compréhension pour la biographie artistique de cet original homme d'église[1459]. Les arguments développés par Otto Mauer présentent des similitudes avec des affirmations hundertwasseriennes. En effet, l'artiste ne fut pas insensible aux fondements de la religion qui apparaissent dans de nombreux écrits[1460], sans cependant les rattacher explicitement aux conceptions de l'ecclésiastique[1461]. Nous en voulons pour exemple « La Création existe comme image de Dieu »[1462] / « C'est particulièrement l'art qui rend possible, en tant qu'acte créateur de l'esprit' d'interpréter le monde »[1463] / « Durant le processus créateur l'homme découvre par intuition et regard profond la symbolique essentielle de la Création et la reconstruit : dans ce façonnage il réussit la transformation créative de la nature »[1464]. Nous les associons aux affirmations, déjà évoquées, que l'artiste exposa dans la préface du catalogue de son exposition de l'Art Club à Vienne de 1953, des principes qui le conduiront toute sa vie[1465] : « Nous ne sommes plus capables de donner forme, d'interpréter les signes autour de nous et dans nous-mêmes, même pas de les reconnaître. Ainsi, nous avons cessé d'être à l'image de Dieu et notre présence subsiste à tort. Nous sommes, en réalité, morts »[1466]. Quatre ans plus tard, apparaissait dans

---

[1456] ARMANN Christa, 2010, *Arnulf Rainer – Das Frühwerk*, Magistra der Philosophie, Universität Wien, http://othes.univie.ac.at/12384/ , consulté le 10/01/2016, p 52.

[1457] SCHMIED Wieland, 1996, *Austrian Painting 1945-1995 - the Essl collection*, Prestel, Munich, New York, p. 37.

[1458] FLECK Robert, 1982, *Avantgarde in Wien: die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, 1954 – 1982*: Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Löcker Verlag, Wien, p. 375. « Die Theologie der bildenden Kunst ». Notre traduction.

[1459] FLECK Robert, 1982, *Avantgarde in Wien: die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, 1954 – 1982*: Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Löcker Verlag, Wien, p. 380.

[1460] Voir Première partie, chapitres « Le rapport à la judéité & « Le rapport au christianisme ».

[1461] Même si cela va au-delà de notre propos, nous remarquons ici que des chercheurs pourraient mettre en perspective les arguments d'Otto Mauer avec les travaux de Haeckel, d'autant que Pamela Kort a bien montré les emprunts hundertwasseriens à Haeckel. - Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

[1462] FLECK Robert, 1982, *Id.*, p. 381.

[1463] FLECK Robert, 1982, *Ibid.*, p. 381.

[1464] FLECK Robert, 1982, *Ibid.*, p. 381.

[1465] PARINAUD André, 1979, (Propos recueillis par), L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts n° 194 Septembre 1979*, Paris, p. 17.

[1466] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 63. «Wir sind nicht mehr fähig, Gleichnisse zum Leben zu schaffen. Wir sind nicht mehr fähig, zu gestalten, die Ereignisse um uns und in uns zu deuten, ja nicht einmal zu erkennen. Dadurch haben wir aufgehört Ebenbilder Gottes zu sein, und unser Dasein besteht zu Unrecht. Wir sind eigentlich tot.». Notre traduction.

son écrit *Pourquoi le transautomatisme est nécessaire* une citation très similaire : « L'homme est à l'image de Dieu. Dieu est créateur. L'homme est l'image du Créateur »[1467]. Ou encore, la plus célèbre peut-être : « Je suis religieux, en tout cas dans le sens de la création. Peindre est déjà en soi une activité religieuse »[1468]. L'influence perdura : nous mettons en perspective l'espérance d'une « divinisation de la terre pour lui et le monde entier – l'apocatastase du cosmos »[1469] qu'Otto Mauer expose dans sa « Théologie des beaux-arts » avec les réclamations hundertwasseriennes d'une restauration finale de toutes choses en leur état d'origine, telle qu'il l'expose dans son concept de *Traité de Paix avec la nature* et dans toutes ses prises de position et interventions[1470]. En 1983, soit dix ans après la disparition d'Otto Mauer – est-ce une simple coïncidence ? – l'artiste rédige le poème en deux parties de six strophes « Dans le courant de la nature. À propos du Paradis »[1471]. Les deux premières strophes résument sa pensée : « Il nous faut nous conformer au courant de la nature, / non pas au courant de l'homme. // Quand on avance avec le courant des humains, / on entre en conflit avec la nature, / et cela génère un désastre »[1472]. Pour Otto Mauer, l'art n'est pas un re-souvenir du paradis, mais un ressort vers le futur. Ce n'est pas une apparence subjective, ni succédané ni consolation, mais une force objective et une confession radicale qui n'est pas soumise à la religion mais lui est adjointe[1473]. Ce que nous mettons en perspective avec la seconde partie du même poème « Dans le courant de la nature. À propos du Paradis » :

> On ne peut pas fuir au Paradis, on ne peut pas
> conquérir le Paradis, [le] revendiquer ou [le] confisquer.
> Le Paradis, on ne peut que le créer soi-même avec sa propre créativité
> ou le laisser faire par la nature.
> Au Paradis, il y a de la lumière et de l'ombre, du Mal et du Bien, pauvres et riches, de la créativité et de l'imitation, de la souffrance et de la joie, du Beau et du Laid. S'il n'y avait qu'une sorte de choses au Paradis, ce serait plus horrible que l'Enfer.
> La richesse, c'est la diversité [1474].

[1467] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 10.

[1468] NEUKIRCHEN Ira, 1995, Hundertwassers Bibel – „Malen ist eine religiöse Tätigkeit", *aerzteblatt.de*, http://www.aerzteblatt.de/pdf.asp?id=83562, consulté le 10/10/2015. « Ich bin religiös, allerdings im Sinne der Schöpfung. Allein schon das Malen ist eine religiöse Tätigkeit.». Notre traduction.

[1469] FLECK Robert, 1982, *Avantgarde in Wien: die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, 1954 – 1982*: Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Löcker Verlag, Wien, p. 383.

[1470] Voir Troisième partie, chapitre « Une dynamique écologiste ».

[1471] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Im Strom der Natur. Über das Paradies (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 90. « Im Strom der Natur. Über das Paradies ». Notre traduction.

[1472] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Im Strom der Natur. Über das Paradies (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 90. « Man muß sich nach dem Strom der Natur richten, / nicht nach dem Strom der Menschen. // Wenn man mit dem Strom der Menschen läuft, / kommt man mit der Natur in Konflikt, // und das bringt Unheil. ». Notre traduction. N.B.: la traduction trahit la structure des enjambements.

[1473] FLECK Robert, 1982, *Id.*, pp. 384-385.

[1474] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 90. « Man kann nicht in Paradiese flüchten, man kann Paradiese nicht / einnehmen, beanspruchen oder beschlagnahmen. // Paradiese kann man nur selbst schaffen mit eigener Kreativität / oder von der Natur machen lassen. // Im

Parmi les arguments de Mauer, nous relevons encore quelques points qui eux aussi, selon nous, font écho à la pensée de Hundertwasser : l'art n'est pas seulement soumis à la réalité, coordonné avec la vérité, mais il réalise la « philosophie » du concret. Pour l'ecclésiastique, l'art était plus originel que la philosophie[1475]. À l'époque, le *Wiener Art Club* avait de moins en moins d'activité, et seule la Galerie Würthle s'occupait des courants artistiques, parallèlement à sa vocation de prédicateur de la paroisse St Étienne (*St Stephan*) de Vienne, Otto Mauer reprit en 1954 la « Galerie Nouvelle » (*Neue Galerie*) d'Otto Kallir[1476] dans la *Grünangergasse* et l'ouvrit sous le nom de *Galerie St Stephan*, probablement en hommage à Otto Kallir et en lien avec ses fonctions ecclésiastiques[1477]. À cette occasion Otto Mauer, dont les préférences artistiques allaient vers des travaux fantastico-graphiques aux œuvres expressives, réalisa un travail de pionnier pour la promotion et l'aide à l'art contemporain, après avoir fait ses premiers pas dans l'art abstrait[1478]. En effet, Otto Mauer, le « protestant catholique », revenant toujours au verset (Exode, XX, 4), où Dieu commande « Tu ne feras pas d'image », le tournant et retournant en un questionnement qui le tourmenta jusqu'à la fin, trouva dans l'abstraction une justification théologique[1479]. D'ailleurs, l'artiste fait sien ce questionnement dans son texte « Grammaire du voir » (*Grammatik des Sehens*) (1954/1957/1983)[1480]. Dans cette galerie, un temps durant, il montra à un public stupéfait ce qui, en Autriche, avait toujours la réputation d' « art dégénéré » : la modernité radicale de Kubin à Rouault, ainsi qu'un groupe de jeunes peintres viennois, qui, avec leurs collègues étrangers, s'adonnaient au geste informel, parmi lesquels Arnulf Rainer, Ernst Fuchs et Hundertwasser[1481]. Avec cette nouvelle orientation personnelle, Otto Mauer posait la pierre angulaire de sa galerie d'avant-garde européenne. Son objectif était d'offrir une plate-forme aux artistes contemporains autrichiens, davantage comme un institut culturel à orientation religieuse et non comme une galerie commerçante. La galerie se voulait être le point de rencontre de jeunes artistes, une base pour des historiens d'art catholiques, un club pour des universitaires, une institution pour des conférences,

---

Paradies gibt es Licht und Schatten, Böses und Gutes, arm / und reich, Schöpfertum und Imitation, Leid und Freude, Schönes / und Häßliches. Wäre im Paradies nur von einer Sorte vorhanden, so wäre es ärger als die Hölle. // Reichtum ist Vielfalt. ». Notre traduction.

[1475] FLECK Robert, 1982, *Id.*, p. 385.

[1476] Otto Kallir (pseudonyme d'Otto Nirenstein) (1894-1978). Historien d'art, essayiste, éditeur, (notamment d'ouvrages sur Klimt, Schiele et Kokoschka) et galeriste autrichien. Contraint à l'émigration pour raisons raciales en 1938, il ouvrit à Paris la Galerie « St. Etienne » (*St. Stephan*). En 1939, il émigra aux USA, où, la même année, il ouvrit à New York de nouveau la Galerie « St. Etienne ». En 1941, il y organisa la première exposition « Schiele » américaine. C'est à lui que l'on doit la reconnaissance internationale de Schiele.

[1477] ARMANN Christa, 2010, *Arnulf Rainer – Das Frühwerk*, Magistra der Philosophie, Universität Wien, http://othes.univie.ac.at/12384/, consulté le 10/01/2016, p 52.

[1478] ARMANN Christa, 2010, *Id.*, p 52.

[1479] SCHMIED Wieland, 1996, *Austrian Painting 1945-1995 - the Essl collection*, Prestel, Munich, New York, p. 265.

[1480] Voir Troisième partie, chapitre « La Grammaire du Voir (1954 / 1957 / 1983) ».

[1481] FLECK Robert, 1995, Die Galerie Nächst St. Stephan. Von der Nachkriegsavantgarde zur spirituellen Abstraktion, in SMOLIK Noemi, FLECK Robert, 1995, *Kunst in Österreich*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, p. 163.

tandis que le concept « L'art moderne dans l'espace sacré »[1482] était le fondement du travail. L'action de ce passionné d'art et collectionneur visait tout particulièrement à ne pas abandonner sans combattre l'art aux mains des gens de gauche, et il rassembla autour de lui surtout la génération des artistes nés vers 1930[1483], l'art contemporain exposé faisant à l'évidence la part belle à l'abstraction apolitique. Quant aux légendaires discours inauguraux charismatiques d'Otto Mauer, ils métamorphosèrent la galerie en un centre de production spirituelle : mentor et protecteur, utilisant ses contacts internationaux pour les activités de la galerie, il fit se générer un tournant dans la scène artistique autrichienne[1484]. Mais au sein de l'Église, des protestations s'élevèrent contre le fait que cette galerie porte le nom d'un saint; elle s'appela alors bientôt « Galerie près de St. Étienne »[1485], en référence à la cathédrale du même nom, à peine distante de quelques rues[1486]. Entre 1954 et 1958 eurent lieu quarante expositions, accompagnées de conférences et de symposiums sur l'art actuel, notamment le colloque international d'art en 1958 à Seckau, où Hundertwasser intervint[1487]. Cependant, Otto Mauer faisait montre d'un dirigisme autoritaire lorsque les débats ne lui convenaient pas[1488]. Notamment lors du « Colloque artistique international au Couvent Klosterneuburg »[1489] du 5 juillet 1963, interrompant certains artistes et leur reprochant de lui faire endurer « de belles idioties » (*eine wunderbare Blödelei*). Néanmoins, son soutien à l'art contemporain ne se laissa pas rebuter par les mouvements qui émergèrent, soient-ils provocateurs: l'Actionnisme viennois qui recycla des éléments empruntés à l'art américain du happening, et domina dans les années 1960 et 1970, trouva sa place dans sa galerie[1490]. Joseph Beuys y fut exposé en 1965 et 1972[1491]. Monseigneur Otto Mauer, personnage aussi inattendu qu'original, avait donc mis son engagement et son énergie, mais aussi ses convictions dans la reconstruction de la scène artistique autrichienne post-1945. Il s'agit maintenant d'examiner comment, parmi les jeunes artistes autrichiens, il promut Hundertwasser.

[1482] FLECK Robert, 1982, *Avantgarde in Wien: die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, 1954 – 1982*: Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Löcker Verlag, Wien, pp. 42- 43.

[1483] PATKA Markus G. 2013, Le retour des couleurs. La rentrée au pays d'artistes autrichiens exilés dans le contexte culturel de la Seconde Guerre mondiale, *Allemagne d'aujourd'hui, n°205/juillet - septembre 2013*, 2013, Presses universitaires du Septentrion**,** Villeneuve-d'Ascq, *cairn.info*, http://www.cairn.info/revue-allemagne-d-aujourd-hui-2013-3-page-63.htm, consulté le 07/01/2017, pp. 63-75, § 22.

[1484] ARMANN Christa, 2010, *Arnulf Rainer – Das Frühwerk*, Magistra der Philosophie, Universität Wien, http://othes.univie.ac.at/12384/, consulté le 10/01/2016, p 52.

[1485] « Galerie nächst St. Stephan ». Notre traduction.

[1486] PATKA Markus G. 2013, *Id.*, pp. 63-75, § 22.

[1487] Voir Troisième partie, chapitre « L'art et le spectateur : contre l'analphabétisme ».

[1488] FLECK Robert, 1982, *Avantgarde in Wien: die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, 1954 – 1982*: Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Löcker Verlag, Wien, p. 212.

[1489] « Internationales Kunstgespräch im Stift Klosterneuburg ». Notre traduction.

[1490] PATKA Markus G. 2013, *Ibid.*, pp. 63-75, § 22.

[1491] FLECK Robert, 1995, Die Galerie Nächst St. Stephan. Von der Nachkriegsavantgarde zur spirituellen Abstraktion, in SMOLIK Noemi, FLECK Robert, 1995, *Kunst in Österreich*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, p. 163.

1.1.11.2.2 Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques

La dimension spirituelle de l'art du galeriste Monseigneur Otto Mauer allait au-delà de la doctrine catholique[1492], ce qui apporte un éclairage sur les relations que Hundertwasser entretint avec cet important interlocuteur dans le monde de l'art. Nous ne disposons d'aucune information sur la manière avec laquelle l'artiste entra en contact avec Otto Mauer. Cependant, en 1953, Pierre Soulages[1493] vit un prêtre vêtu en bure venir dans son atelier parisien : Otto Mauer, un an avant d'ouvrir sa galerie viennoise, était venu à Paris avec les jeunes peintres Arnulf Rainer, Markus Prachensky et Hundertwasser, pour faire leur promotion[1494]. Les relations du jeune peintre avec Otto Mauer connurent toutefois des soubresauts, comme il apparaît dans ses écrits. Par exemple, il n'apprécia pas les commentaires de l'ecclésiastique au sujet de Walter Kampmann[1495], comme il l'indique dans le texte « Bonjour Monsieur Kampmann » (*Guten Tag Herr Kampmann*) qu'il publia dans son recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[1496]. Hundertwasser laisse percer leurs désaccords dès l'introduction de son texte, où il met en scène la manière dont Otto Mauer avait reçu l'exposition de Kampmann : « Monseigneur Otto Mauer brandissait le feuillet d'exposition de Walter Kampmann dans les airs et déclara à peu près ceci : 'C'est l'œuvre du diable' ! Il se mit à parler de folie, de fin de guerre et d'hôpital psychiatrique »[1497]. Ce n'est qu'ensuite qu'il donne les indications spatiotemporelles de ce cours donné par le galeriste : « Il nous parlait, à nous les étudiants. C'était à la Hofburg, je crois, et c'était un soir d'hiver, vers novembre 1948 »[1498]. Décrivant alors les « arbres-

---

[1492] KREJCI Harald, 2013, Spuren fernöstlichen Denkens in der Wiener Nachkriegsmoderne, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 137.

[1493] Pierre Soulages (*1919). Peintre et graveur français, un des plus importants représentants de la peinture abstraite française.

[1494] FLECK Robert, 1995, Die Galerie Nächst St. Stephan. Von der Nachkriegsavantgarde zur spirituellen Abstraktion, in SMOLIK Noemi, FLECK Robert, 1995, *Kunst in Österreich*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, p. 163.

[1495] Voir Deuxième partie, chapitre « Walter Kampmann (1887 - 1945) et les *arbres-âmes* ».

[1496] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Guten Tag Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 27-31 & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Guten Tag Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 22-25. Chapitre « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Peintre » (*Maler*) / « Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Art » (*Kunst*) /« Végétation » (*Vegetation*).

[1497] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Guten Tag Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 27. «Monsignore Otto Mauer hielt das Ausstellungsblatt von Walter Kampmann hoch in die Höhe und sprach ungefähr so: »Das ist das Werk des Teufels!« Er sprach dann von Wahnsinn, Kriegsende und Irrenhaus.». Notre traduction.

[1498] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 27. «Er sprach zu uns Studenten. Es war in der Hofburg, glaube ich, und es war ein Winterabend ungefähr im November im Jahre 1948.». Notre traduction.

âmes » nimbés, emblématiques de Kampmann, Hundertwasser saisissait l'opportunité de mettre en cause le jugement de l'ecclésiastique galeriste :

> Donc Kampmann ne pouvait pas venir du Diable. Ou bien Mauer était-il si en colère par ce que seuls les saints et les dieux ont le droit de porter des auréoles et pas les arbres et les lampadaires. J'ai toujours voulu demander à Otto Mauer ce qui avait suscité sa colère contre Walter Kampmann. Peut-être alors ne comprenait-il pas bien encore les miracles de l'art moderne [1499].

On notera qu'il module toutefois son allusion un peu perfide par un « peut-être » (*vielleicht*). Et que, poursuivant par une question-réponse rhétorique, l'artiste laisse paraître un certain respect pour cette figure du renouveau de l'art autrichien et semble regretter des rendez-vous manqués : « Ou avais-je mal compris ? Il voulait peut-être dire Picasso. Maintenant, c'est trop tard, Otto Mauer est mort. J'aurais encore voulu lui demander tant de choses »[1500]. En 1957, alors que, célèbre à Paris, il y publiait sa « Grammaire du voir », Hundertwasser présenta une nouvelle exposition à la Galerie nächst St. Stephan. Il l'accompagna d'un texte rédigé à Paris pour l'occasion « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*) [1501 - 1502] , qui appartient aux textes fondamentaux de l'artiste, puisque, plus tard, il fut publié dans les deux recueils de « De belles voies » (*Schöne Wege*)[1503]. Le visiteur de la galerie d'art et récepteur du texte de catalogue ne devait pas d'emblée être dérouté par le titre : le concept du regard « mes yeux » (*Meine Augen*) faisant écho au cadre d'une galerie de peinture. Il faut toutefois prendre en compte le fait que l'artiste accordait un grand soin au choix de ses titres[1504]. Dès lors, nous pouvons relever un dessein particulier, puisqu'avec le destinataire de 1957, nous constatons qu'ensuite l'artiste ne reprend qu'une fois le terme « […] fatigué » ([…] *müder*) dans l'introduction de son argumentation. Il

---

[1499] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 27. «Also konnte Kampmann nicht des Teufels sein. Oder war Mauer deshalb so böse, weil nur Heilige und Götter Heiligenscheine tragen dürfen und nicht Bäume und Laternenlichter. Ich wollte Otto Mauer immer fragen, was seinen Zorn auf Walter Kampmann hervorrief. Vielleicht verstand er damals noch nichts von den Wundern der modernen Malerei. ». Notre traduction.

[1500] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 27-28. «Oder hatte ich etwas falsch verstanden? Vielleicht meinte er Picasso. Jetzt ist es zu spät. Otto Mauer ist tot. Ich hätte ihn noch vieles fragen wollen». Notre traduction.

[1501] Voir Première partie, chapitre « L'appropriation artistique des ruines de Vienne ».

[1502] Nous signalons l'existence d'une célèbre berceuse allemande « Mes yeux sont déjà fatigués » (*Meine Augen sind schon müde*)[1502], dont Ursula Werner-Böhnke (*1927), auteur de livres pour enfants dans l'ancienne RDA, écrivit le texte. Nous observons qu'y sont évoquées les couleurs « [après] une longue journée multicolore » (*von dem langen bunten Tag*) / « les fleurs rouge et blanc » (*die Blüten rot und weiß*). Ainsi que des « rêves multicolores » (*bunte Träume*). Il nous a été impossible de déterminer si cela fut écrit et connu avant ou après 1957, et si Hundertwasser pouvait alors en avoir eu connaissance. À l'inverse, nous pourrions aussi envisager que l'œuvre de Hundertwasser ait pu inspirer cette chanson d'enfant, tant les coïncidences entre les sources d'inspiration sont frappantes.

[1503] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 93-94 & Hundertwasser, Walter Schurian (Hrsg.), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, München, Langen-Müller, 2004, pp. 116-117. *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/46-die-generalmobilmachung-des-auges/71-meine-augen-sind-muede, consulté le 26/01/2018

[1504] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

reprend ses protestations favorites, en usant cette fois du « je/me » (*ich/mich*), qui apparaissant huit fois dans le premier paragraphe, où il se plaint de ses difficultés à donner une impulsion aux autres artistes. Il est permis de croire que Hundertwasser fait ici allusion à ses rencontres à *l'Art Club*[1505], et à ses divergences avec les autres jeunes créateurs, encore influencés par le surréalisme. On notera que le pessimisme[1506], inhabituel chez l'artiste, modèle cette réflexion personnelle :

> Je suis complètement obsédé par la paresse générale anormale – que je ne peux plus vraiment décider ce qu'il vaut mieux que je fasse ou que je laisse. Je dois avouer que je suis pris dans une effrayante nasse, et plus je vieillis, plus je suis fatigué de me battre contre des mailles qui sont maintenant carrées[1507].

Hundertwasser revient sur le combat qu'il mène contre la ligne droite[1508], commencé à Paris quelques années auparavant, et justifié par son concept du « transautomatisme », cité deux fois ici et dont la théorie avait été publiée quelques mois plus tôt[1509], et non encore assimilé par les autres jeunes créateurs. Les arguments avancés nous font d'ailleurs estimer que « Mes yeux sont fatigués » en sont pour une part le condensé. L'artiste cite encore le terme « Analphabétisme » *(Analphabetismus)*, issu lui-aussi de sa réflexion théorique, et qui prit ainsi peu à peu forme au fil des écrits et manifestes. En outre, l'artiste introduit là le concept de « moisissure » (*Verschimmelung*), qualifiée de « créative » (*schöpferische*), qu'il développe un an plus tard dans son texte[1510] « Manifeste de la moisissure contre la rationalisme en architecture »[1511]. Notons encore la colère qu'il exprime face à l'uniformisation, qu'elle soit architecturale ou dans les objets les plus humbles. Le ton et le vocabulaire employé sont violents : « animaux d'élevage mais sous forme humaine »[1512], ou pire :

[1505] Voir Deuxième partie, chapitre « L'*Art Club Wien* ».

[1506] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 93. « paresse générale anormale » (*abnormalen allgemeinen Trägheit*) / « effrayante nasse » (*schauerlichen Netz*) / « fatigué de me battre » (*müder [...] herumzustreiten*) / « mailles » (*Maschen*). Notre traduction.

[1507] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 93. « Ich bin schon ganz vertrottelt von der abnormalen allgemeinen Trägheit, die immer mehr zunimmt – dass ich nicht mehr richtig unterscheiden kann was ich gewissenhaftermaßen besser tun oder lassen soll. Ich muss zugeben, auch ich bin in dem schauerlichen Netz gefangen und werde umso müder, je älter ich werde mich mit den Maschen herumzustreiten die jetzt quadratisch geworden sind. ». Notre traduction.

[1508] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953).

[1509] Voir Troisième partie, chapitre « L'art et le spectateur : contre l'analphabétisme ».

[1510] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture - (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) – (1958.1959.1964) ».

[1511] «Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur ». Notre traduction.

[1512] « HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 94. « Zuchtvieh aber in Menschengestalt». Notre traduction.

> Il vaut mieux flinguer les gens ou les tuer dans le ventre de leur mère que de les installer dans des appartements en série et de les faire manger dans des assiettes, dont il existe déjà des milliers de moulages, car les formes les plus belles sont les plus dangereuses. Horrible[1513].

Il est certain que le choix du champ lexical, délibérément outrancier[1514] n'est destiné qu'à faire réagir ses lecteurs, notamment de 1957, qui avaient gardé le souvenir vivace des violences de la Seconde Guerre mondiale encore proche, ou étaient traumatisés par celles des guerres de décolonisation, menées notamment par la France, où l'artiste vivait alors. Il nous semble que l'oxymore de l'argument qui fait suite « ce sont justement les formes les plus belles qui sont les plus dangereuses »[1515] appartient au même registre. Nous rappelons par exemple avec quel soin démoniaque les nazis avaient mis en scène de gigantesques et impressionnants défilés aux flambeaux, dans l'objectif de fasciner les foules, afin de les faire inconsciemment adhérer aux abominations qu'ils perpétraient. D'aucuns jugeraient d'une radicalité excessive les mises en perspectives violentes du texte. Mais l'artiste cherche à favoriser la compréhension en montrant des connexions. Il souligne l'impérieuse nécessité de rejeter la combinaison de la réalité avec l'utilité : le résultat, que ce soit une architecture « aux angles à quatre-vingt-dix degrés » (*90grädigen Ecken*) ou des objets du quotidien produits à la chaine (*tausend Abgüsse*), n'est ni paisible, ni ne conduit au bien-être des populations. Cette conviction et cette démonstration s'inscrivent dans sa démarche holistique, le fil conducteur de ses travaux à venir. Ainsi intercède-t-il déjà ici pour ceux que l'on traite comme « des bestiaux, mais à forme humaine »[1516]. Dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*) de 1954, il avait déjà observé combien « l'art et la politique peuvent se mêler »[1517]. Cependant, ce réquisitoire lapidaire ne fut pas sans conséquence sur ses relations avec Mgr Otto Mauer. En 1999, il apporte d'ailleurs des précisions sur cette situation:

> En ce qui concerne l'architecture et les problèmes avec Monseigneur Mauer je voudrais encore clarifier quelque chose, qui circule peut-être comme malentendu. Monseigneur Mauer ne fut pas en colère contre moi à cause du «'Manifeste de la moisissure ' et de mon opposition au Bauhaus, mais à cause de mon texte de catalogue 'Mes yeux sont fatigués' de

---

[1513] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 94. « Besser ist es, die Leute abzuknallen oder im Mutterleib umzubringen, als sie in Serienwohnungen zu setzen oder sie aus Tellern essen zu lassen, von denen es schon tausend Abgüsse gibt, und gerade die formschönen sind die gefährlichsten. Schauerlich. ». Notre traduction.

[1514] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 94. « flinguer » (*abknallen*) / « tuer dans le ventre maternel » (*im Mutterleib umbringen*). Notre traduction.

[1515] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 94. « gerade die formschönen sind die gefährlichsten. ». Notre traduction.

[1516] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 94. « Zuchtvieh, aber in Menschengestalt ». Notre traduction.

[1517] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 33. « […] Kunst und Politik sich vermischen können ». Notre traduction.

1957. J'ai formulé là, peut-être un peu violemment qu'il valait mieux 'flinguer les gens ou les tuer dans le ventre de leur mère' que de les faire manger dans des assiettes qui sont toutes les mêmes. Là-dessus, Mauer a eu des ennuis avec les cercles ecclésiaux, et a été contraint de renommer sa 'Galerie St. Stephan' en 'Galerie près St. Stephan'. Il a publié une 'lettre ouverte, où il est dit : 'Le texte du verso de l'affiche contredit autant les convictions que les intentions de la Direction de la galerie. C'est sans et contre l'avis de la Direction qu'il fut donné à imprimer et expédié par Monsieur Hundertwasser, alors que le Directeur de la Galerie était en voyage professionnel à l'étranger. Monsieur Hundertwasser pensait de manière erronée qu'en prenant en charge les frais d'impression, il pouvait décharger la Galerie de la responsabilité du texte de l'affiche du catalogue'[1518].

Néanmoins, l'année suivante, le contact se maintint : Otto Mauer organisa le colloque international d'art en juillet 1958 à Seckau (Styrie), où Hundertwasser présenta son texte « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture », déjà évoqué. Cependant Otto Mauer[1519] se sépara plusieurs fois d'artistes et d'amis avec lesquels il était étroitement lié. L'artiste, qui n'en dit rien, fut-il concerné ? Avait-il fait trop ouvertement preuve d'anticléricalisme, lui qui écrit, probablement en 1959[1520] : « je ne me rappelle plus lesquels de mes tableaux transautomatiques se son *(sic)* faits par suite d'un déclanchement ou anticommunisme ou antiprolétaire *(sic)* ou antisociale (*sic*) parce que quelquefois il y a une couche anti-ecclesiastique *(sic)* dessus […] »[1521], formule qui semble synthétiser tout ce à quoi il est hostile. Fut-ce la raison pour laquelle il ne fut pas présent, voire pas invité au « Colloque artistique international au Couvent Klosterneuburg »[1522] organisé par le galeriste le 5 juillet 1963, où il faisait intervenir l'artiste Daniel Spoerri[1523], qui avait inventé ses premiers « tableaux-pièges », ces collages sur des planches d'objets quotidiens ramassés

---

[1518] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 65. « Was die Architektur und die Probleme mit Monsignore Mauer betrifft, möchte ich noch etwas klären, was vielleicht als Missverständnis herumgeistert. Monsignore Mauer war nicht wegen des „Verschimmelungsmanifestes" und meiner Gegnerschaft gegenüber dem Bauhaus auf mich böse, sondern wegen meines Katalogtextes „Meine Augen sind müde" von 1957. Ich habe da, vielleicht etwas stark, formuliert, es sei besser, die Leute „abzuknallen oder im Mutterleib umzubringen", als sie von Tellern essen zu lassen, die alle gleich sind. Mauer hat daraufhin Schwierigkeiten mit kirchlichen Kreisen bekommen und seine „Galerie St. Stephan" in „Galerie nächst St. Stephan" umbenennen müssen. Er hat einen „offenen Brief" verbreitet, in dem es heißt: „Der Text der Rückseite des Plakates widerspricht ebenso den Überzeugungen wie den Intentionen der Galerieleitung. Er wurde ohne und gegen den Willen der Leitung von Herrn Hundertwasser in Druck gegeben und zu Versand gebracht, während sich der Leiter der Galerie auf einer beruflichen Auslandsreise befand. Herr Hundertwasser war der irrtümlichen Meinung, daß er durch Übernahme der Druckkosten, die Galerie von der Verantwortung für den Text des Plakat-Kataloges entlasten könne.“». Notre traduction.

[1519] FLECK Robert, 1982, *Avantgarde in Wien: die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, 1954 – 1982*: Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Löcker Verlag, Wien, p. 212.

[1520] Voir Deuxième partie, chapitre « La performance ».

[1521] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 – 56 203, ACA Rennes, consulté le 14/03/2016. HUNDERTWASSER, [s.d. / s. l.], *Enquête politique-peinture pour Alain Jouffroy*.

Tapuscrit. Calligraphie, présentation et orthographe respectées.

[1522] « Internationales Kunstgespräch im Stift Klosterneuburg ». Notre traduction.

[1523] Daniel Spoerri, pseudonyme de Daniel Isaak Feinstein (* 1930), sculpteur suisse d'origine roumaine. Membre du groupe des Nouveaux Réalistes, fondé en 1960 par le peintre Yves Klein et le critique d'art Pierre Restany.

dans sa chambre d'hôtel, à l'hôtel Carcassonne à Paris, cinquième étage, chambre numéro 13. Il est vraisemblable que Spoerri connaissait Hundertwasser, déjà reconnu des galeries parisiennes, qui, dans un message sans date, adressé au critique Alain Jouffroy, indique justement « J'habite maintenant 24 rue Mouffetard Paris 5e / Hotel *(sic)* Carcassonne (chambre 22 dans la cour) »[1524].

1.1.11.3 Connexions particulières

Après les années de désert culturel de 1938-1945 et le désastre mondial, la révélation soudaine de tous les mouvements artistiques fut exaltante. À la suite, des mouvements artistiques s'employèrent à renouveler la scène picturale viennoise.

1.1.11.3.1 La *Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Arnulf Rainer (*1929) et Ernst Fuchs (1930-2015) : analogies et disparités.

L' « École de Vienne du Réalisme Fantastique »[1525] compte au nombre de ces mouvements. En est considéré comme le fondateur le peintre, écrivain, professeur à l'Académie des Beaux-Arts Albert Paris Gütersloh dont nous avons vu qu'il fut déjà le président-fondateur de l'*Art Club*. Il rassembla autour de lui cinq peintres: Erich « Arik » Brauer (*1929), Ernst Fuchs (1930 - 2015), Rudolf Hausner (1914-1995), Wolfgang Hutter (1928-2014) et Anton Lehmden (*1929). La *Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, sous l'influence reconnue des mythes et des théories de C. G. Jung, fut la floraison tardive du Surréalisme international. En effet, alors qu'ailleurs dans le monde, la force d'attraction originelle du mouvement palissait, ou était au mieux un souvenir vivant, à Vienne, le Surréalisme récemment découvert fit émerger une nouvelle génération, la « Génération 1929 », qui vit le jour dans sa lignée[1526]. Il lui insufflait des créations, tels des motifs fantastiques et irréels, aux contenus parfois apocalyptiques. Cependant, considérant que le pur automatisme

[1524] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /14, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA) , Rennes, consulté le 14/03/16.

[1525] « Wiener Schule des Phantastischen Realismus ». Notre traduction.

[1526] SCHMIED Wieland, 1974, Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Propyläen Verlag, Berlin, p. 62.

psychique ou la confrontation avec les flux de pensée n'ont jamais fasciné les peintres de l'École viennoise, il convient de parler de Surréalisme « à la viennoise ». Rappelons que depuis le 4 juillet 1945 les vainqueurs avaient défini les zones d'occupation de l'Autriche. À Vienne, tandis que les quatre forces s'étaient partagé les arrondissements 2 à 21, le 1er arrondissement (*Innere Stadt*), qui était le centre-ville historique de la ville et un haut lieu culturel, était administré conjointement par les quatre forces[1527]. On notera donc que l'influence de la présence soviétique à Vienne ne fut pas négligeable sur le nom de l'École : au concept de « réalisme », cher à la doctrine stalinienne, on associa le concept « fantastique », préféré au Surréalisme, mal perçu par cet occupant. D'entrée de jeu les buts étaient autres, si bien que dans cette force, bien des tendances ont trouvé leur contraire. Travaillant dans un esprit de révision critique, les membres cherchaient davantage à éclaircir, interpréter leur propre situation dans un monde désolé. Leur méthode était une sanctification de l'artiste à travers son art et la représentation de soi, ce qui permettait de transposer le réalisme radical en un réalisme fictif, ou, si l'on veut fantastique[1528]. Les Fantastiques se déclaraient eux-mêmes prophètes, missionnaires et rédempteurs, notions qui ne furent pas étrangères à Hundertwasser. Analysons maintenant le rôle que jouèrent deux membres de la *Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Arnulf Rainer (*1929), et Ernst Fuchs (1930-2015). Les écrits de l'artiste, qu'il s'agisse de « De belles Voies » (*Schöne Wege*), de son *Catalogue Raisonné*, de manifestes ou d'interviews, ne nous disent rien de l'influence d'Arnulf Rainer sur ses créations. En revanche, ses critiques les plus assidus, qui furent souvent amis et confidents, nous apportent un éclairage précieux. Au printemps 1951, Arnulf Rainer se rendit à Paris, afin de rencontrer André Breton. S'il fut déçu de son accueil, il s'enthousiasma pour l'exposition « Véhémences confrontées » à la galerie Nina Dausset. Michel Tapié y présentait notamment des œuvres de Willem De Kooning (1904 – 1997), précurseur de l'Expressionnisme abstrait, Hans Hartung (1904-1989), père du Tachisme, Georges Mathieu (1921 – 2012), un des pères de l'Abstraction lyrique, et Jackson Pollock. (1912 – 1956), expressionniste abstrait. Sous l'impulsion reçue, Arnulf Rainer allait donner libre cours à l'automatisme intégral de son expression gestuelle. Fortement impressionné par l'attitude extrémiste de Rainer, Hundertwasser se sentit poussé hors de ses retranchements, alors qu'il croyait avoir atteint le point extrême dans les tendances informelles-automatiques qui émergeaient[1529]. Ainsi qu'il le reconnut plus tard, s'amorça alors une période de transition (1951-1953) : l'artiste eut à définir plus

---

[1527] Besatzung 1945-1955, *austria-forum.org*, https://austria-forum.org/af/AEIOU/Besatzung_1945-1955, consulté le 25/06/2017.

[1528] NATTER Tobias Günter, 2006, *Phantastisches: Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser*, Prestel, München Berlin London New York, pp. 11-12.

[1529] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 9.

précisément sa propre pensée[1530]. Nous pouvons donc parler d'échanges fondateurs: alors qu'il employa le terme pour la première fois en 1952, il apparaît que c'est de cette réflexion théorique induite par Arnulf Rainer qu'aboutit en 1954 et 1955 la définition du « Transautomatisme »[1531], cette expression d'un nouveau langage pictural. Quelques années plus tard, en 1959 à Vienne, leurs échanges se concrétisèrent dans leur association d'une anti-académie, manifeste d'un art ramenant à la vie, le *Pintorarium* (1959-1968)[1532]. Observons qu'ensuite, leurs routes divergèrent, Arnulf Rainer se consacrant désormais à sa méthode des « peintures en couches superposées » (*Übermalungen*). Notons toutefois en passant qu'en 1998, Rainer illustra lui aussi une Bible[1533] pour le même projet des éditions Pattloch Verlag (Augsburg). Dans ces premières années créatives, Hundertwasser était en lien avec Ernst Fuchs. Cet anti-conventionnel multi-talent[1534] (graphiste, sculpteur, scénographe et architecte, écrivain compositeur et designer, bâtisseur d'églises et d'hôtels, concepteur de meubles et de porcelaine Rosenthal) fut l'un des plus importants artistes autrichiens d'après-guerre. Mais avant tout, il fut avant tout un peintre, qui, écrivit-il[1535], se préoccupa toujours de rendre avec sa peinture les images que les autres ne voient que dans leurs rêves ou leurs hallucinations. Encore une fois, il est difficile d'analyser l'influence de Ernst Fuchs sur l'art de Hundertwasser à travers les écrits de ce dernier, toujours aussi silencieux. Mais ce sont aussi ses critiques les plus fidèles qui ne font guère allusion à Fuchs, en dehors de leur association pour la fondation du *Pintorarium*. Nous ne chercherons pas à expliquer ce silence, dû peut-être à l'évidence de l'amitié, puisqu'ils faisaient la fête ensemble, se glissaient dans des soirées[1536]. Ou, au contraire, dû à une rivalité, ou à la préservation du « mythe Hundertwasser ». C'est donc essentiellement à partir des textes de et à propos d'Ernst Fuchs, que nous tentons de préciser quelle fut sa contribution à la créativité de Hundertwasser à l'heure du renouveau de l'art autrichien. Il apparaît que les deux artistes, partageant le goût commun des tableaux colorés, se lièrent d'amitié durant les premières années d'après-guerre, fin 1947-1948, alors que Vienne tentait de renouer avec la création artistique. Dans son article « L'AMI H. » (*DER FREUND H.*) rédigé en 1974, c'est à dire six ans après la fin du *Pintorarium*, Fuchs évoquait l' « amitié d'une vie ». À la même époque, il avait déjà souligné combien les amitiés d'artistes qui durent des décennies, étaient rares et précieuses, observant même

---

[1530] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*. Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 49.

[1531] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[1532] Voir Troisième partie, chapitre « Le Pintorarium (*Das Pintorarium*) (1959) ».

[1533] ENDRES Alexandra, 1998, Die „Arnulf-Rainer-Bibel": Den Bildern wieder ein Geheimnis geben, *aertzeblatt.de*, http://www.aerzteblatt.de/archiv/13992, consulté le 19/11/2016.

[1534] JACOBI Claus, 2001, Der Maler mit den 16 Kindern, *welt.de*, https://www.welt.de/print-wams/article616854/Der-Maler-mit-den-16-Kindern.html, consulté le 19/11/16.

[1535] Ernst Fuchs, Maler- Architekt – Visionär, [s.d.], *ernstfuchszentrum.com*, https://www.ernstfuchs-zentrum.com/html/startde5.html, consulté le 19/11/16.

[1536] MÜLLER Patrik, 2014, Wiener Schlawiner, *badische-zeitung.de*, http://www.badische-zeitung.de/riegel/wiener-schlawiner--82572465.html, consulté le 19/11/2016.

que les retombées des rencontres amicales concernaient bien plus l'inconscient que le conscient[1537]. Fuchs évoqua encore cette amitié dans son hommage[1538] au peintre décédé, affirmant que, pour lui-même, sa propre vie et ses propres travaux, Hundertwasser avait incontestablement été un grand peintre. Tout ceci renforce d'autant plus le mystère du silence de Hundertwasser. Observons un certain nombre de similitudes en arrière-plan: tous les deux sont des Viennois, presque du même âge, des enfants uniques issus d'un milieu assez semblable, d'origine juive – paternelle pour Fuchs - , ayant également reçu le baptême catholique pour échapper aux persécutions. À la différence que son père fut un passionné de Richard Wagner, et influença de manière déterminante le développement de son fils. Notons encore chez les deux créateurs une précocité de la création artistique, sans doute une échappatoire aux difficultés liées à la situation politique et sociale, aux derniers jours de la guerre et au désarroi général qui fit suite à la capitulation. Ernst Fuchs rapporte qu'à l'hiver 1945-1946, alors qu'il dessinait depuis longtemps, il se sentit pour la première fois possédé d'une poussée créative. Il la qualifia de médiumnique, notion qui ne fut pas étrangère à l'artiste. Plus tard, il indiqua qu'il pouvait entamer un travail dans un état proche de la transe, tandis que dans l'explicitation de sa méthode créative, Hundertwasser revint sur la fonction du rêve. L'un et l'autre ne renièrent pas leurs sources autrichiennes, puisque outre Egon Schiele, Gustav Klimt comptait aussi parmi les modèles de Fuchs. Soulignons aussi leur articulation autour de la *Vienne 1900*, et notamment de l'architecte Otto Wagner (1941- 1918) : alors que, plus tard, Hundertwasser occupa son atelier de la Spiegelgasse, Fuchs acquit sa villa en 1972 et la sauva de la ruine. Il faut prendre aussi en compte leurs séjours communs en France[1539], notamment à l'époque de leur formation, puisque, dit Fuchs, ils furent les premiers à émigrer à Paris en 1949. En 1952-1953, Fuchs était installé avec Hundertwasser – qui n'en dit rien - dans l'atelier de Brô, impasse des Sureaux, à Saint-Maurice (Val de Marne – alors, département de la Seine)[1540]. C'est l'époque où il s'absorba notamment dans les œuvres de Nietzsche, de Lao-Tseu, étudia le symbolisme des alchimistes, lisant notamment *Psychologie et Alchimie* de Carl Gustav Jung. Dans leur réflexion sur la direction à donner au renouveau de l'art autrichien, voire, à sa suite, à l'art international, les deux artistes convergèrent encore dans le rejet de l'art abstrait, qui dominait alors. Ernst Fuchs en moquait d'ailleurs la rapidité d'exécution, l'opposant à la réalisation d'œuvres délicates, plus chronophages. Lui aussi manifesta une hostilité vis à vis de l'*Action Painting* de Jackson Pollock (1912-1956), affirmant qu'il ne

---

[1537] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, pp.19-21.

[1538] FUCHS Ernst, 2000, Friedensreich Hundertwasser zum Gedenken, *derstandard.at*, http://derstandard.at/203654/Ernst-Fuchs-Friedensreich-Hundertwasser-zum-Gedenken, consulté le 19/11/2106.

[1539] Biographie de Brô (établie sur la base des recherches de Robert Fleck), *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2016.

[1540] Éléments biographiques et expositions, *renebro.com*, http://www.renebro.com/about.html, consulté le 19/11/2016.

pouvait pas y avoir de couleur sans espace formel[1541]. Il y apparaît encore que les convictions philosophiques de Fuchs furent assez proches de celles que Hundertwasser manifesta toute sa vie. Même méfiance vis-à-vis des débordements de la science – voire de l'homme en général. Même constatation de la regrettable distance entre l'homme et la Création. Même besoin de mysticisme syncrétique. Même affirmation du lien entre l'art et l'esprit divin. Fuchs ajoutait qu'il aurait souhaité rencontrer Richard Wagner, qui avait su faire émerger l'œuvre d'art totale (musique et texte). Hundertwasser avait probablement échangé avec Fuchs sur ce point de vue, ce qui aurait alors pu avoir une influence sur lui, qui tendit aussi vers cette œuvre d'art totale, puisque ses écrits accompagnent régulièrement et sont inhérents à sa œuvre, qu'elle soit picturale ou architecturale. Il faut aussi prendre en compte leur apparence gémellaire frappante, les deux portant barbe et casquette colorée conçue chacun par soi-même[1542], si bien qu'il arriva des années plus tard que des Viennois non avertis les confondirent[1543]. Notons encore un point commun, et non des moindres, qui fut de posséder chacun leur musée de leur vivant : l'ouverture du Musée privé et Collection Ernst-Fuchs Museum eut lieu en 1988, à l'occasion du « Centenaire de la Villa Otto Wagner »[1544] tandis que Hundertwasser réalisait la KunstHausWien[1545] en 1990. Influence ? Coïncidence ? Quid de la fontaine que Fuchs réalisa à côté de l'église de Bärnbach à la transformation de laquelle Hundertwasser avait travaillé? Quid encore de l'illustration de la Bible que Ernst Fuchs réalisa lui aussi ? Ni Fuchs ni Hundertwasser ne se montrèrent très diserts sur une éventuelle influence mutuelle pour leurs dynamiques créatives de ces années-là. Pourtant, c'est assez tôt qu'apparurent des divergences entre les deux artistes: déjà, alors que Hundertwasser dédaigna l'Académie des Beaux-Arts de Vienne et partit en Italie faire son apprentissage, Ernst Fuchs y étudia, de 1946 à 1950, notamment dans la classe de Albert Paris Gütersloh**,** dont nous savons qu'il était proche du Surréalisme ; plongeant dans les fondations de son imagination, il ne lui fallut pas longtemps pour comprendre qu'il était un Surréaliste[1546] et emprunter cette voie, devenant bientôt co-fondateur notamment de l'École de Vienne du Réalisme Fantastique (*Wiener Schule des Phantastischen Realismus*). D'ailleurs, la mère de Hundertwasser semblait apprécier la méthode de Fuchs, demandant un jour à son fils : « Fritz, pourquoi ne peux-tu pas peindre d'aussi belles choses que

---

[1541] SCHLÖGL Michaela, 2015, Ernst Fuchs: "Wir erleben die Apokalypse", *diepresse.com*, http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4657663/Ernst-Fuchs_Wir-erleben-die-Apokalypse, consulté le 19/11/2016.

[1542] Der Universalkünstler Ernst Fuchs ist tot, 2015, *dw.com*, http://m.dw.com/de/der-universalk%C3%BCnstler-ernst-fuchs-ist-tot/a-18836260, consulté le 19/11/2016.

[1543] JACOBI Claus, 2001, Der Maler mit den 16 Kindern, *welt.de*, https://www.welt.de/print-wams/article616854/Der-Maler-mit-den-16-Kindern.html, consulté le 19/11/16.

[1544] Ernst Fuchs Museum, [s ;d.], *ernstfuchszentrum.com*, http://www.ernstfuchs-zentrum.com/html/muse2de.html. , consulté le 19/11/2016.

[1545] Voir Troisième partie, chapitre « La KunstHausWien (1989/1991)».

[1546] "Der Mann mit der Mütze" - Ernst Fuchs ist tot, *welt.de*, https://www.welt.de/newsticker/dpa_nt/infoline_nt/boulevard_nt/article148608174/Der-Mann-mit-der-Muetze-Ernst-Fuchs-ist-tot.html, consulté le 19/11/2016.

Ernst ? », ainsi qu'on peut lire dans une des biographies de Fuchs[1547]. Cependant, même s'il manifesta de l'intérêt pour le travail de Salvador Dali, Hundertwasser, lui, ne se satisfit incontestablement pas du surréalisme. Il prit certaines distances par rapport à Fuchs et chercha à se détacher de son influence. Dès 1949, il écrivait à sa mère: « Je ne suis pas un surréaliste comme Fuchs ou les gens de l'Art Club »[1548]. Même si Fuchs et Hundertwasser avaient plus à voir ensemble qu'on le croit habituellement[1549], leur éloignement perdura : contrairement à d'autres artistes, il ne semble pas que Fuchs ait rendu visite à Hundertwasser parti en Nouvelle-Zélande, ni qu'il l'ait accompagné sur le 'Regentag'. Outre la méthode de travail, nous soulignons leurs divergences de mode de vie. En effet, enrichi par sa peinture réalisée dans son atelier de la villa Otto Wagner, où il recevait des célébrités internationales, Fuchs ne dédaignait pas le luxe[1550]. Alors que Hundertwasser s'était depuis longtemps exprimé sur ses convictions de frugalité et d'écologie[1551], et les avait transposées dans son quotidien, que ce soit à Vienne, à Venise, à La Picaudière ou en Nouvelle-Zélande.

1.1.11.3.2 Konrad Bayer (1932-1964)

Si Hundertwasser fut en lien avec Arnulf Rainer et Ernst Fuchs, il s'avère, ce qui est moins connu, que l'artiste fut en contact avec d'autres avant-gardistes, de divers domaines artistiques. En effet, il se rapprocha des groupes d'écrivains et de poètes, notamment du *Wiener Gruppe* (1951-1964) [1552]. Ce groupe expérimental s'était constitué à partir de 1950-1951, autour de H. C. Artmann[1553]. Il s'agissait d'écrivains autrichiens issus de l'Art Club - *Strohkoffer*, dont l'objectif commun était la recherche d'une écriture progressive, avant-gardiste et le rejet de la littérature conventionnelle. Dans le climat de stagnation conservatrice des années 1950 et 1960, l'objectif était

---

[1547] MÜLLER Patrik, 2014, Wiener Schlawiner, *badische-zeitung.de*, http://www.badische-zeitung.de/riegel/wiener-schlawiner--82572465.html, consulté le 19/11/2016.

[1548] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 310. « Ich bin kein Surrealist wie Fuchs und die Leute im Artklub.» Notre traduction.

[1549] MÜLLER Patrik, 2014, *Id.*.

[1550] Der Universalkünstler Ernst Fuchs ist tot, 2015, *dw.com.de*, http://m.dw.com/de/der-universalk%C3%BCnstler-ernst-fuchs-ist-tot/a-18836260, consulté le 19/11/2016.

[1551] Voir Troisième partie, chapitre « L'alimentation ».

[1552] Wiener Gruppe, *austria-forum.org*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Wiener_Gruppe, consulté le 16/02/2017.

[1553] Hans Carl Artmann (1921-2000). Écrivain, poète, linguiste et traducteur autrichien

de s'opposer aux progrès d'une aliénation qui dépossédait l'individu de son expérience sensible immédiate[1554]. Parmi ses membres, on notera Oswald Wiener[1555], Gerhard Rühm[1556] et Konrad Bayer[1557]. Konrad Bayer était un poète authentique, et le groupe recherchait la poésie dans l'expérimentation à outrance, dans le montage et dans le jeu verbal, dans les acrobaties phonétiques et dans les happenings, dans un mélange de publicité et de nonsense, dans la provocation railleuse, dans des projets tels que la direction d'une chorale d'oiseaux, la construction d'un immeuble long de dix kilomètres et l'impression de faux journaux destinés à un lecteur unique[1558]. C'est sous l'impulsion de la critique linguistique de Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951) que leur champ de recherche sur le langage comme matériau s'enracina dans l'Expressionisme littéraire, le Surréalisme et le Dadaïsme, le Maniérisme et le Lettrisme, avant d'éprouver l'amour de la géométrie et des séries mathématiques[1559]. Lors de travaux collaboratifs, tels les « jeux de société poétiques » (*poetische Gesellschaftsspiele*), le groupe produisait des montages de textes, voire des montages filmiques expérimentaux, de la poésie concrète, acoustique et visuelle, des chansons et des sketchs, rédigeait des proclamations et présentait des « actions », des « actes poétiques ». Bien des manuscrits ne furent pas édités, voire perdus. Notons que le travail des auteurs, artistiquement cohérent et hostile à tout compromis, ainsi que leurs textes souvent provocants, macabres, les conduisirent à l'isolement. Même si lui-même s'exprima peu sur le sujet, Hundertwasser s'intéressa immanquablement aux travaux du *Wiener Gruppe*. À la lecture de plusieurs récits, hommages à Hundertwasser et interviews récentes d'Horst Wächter[1560], il apparaît qu'à l'époque, le château de Hagenberg[1561], vaste bâtiment délabré aux multiples pièces, était le monde secret de certains de ces avant-gardistes. Des membres du *Wiener Gruppe*, ou bien encore le peintre, photographe et jazzman autrichien Pahdi Friedberger (1929 ou 1931 – 2016), venaient y faire la fête ; ils avaient même organisé une colonie d'artistes[1562]. Hundertwasser fréquentait régulièrement ce cénacle lorsqu'il était de passage à Vienne, notamment au milieu des années 1960 ; il restait assis à peindre sous le grand saule dans le fossé derrière le château, ou laissait encore son imagination vagabonder en faisant monter dans le ciel un cerf-volant[1563]. Si ces recherches avant-gardistes impulsèrent l'artiste, ce fut essentiellement par des

---

[1554] MAGRIS Claudio, 1988, *Danube*, L'Arpenteur - Gallimard, Paris, p. 241.
[1555] Oswald Wiener (* 1935), écrivain, cybernéticien et linguiste.
[1556] Gerhard Rühm (*1930). Auteur, compositeur, artiste visuel.
[1557] Konrad Bayer (1932-1964), poète et écrivain.
[1558] MAGRIS Claudio, 1988, *Id.*, p. 241.
[1559] Bettina THIERS, 2012, Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature. *laviedesidees.fr*, http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html, consulté le 25/08/2017.
[1560] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambiguïté politique ».
[1561] Château médiéval, à 20 km de Linz, Haute-Autriche, dans le Mühlviertel.
[1562] My Nazi Legacy, 2015, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=RgGmkO3jDzw, consulté le 09/02/2017. (3'59 '' – 4'10 / 1.30'50")
[1563] JORDA Thomas, Horst Wächter - Sagen, wie es ist, *noen.at*, http://www.noen.at/niederoesterreich/gesellschaft/adel-verpflichtet/sagen-wie-es-ist/4.901.171#, consulté le 12/02/2016.

relations individuelles. En effet, c'est avec Oswald Wiener, et plus particulièrement avec Konrad Bayer que l'artiste noua une longue amitié, méconnue[1564]. Des échanges amicaux si constructifs, que Bayer lui rendit visite non seulement à Venise, mais aussi dans sa résidence de campagne La Picaudière en France[1565]. Seul le suicide de Bayer en 1964 y mit fin. Cet auteur déjà oublié, peu publié, si ce n'est dans des magazines, collections et anthologies ésotériques, dont notamment la poésie pseudo-alchimique « la pierre philosophale » (*der stein der weisen*[1566]), était marqué par la radicalité[1567]: avec son humour raide, mortel, comme Bayer le définissait lui-même, il se questionnait sur l'existence du poète, sa manière de voir. Travaillant à l'époque à son roman inachevé « Le sixième sens » (*der sechste sinn*)[1568], Bayer avait rendu visite au *Groupe 47* (1947-1967), ces réunions informelles d'écrivains germanophones, mais fut mortellement blessé par les critiques sévères qu'y reçurent les œuvres qu'il y présenta. Témoigne de cette amitié et de cette mort le texte en prose que l'artiste rédigea le 30 novembre 1964 à la Giudecca, en commentaire de son tableau ⊂ *606*⊃ *HANA NO HANA - DIE NASENBLUME - KONRAD BAYERS TOD - Hana No Hana - The Nose-Flower - Konrad Bayer's Death*[1569]. En 1983, vingt ans après les évènements, l'artiste choisit de le publier parmi les autres textes suffisamment essentiels pour constituer le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[1570]. L'extrême et frappante précision spatio-temporelle du souvenir rapporté nous renseigne sur cette colonie d'artistes multiforme :

> […] J'ai peint le tableau le 23 août au château de Hagenberg, près du poêle dans la petite chambre de Pahdi, alors que Konrad Bayer et les autres étaient dans les salles du haut, avec beaucoup de musique. Ensuite, nous sommes allés à une kermesse. C'était un dimanche. J'ai passé toute la journée là. Je partis le lendemain[1571].

[1564] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 114.

[1565] BECKER Astrid, Ausstellungstext Art Club. Wien 1953 Hundertwasser und seine Aktualität, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 37.

[1566] On notera l'absence de majuscule au début des substantifs *stein* et *weisen.*

[1567] ZIMMER Dieter E., 1964, Erinnerung an Konrad Bayer, *zeit.de*, http://www.zeit.de/1964/43/erinnerung-an-konrad-bayer/komplettansicht, consulté le 03/06/2017.

[1568] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Hundertwasser : Einblicke in ein Lebenswerk*, Ausstellung 17. November 2006 bis 31. Januar 2007, Galerie der BASF Schwarzheide GmbH, BASF Schwarzheide, Schwarzheide, p. 43.

[1569] Venise, 1964, peint à Hagenberg, 23 août 1964 - marouflé sur chanvre à Venise et terminé le 19 octobre 1964. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/67-paintings/1765-hana-no-hana-the-nose-flower-konrad-bayers-death, consulté le 26/07/2018.

[1570] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Nasenblume – Konrad Bayers Tod (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 110-111. & . HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004 Die Nasenblume – Konrad Bayers Tod (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 130-131. Chapitre : « Les perceptions sensorielles » (*Die sinnlichen Empfindungen*). Signalétique : « Explications des propres tableaux » (*Bildererklärungen eigener Bilder*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / Religion (*Religion*).

[1571] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Nasenblume – Konrad Bayers Tod (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst,

Le commentaire informe aussi sur la méthode créative de l'artiste, notamment sur le choix de ses titres[1572], marque que Hundertwasser pratique la correspondance des arts : « J'ai intitulé provisoirement ce tableau *Hana No Hana*. En japonais le nez se dit hana et la fleur se dit aussi hana. Je le sais bien parce que Yuuko est Japonaise. […] Maintenant ce tableau est intitulé *Konrad Bayers Tod - Hana no hana - Die Nasenblume* »[1573]. Puisque les titres furent, sont et seront un élément constitutif de chaque œuvre, il nous semble qu'apparaît ici un lien avec les travaux du *Wiener Gruppe* sur le langage. Nous observons encore, dans la première version *Hana No Hana*, l'emploi exclusif du Japonais, transcrit phonétiquement en lettres latines « J'ai nommé provisoirement ce tableau 'Hana no Hana' »[1574]. Outre l'influence des liens personnels, l'artiste étant alors marié à l'artiste japonaise Yuko Ikewada, outre l'influence de l'Oulipo découvert quelques années plus tôt au contact du peintre français Brô, la question se pose de savoir si ce choix ne trouverait pas son origine dans les sonorités, insolites voire hermétiques pour des Occidentaux, en raison, au niveau des voyelles, de l'emploi quasi exclusif du *a* – si bien qu'il devient difficile de parler d'assonance. Sans négliger l'organisation plastique des lettres, où H et n, en miroir et enlaçant les *a*, réalisent la synthèse de l'écriture et des arts visuels, à la manière du Lettrisme, auquel s'intéressa le *Wiener Gruppe*. Notons par ailleurs combien Hundertwasser, par ses informations qu'il livre sur ses couleurs mises en œuvre, pourtant usuelles dans son œuvre, semble vouloir souligner à quel point elles prirent ici une autre connotation et renforcèrent l'adéquation avec la situation dramatique : « […] « pâle et rose et froid » (*blaß und rosa und kalt*) / « gaz bleu […] comme de la neige » (*blaue Gas [...] wie Schnee*) / « cernes rouges de la mort » (*roten Todesringe*) / « argentées, dorées et noires, qui sont souvent malheureusement les couleurs des enterrements en Europe. Les pupilles deviennent un petit or et la bouche un petit argent, et la fleur de nez à des feuilles argentées . […]. La terre est déjà là, et les vêtements sacerdotaux violets de Mauer[1575] et les vitraux […] »[1576]. Mais ce texte est aussi l'expression du bouleversement que l'artiste, déjà reconnu, ressentit face au suicide, le 10 octobre 1964, de son ami, rejeté par des écrivains en vue :

München, pp. p. 110. « […] Ich habe das Bild am 23. August auf Schloß Hagenberg gemalt, beim Herd im kleinen Zimmer von Padhi, während Konrad Bayer und die anderen mit viel Musik in den oberen Sälen waren. Nachher gingen wir alle auf einen Kirtag. Es war Sonntag. Ich war einen Tag da. Am nächsten Tag fuhr ich weg. » Notre traduction.

[1572] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[1573] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 110. « Dieses Bild hatte ich vorläufig Hana No Hana genannt. Die Nase heißt auf japanisch Hana und die Blume heißt auch Hana. Ich weiß das so genau, weil Yuuko Japanerin ist. [...] Jetzt heißt das Bild Konrad Bayers Tod - Hana no hana - Die Nasenblume.» Notre traduction.

[1574] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 110. « Dieses Bild hatte ich vorläufig Hana No Hana genannt ». Notre traduction.

[1575] Voir Deuxième partie, chapitre « Une figure - Monseigneur Otto Mauer (1907 – 1973) ».

[1576] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 110. « [...] blaß und rosa und kalt [...]. Das blaue Gas [...] wie Schnee. [...] die roten Todesringe. [...]. [Die Nasenlöcher] sind silber, gold und schwarz, so wie die Begräbnisfarben in Europa leider üblich sind. Auch die Pupillen werden zu kleinem Gold und der Mund zu kleinem Silber, und die Nasenblume hat silberne Blätter. Die Erde ist auch schon da und Mauers lila Priestergewänder und Kirchenfenster.» Notre traduction.

> Konrad était le 6 septembre chez moi à Venise. Je lui ai montré le tableau terminé. Ça lui a plu. Il ne savait pas que ça représente sa mort. Moi non plus. Maintenant que Konrad Bayer n'est plus là, je dois constater que ce tableau a préfiguré sa mort. Et aussi la manière dont il est mort. Il y a la fleur dans le nez, dont le parfum vénéneux se répand lentement en ondes merveilleuses, du nez jusqu'à tout le visage. […] J'ai vu une photo en couleurs de la dépouille de Konrad Bayer. Cela ressemblait beaucoup à mon tableau. Beaucoup. […] On ne voyait pas la merveilleuse fleur, elle était à l'intérieur. […] Mais il y avait une rose rouge sur la peau tachée[1577].

Le rythme saccadé des phrases haletantes traduit son émotion. Notons encore la triple répétition du nom *Konrad* ou *Konrad Bayer*, comme une invocation à un passé perdu. L'image de la mort n'est pas évacuée, puisque le champ lexical est abondant[1578]. Si l'on ne peut pas parler de prémonition de la mort de Konrad Bayer, ce qui sembla infiniment troubler Hundertwasser, déjà sensible à la voyance[1579], ce fut l'étrangeté de l'anticipation, comme l'artiste l'observe dans la description de l'organisation de son classement de textes « Explications des propres tableaux » (*Bildererklärungen eigener Bilder*) : « Quelques uns, comme 'La fleur de nez – La mort de Konrad Bayer […] ont même un caractère médiumnique, parce que les évènements furent peints avant qu'ils ne se produisent »[1580]. Ce que souligne encore la minutie extrême avec laquelle il intitula et commenta son tableau. Même si, d'un point de vue théorique, il avait dépassé le surréalisme en développant dès 1956 sa théorie du transautomatisme, il nous semble que nous pourrions cependant voir ici comme un retour, un hommage aux influences reconnues du *Wiener Gruppe*.

[1577] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 110 -111. « [...] Konrad war am 6. September bei mir in Venedig. Ich habe ihm das fertige Bild gezeigt. Es hat ihm gefallen. Er wußte nicht, daß es seinen Tod darstellt. Ich auch nicht. Jetzt, da Konrad Bayer nicht mehr lebt, muß ich feststellen, daß dieses Bild seinen Tod vorweggenommen hat. Auch die Todesart. Da ist in der Nase die Blume, deren giftiger Duft sich vom Gesichtserker aus in herrlichen Wellen langsam über das Gesicht ausbreitet. [...] Ich habe ein Farbfoto von Konrad Bayers Leiche gesehen. Sie war meinem Bild ähnlich. Sehr. [...] Die wunderbare Blume sah man nicht, denn die war innen. Es lag aber eine rote Rose auf der gefleckten Haut. ». Notre traduction.

[1578] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 110 -111. « mort » (*Tod*) / « ne vit plus » (*nicht mehr lebt*) / « mort » (*Tod*) / « creux du visage » (*Gesichtserker*) / « dépouille » (*Leiche*) / « peau marbrée » (*gefleckten Haut*). Notre traduction.

[1579] Voir Troisième partie, chapitre « De l'usage de la voyance et de l'astrologie ».

[1580] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwassers Einordnung seiner Schriften, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 12. « Einige, so wie ‚Die Nasenblume – Konrad Bayers Tod' [...] haben sogar medialen Charakter, weil sie die Ereignisse vorausgemalt sind, bevor sie eintraten.». Notre traduction.

1.1.11.3.3 Hans Neuffer (1936-1973) : « 35 jours en Suède » (*35 Tage Schweden*) (1964)

Il est un autre membre de la scène viennoise à qui Hundertwasser offre une place dans ses écrits : Hans Neuffer [1581], qui entre en scène dans le récit « 35 jours en Suède » (*35 Tage Schweden*). Écrit à Venise le 10 octobre 1964 « pour mon exposition au Moderna Museet, Stockholm à la demande du Directeur Pontus Hultén, à qui j'avais déjà raconté mon aventure suédoise il y a deux ans »[1582], il est effectivement publié en suédois et en allemand dans le catalogue de l'exposition qui eut beaucoup de succès. Et repris ultérieurement dans « De belles voies » (*Schöne Wege*)[1583]. En le divisant en treize chapitres de longueurs différentes[1584], l'artiste présente son voyage et son séjour à partir de la « fin de l'été 1956 » (*Spätsommer 1956*)) comme un reportage, qui confine d'ailleurs au roman d'aventures « La Suède est un pays merveilleux : le pays des étranges aventures »[1585]. Dans le premier chapitre, où prédomine la naïveté, l'artiste précise être invité à venir en Suède par « [son] ami Hans Neuffer », parce que « les filles lui adressent la parole dans la rue et on peut vite devenir riche » [1586]. On se souviendra qu'à cette époque, il connaissait des difficultés sentimentales[1587]. Notons que le personnage de Hans Neuffer disparaît ensuite jusqu'au dernier chapitre du récit. Dans la suite du chapitre, il décrit d'ailleurs ses premiers contacts. Mais nous notons surtout que l'artiste glisse une remarque qui pourrait sembler superflue, mais est un élément

---

[1581] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambiguïté politique. »

[1582] HUNDERTWASSER, 1965, *Hundertwasser*, Moderna Museet Stockholm, december 1964-januari 1965, Moderna Museets utställningskatalog nr 44, andra upplagan redigerad av K. G. Hultén och Karin Bergqvist Lindegren, p. 16. « Für meine Ausstellung im Moderna Museet, Stockholm, geschrieben auf Bitte des Direktors Pontus Hultén, dem ich mein schwedisches Abenteuer bereits vor zwei Jahren erzählt hatte. Venedig, den 10. Oktober 1964». Notre traduction.

[1583] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, 35 Tage Schweden (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 95-108. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, 35 Tage Schweden (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 118-129. Chapitre : « Les perceptions sensorielles » (*Die sinnlichen Empfindungen*). Signalétique: « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*).

[1584] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 95-104. « Le voyage à Stockholm (*Die Reise nach Stockholm*) / « La stratégie du quartier de nuit » (*Die Nachtquartier-Strategie*) / « À la recherche autonome d'un hébergement » (*Auf selbständiger Quartiersuche*) / « Mon appartement à Högdalen » (*Meine Wohnung in Högdalen*) / « L'ange et les poètes » (*Der Engel und der Dichter*) / « Pas de succès avec ma peinture » (*Kein Erfolg mit meiner Malerei*) / « À la police » (*Bei der Polizei*) / « Le bac à sable » (*Die Sandkiste*) / « Ma bicyclette » (*Mein Fahrrad*) / « La fin de Högdalen » (*Das Ende von Högdalen*) / « Mon nouvel appartement » (*Meine neue Wohnung*) / « En tant que laveur d'assiettes » (*Als Tellerwäscher*) / En tant que matelot » (*Als Matrose*). Notre traduction.

[1585] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 95. « Schweden ist ein wunderbares Land : das Land der seltsamen Abenteuer. ». Notre traduction.

[1586] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 95. « meinem Freund Hans Neuffer » / « Die Mädchen sprächen ihn dort auf der Straße an, und man könne schnell reich werden. ». Notre traduction.

[1587] Voir Première partie, chapitre « *Süße Mädel, Liebeleien, Reigen* » : Les « petites amoureuses ».

constitutif de sa dynamique à venir et rôdée depuis son Voyage en Italie[1588] : « Alors je me mis en route en autostop avec des sandales aux pieds »[1589]. Dans le second chapitre, il se décrit comme timide avec les femmes[1590]. Évoquant ses difficultés financières, il indique comment il dormait « Moi dans mon sac de couchage, que j'avais toujours sous le bras »[1591], ce qui correspond à la stratégie développée à Paris[1592]. Le troisième chapitre est en quelque sorte la synthèse des deux premiers : d'une part, Hundertwasser revient sur l'échec de ses relations féminines « Alors j'essayais de danser avec plusieurs filles, mais chacune avait déjà un monsieur, avec lequel elle passait sûrement la nuit »[1593]. D'autre part, cherchant à rejoindre ses amis dans une boîte de nuit, il se heurte à un refus, dont il subodore la raison « J'avais vraisemblablement l'air trop étrange »[1594] ; on notera qu'il n'en fait aucun commentaire, puisque cette « étrangeté » est pour lui indissociable de sa personne et largement revendiquée[1595]. En conséquence, si l'artiste n'était pas convaincu du bien fondé de son aspect, nous pourrions parler d'humour lorsque, évoquant des gens de rencontre, il énonce « C'étaient des gens étranges »[1596] et fait la liaison avec le chapitre suivant en constatant « L'appartement était encore plus étrange »[1597]. Dans le chapitre suivant, alors qu'avec l'œil d'un anthropologue face à une tribu jusqu'alors ignorée du reste du monde, constituée dans le cas présent d'individus aux motivations diverses, il décrit un appartement, où l'on vit notamment en toute liberté d'esprit et de corps « je pus dormir dans le lit à côté de [Ulla] »[1598], il en vient à son art :

> Je m'assis n'importe où et je peignis. Dehors, il y avait de beaux rochers couverts de mousse séparés par des pins. J'ai non seulement mon sac de couchage toujours avec moi, mais j'ai aussi mes affaire de peinture. En l'espace de quelques jours, je peignis là quatre aquarelles, auxquelles j'ai donné les numéros 266, 267,268,269, 270 et que j'ai intitulées 'Bouture

---

[1588] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[1589] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, 35 Tage Schweden (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 95. « So machte ich mich per Autostop mit Sandalen an den Füßen auf den Weg. ». Notre traduction.

[1590] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 96. « j'étais condamné à courir partout avec eux » (*denn ich war ja dazu verurteilt, überall mitzulaufen*) / « Même m'adresser à une fille et devenir autonome, je n'osais pas » (*Selbst ein Mädchen anzusprechen und mich selbständig zu machen, wagte ich nicht*). Notre traduction.

[1591] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 96. « Ich in meinem Schlafsack, den ich immer unter dem Arm hatte. ». Notre traduction.

[1592] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[1593] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 97. « So versuchte ich, mit mehreren Mädchen zu tanzen, doch jede hatte bereits einen Herrn, mit dem sie wahrscheinlich die Nacht verbrachte. Ich war sehr traurig. ». Notre traduction.

[1594] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 97. « Wahrscheinlich sah ich zu seltsam aus. ». Notre traduction.

[1595] Voir Troisième partie, chapitre « Les tenues vestimentaires ».

[1596] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 97. « Es waren seltsame Leute. ». Notre traduction.

[1597] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 97. « Die Wohnung war noch seltsamer. ». Notre traduction.

[1598] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 98. « Ich durfte neben [Ulla] im Bett schlafen. ». Notre traduction.

d'une voiture', 'Genèse fortement avancée', 'Petit visage dans un jardin' et 'Exercice fluidoïde perse'[1599].

Outre qu'il applique sa typique méthode de numérotation[1600], nous constatons qu'il associe la créativité à la Nature, ce qui transparait dans le concept « fluidoïde », issu du transautomatisme[1601] qu'il est en train de théoriser. Dans le cinquième chapitre, au titre poétique « L'ange et les poètes », Hundertwasser est confronté à un univers « étrange » : une fille « aussi belle qu'un personnage de Botticelli »[1602] et deux poètes, toxicomanes. Avec une certaine naïveté, ou une naïveté feinte, l'artiste rapporte leurs propos paradoxaux, selon lesquels, trop pauvres pour s'offrir le gîte et le couvert, ils ont recours à des substances illégales, notamment pour ne connaître ni la faim ni le sommeil. Il ne fait aucun commentaire sur la proposition de l'un « veux-tu une injection ? »[1603] tandis que l'autre « voulait encore [me] convaincre d'avaler une pilule »[1604], ce qui marque son hostilité aux paradis artificiels[1605]. Le chapitre suivant, assez court, oppose une liste précise de galeries à la description douloureuse, voire poignante de l'échec, au moyen d'un champ lexical très péjoratif [1606]. N'oublions pas qu'à cette époque, même si Hundertwasser n'en dit rien ici, ce qui rend d'ailleurs ses aventures d'autant plus décalées, il avait déjà produit son œuvre emblématique « Le grand chemin » (*Der große Weg*) (1955), exposait avec succès dans les galeries parisiennes en vogue, menait une grande réflexion sur l' « analphabétisme »[1607] du public et théorisait une méthode picturale. Mais un ennui ne venant jamais seul, dans le chapitre suivant, l'artiste narre la disparition, voire le vol de son portefeuille, et donc de son passeport. En dépit des difficultés que cela représentait, l'artiste opte là pour un dialogue théâtralisé, entre l'officier de police qui le reçoit « Lui » (*Er*) et « Moi » (*Ich*), qui

---

[1599] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 98. « Ich setzte mich irgendwohin und malte. Draußen waren schöne vermooste Felsen und Tannen dazwischen. Ich habe ja nicht nur meinen Schlafsack, sondern auch meine Malsachen immer bei mir. Ich malte dort innerhalb weniger Tage vier Aquarelle, die ich mit den Nummern 267, 268, 269, 270 numeriert (*sic*) und mit den Titeln 'Ableger eines Autos', 'Stark fortgeschrittene Genesis', 'Kleines Gesicht im Garten' und 'Fluidoide Persische Übung' betitelt habe. ». Notre traduction.

[1600] Voir Troisième partie, chapitre « Les liens affectifs aux œuvres ».

[1601] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956).

[1602] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 99. « So schön wie eine Botticellifigur. ». Notre traduction.

[1603] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 99. « Willst du auch eine Injektion? ». Notre traduction.

[1604] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 99. « wollte mich noch überreden, eine Pille zu schlucken. ». Notre traduction.

[1605] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et la psilocybine ».

[1606] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 100. « je ne voulais qu'environ 50 couronnes pour une aquarelle » (*ich wollte nur ungefähr 50 Kronen für ein Aquarell*) / « Tout échoua. Personne n'aimait ma peinture. […] Peut-être que mon aspect y était pour quelque chose. Mais mes tableaux étaient pourtant beaux ! » (*Alles war erfolglos; Niemand mochte meine Malerei. [...] Vielleicht trug mein Äußeres dazu bei. Aber meine Bilder waren doch schön!*) / « J'étais très abattu, car j'avais beaucoup espéré être reconnu en Suède grâce à ma peinture » (*Ich war sehr niedergeschlagen, denn ich hatte sehr gehofft, in Schweden mit meiner Malerei Anklang zu finden*). Notre traduction.

[1607] Voir Troisième partie, chapitre « L'art et le spectateur : contre l'analphabétisme ».

pourrait s'inspirer notamment des pièces de Helmut Qualtinger[1608]. En effet, des sortes de didascalies, telles « Il fut très étonné, me donna raison, réfléchit longtemps mais ne dit rien »[1609] contribuent au comique de situation. Parmi les souvenirs qu'il égraine, dans le chapitre huit, Hundertwasser décrit un vécu parfaitement en adéquation avec ses convictions : il raconte qu'ayant été surpris par la pluie dans une importante artère commerciale de Stockholm, il se réfugia dans un bac de sable à couvercle de bois : « Comme il était déjà tard, et que la pluie ne s'arrêtait pas, je m'installais dans mon sac de couchage sur le sable afin de dormir. La pluie tombait en abondance sur le petit toit. J'étais très heureux[1610] »[1611]. Il en va de même dans le chapitre suivant, où, après avoir décrit sa stupéfaction de constater qu'en Suède, les bicyclettes sont un « bien commun » (*Allgemeingut*), il conclut « J'aime les bicyclettes, parce qu'à Paris[1612], durant quatre ans, j'ai circulé partout en vélo »[1613]. Dans le chapitre suivant, narrant son dépit d'avoir été en quelque sorte rétrogradé dans la communauté de vie qui l'accueillait, il n'oublie pas son rôle premier en concluant « Je suis un peintre fier »[1614]. Néanmoins, comme il le décrit en détail dans l'avant-dernier chapitre, il est amené à travailler « Je dus retourner à la police. Je reçus sur mon nouveau passeport un coup de tampon spécial pour laveurs d'assiettes et je pus tout de suite laver des assiettes »[1615]. Alors que c'est exactement à cette période que la revue française d'art française publie son essai théorique « La visibilité de la création transautomatique »[1616], Hundertwasser ne l'évoque absolument pas, ni aucun de ses travaux d'ailleurs. Par contre, il rapporte avoir changé d'employeur pour partir dans un café sur un toit-terrasse, où, par ailleurs, il n'avait pas grand chose à faire. Nous rapprochons cet heureux hasard (*glücklichen Zufall*) de sa créativité architecturale, déjà en germe : « Le toit-terrasse était très grand. Il y avait dessus des fleurs, des arbres et un véritable bunker suédois. […] Le lendemain,

---

[1608] Helmut Qualtinger (1928-1986). Acteur, écrivain et chansonnier viennois.

[1609] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, 35 Tage Schweden (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 101. « Er war sehr erstaunt, gab mir recht, überlegte lange, sagte aber nichts. ». Notre traduction.

[1610] Voir Deuxième partie, chapitre « L'eau et la pluie ».

[1611] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 102. « Da es schon spät war und der Regen nicht aufhören wollte, so legte ich mich gleich in meinem Schlafsack auf dem weichen Sand zur Ruhe. Es fiel viel Regen auf das kleine Dach. Ich war sehr glücklich. ». Notre traduction.

[1612] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».

[1613] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 103. « Ich liebe Fahrräder, da ich in Paris vier Jahre mit einem Fahrrad herumgefahren bin. ». Notre traduction.

Notons que Hundertwasser inclut là le texte en français « Ecrit pour le catalogue de ma première exposition a (*sic*) Paris chez Facchetti en Juin (*sic*) 1954. » (In HUNDERTWASSER, *Hundertwasser*, 1964, Moderna Museet Stockholm, december 1964-januari 1965, Moderna Museets utställningskatalog nr 44, andra upplagan redigerad av K. G. Hultén och Karin Bergqvist Lindegren, p. 14.) Dans la partie en suédois, le texte est traduit en suédois. (In HUNDERTWASSER, 1964, *Hundertwasser*, Moderna Museet Stockholm, december 1964-januari 1965, Moderna Museets utställningskatalog nr 44, andra upplagan redigerad av K. G. Hultén och Karin Bergqvist Lindegren, p. 6).

[1614] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 104. « Ich bin ein stolzer Maler ». Notre traduction.

[1615] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 105. « Ich mußte wieder auf die Polizei. Dort bekam ich einen Spezialstempel für Tellerwäscher in meinen neuen Paß gedruckt und durfte sofort Teller waschen. ». Notre traduction.

[1616] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique (1956) ».

j'apportais mes affaires de peinture et je peignis dans le bunker l'aquarelle numéro 331, nommée 'Soleil lointain et proche'. […] J'étais très heureux sur cette terrasse »[1617]. L'artiste consacre le dernier chapitre à son aventure en tant que matelot, à l'initiative de Hans Neuffer, qui réapparait subitement. Le ton change, le champ lexical employé exprime l'urgence, le danger et l'angoisse[1618], sans d'ailleurs que Hundertwasser n'indique pourquoi son ami s'était engagé à s'embarquer en tant que matelot vers Casablanca sur le SS Bauta[1619]. Refusé en raison de son âge, il est incité à un contrôle médical « En fait, je m'évanouis juste après la prise de sang »[1620]. Évoquant sa jaunisse[1621], il décrit alors la ruse qu'il emploie pour contourner l'analyse d'urine. Racontant qu'ayant été déclaré apte, il embarque, et ses observations sur sa persévérance[1622] sont à rapprocher de ses centres d'intérêt[1623]. L'artiste dépeint par ailleurs des personnages grossiers, de diverses nationalités ou apatrides, peu recommandables, lourdement alcooliques, qui « prétendaient que Goebbels avait pris le commandement et que la guerre continuait »[1624]. Dans l'avant dernier paragraphe, Hundertwasser dépeint sa créativité : « À bord du SS Bauta j'ai peint l'aquarelle numéro 274, 275, 276 et 277, et j'ai écrit en collaboration avec Hans Neuffer un roman qui s'appelait 'Fleur bleue' »[1625] Mais aussi un sentiment d'horreur « Ils prenaient des barres de fer pour me frapper. Je devais me cacher »[1626]. La conclusion renforce notre perplexité. Après avoir écrit « tout ce que j'ai décrit là est vrai et n'est pas

---

[1617] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, 35 Tage Schweden (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 106. « Das Flachdach des Hochhauses war sehr groß. Es gab darauf Blumen, Bäume und ein richtiges schwedisches Blockhaus. [...] Am nächsten Tag brachte ich meine Malsachen mit, malte in dem Blockhaus das Aquarell Nummer 331, genannt ‚nahe und ferne Sonne'. [...] Ich war sehr glücklich auf dieser Terrasse. ». Notre traduction.

[1618] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 106- 107. « il n'oserait tout seul » (*Allein würde er sich nicht trauen*) / « déjà pris son passeport » (*ihm bereits den Paß abgenommen*) / « menacé du poing » (*mit der Faust bedroht*) / « Neuffer déjà emmené de force sur le bateau à Söderhamn. Il avait très peur (*« Neuffer bereits mit Gewalt nach Söderhamn aufs Schiff gebracht. Er hatte große Angst*) ». Notre traduction.

[1619] Voir Deuxième partie, chapitre « Les bateaux ».

[1620] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 107. « Tatsächlich fiel ich gleich nach der Blutprobe in Ohnmacht. ». Notre traduction.

[1621] Voir Deuxième partie, chapitre « L'appropriation de la tradition du Voyage en Italie ».

[1622] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 107-108. «« je tins deux fois par jour, pendant chaque fois deux heures le gouvernail, de 4 heures à 6 heures le matin et de 4 heures à 6 heures l'après-midi. Je ne l'avais encore jamais fait […]. Puis m'améliorais » (*Ich hielt zweimal täglich für je zwei Stunden das Ruder und zwar von 4 bis 6 Uhr früh und von 4 bis 6 Uhr nachmittags. Ich hatte das nie vorher gemacht [...]. Dann wurde ich immer besser*) / « Je reçus un certificat selon lequel j'étais un très bon marin » (*Ich bekam ein Zeugnis, daß ich ein sehr guter Seemann sei*) ». Notre traduction.

[1623] Voir Deuxième partie, chapitre « Les bateaux ».

[1624] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 107. « behaupteten, daß Goebbels die Führung übernommen habe und der Krieg weitergehe. ». Notre traduction.

[1625] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 108. « An Bord der SS Bauta malte ich die Aquarelle Nummer 274, 275, 276 und 277 und schrieb mit Hans Neuffer gemeinsam einen Roman der 'Blau Blum' hieß. ». Notre traduction.

[1626] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 108. « Sie nahmen Eisenstangen, um auf mich loszuschlagen. Ich mußte mich verstecken. ». Notre traduction.

exagéré »[1627], nous ne pouvons nous empêcher de penser « Mais qu'allait-il faire dans cette galère ? »[1628] , car l'artiste se contente de rapporter cet étrange séjour, sans quasiment jamais le commenter. Sa dernière phrase « Il n'y a que l'épisode avec le bac de sable que je n'ai hélas pas vécu moi, mais Hans Neuffer »[1629] peut sembler déroutante ; nous estimons cependant, en raison du « hélas » (*leider*), que Hundertwasser a choisi de s'approprier cette aventure en raison de la pluie, à laquelle l'artiste est sensible. Il a rédigé et publié un texte tout à fait inhabituel: même si nous pourrions partiellement assimiler la narration de ses aventures en Suède à une certaine provocation, il ne s'agit cependant ni d'un manifeste, ni d'un essai, ni d'une poésie avant-gardiste, tels que Hundertwasser les commet à l'époque. À notre connaissance, il n'en écrira plus de semblable. En outre, il est difficile d'en déterminer l'objectif : outre lui-même, il met sporadiquement en scène le personnage de Hans Neuffer, tout en le laissant derrière un voile de mystères.

1.1.12 Influences parisiennes

Dans les années 1950, Paris était de loin la ville culturelle qui avait le plus d'importance : non seulement les arts plastiques - musées, galeries, expositions, ateliers d'artistes, mais l'ensemble de l'offre culturelle - littérature, théâtre et cinéma - valaient à la ville sa réputation culturelle. Et nul, s'il voulait peindre, ne pouvait échapper à cette attirance. D'innombrables étrangers affluaient du monde entier pour s'immerger pendant un certain temps ou pour toujours dans l'atmosphère si extraordinaire de cette plaque tournante, internationale, ce théâtre universel de personnes, de modes, de tendances, de vanités, de bouffonneries, d'idées géniales ou idiotes, ce lieu où s'entrechoquaient la plupart des cultures européennes et de nombreuses cultures non européennes, où elles luttaient les unes contre les autres, se mélangeaient et engendraient des hybrides nouveaux et imprévisibles[1630]. La force d'attraction sur la jeunesse du monde, les artistes et les intellectuels était telle que beaucoup préféraient le sort d'émigrant à Paris à une vie dans leur pays. Par exemple, pour Maria Lassnig[1631], la France était le pays rêvé et pour Markus Prachensky[1632] il fallait être à Paris parce que c'était le

---

[1627] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 108. « Alles ist wahr und nicht übertrieben, was ich da beschrieben habe. ». Notre traduction.

[1628] MOLIÈRE, [s.d.], Les Fourberies de Scapin (1671). (Acte II, scène 7), *toutmoliere.net*, http://www.toutmoliere.net/acte-2,405435.html#scene_vii, consulté le 26/07/2018.

[1629] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 108. « Nur die Episode mit dem Sandkasten habe ich leider nicht ich, sondern hat Hans Neuffer erlebt. ». Notre traduction.

[1630] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2009, *Échanges artistiques franco-allemands après 1945 : recueil d'entretiens*, L'Harmattan, Paris, pp. 105-106.

[1631] Maria Lassnig (1919-2014). Artiste autrichienne.

[1632] Markus Prachensky (1932-2011). Peintre autrichien.

centre de tout[1633]. Le jeune Hundertwasser en ressentit l'attraction : lors de leur courte formation aux Beaux Arts de Vienne, lui et Ernst Fuchs s'entretenaient de leurs plans, de lointains voyages à entreprendre, des frontières étroites du pays et du manque d'argent. Hundertwasser ajoutait : « Alors, nous nous reverrons à Tunis, à Marrakech, ou à Paris… […] Oui, oui, il faut absolument que nous allions à Paris, tu sais, là-bas, on nous comprendra » [1634]. Effectivement, à son retour d'Italie, ayant intériorisé ce qui donnera un élan à sa créativité, il vécut à partir de 1949 dans une famille qui voyait en lui un jeune artiste plein d'avenir. À ce propos, on peut considérer que les artistes de cet après-guerre ont contribué à l'entente franco-allemande, car, après la Seconde Guerre mondiale dans un climat de germanophobie ambiante, 1'accueil spontané des artistes allemands à Paris fut exemplaire[1635]. Avec Brô, Hundertwasser fut donc pendant sept ans, l'hôte de la famille Dumage[1636], chez qui « il occupe une chambre-débarras dont il a fait son atelier »[1637]. Pour pouvoir survivre à Paris sans ressources financières, il développa une stratégie bien rôdée[1638], qu'il a déclinée en neuf points[1639].

1.1.12.1 Hundertwasser et l'état de l'art dans les années 1950 : abstraction et tachisme

Hundertwasser était venu chercher à Paris un enrichissement artistique, et il s'agit maintenant d'analyser l'état de l'art en Europe occidentale et à Paris et de son influence sur l'artiste. Pendant la période de l'après-guerre, l'art abstrait avait définitivement conquis la reconnaissance du public, et sur la scène artistique internationale, régnaient l'expressionnisme abstrait en général et l'ar-

---

[1633] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945 [préf. de Pierre Soulages], Paris, L'Harmattan, p. 244.

[1634] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, pp. 23-24. « „Also, wir sehen uns ..... in Tunis, in Marrakesch, oder in Paris ..." „Ja, ja, wir müssen unbedingt nach Paris, weißt du, dort wird man uns verstehen"... Das waren seine Worte. ». Notre traduction.

[1635] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Id.*, p. 192.

[1636] Leur propriété est l'ancien pavillon de chasse de la comtesse de Castiglione, maîtresse de Napoléon III, près du Bois de Vincennes, dans l'avenue Daumesnil à Saint Mandé. Malheureusement, ce bâtiment fut détruit en 1964. On notera la proximité du lac et du bois de Vincennes – cadre de nature qui fut toujours cher à Hundertwasser.

[1637] *HUNDERTWASSER. PEINTURES RÉCENTES*, 1982, Catalogue de l'exposition organisée avenue Matignon d'octobre à décembre 1982. Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 36

[1638] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, pp. 14-15.

[1639] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

tiste américain Jackson Pollock[1640] qui proclamait : « Il me semble que le peintre moderne ne peut exprimer cette époque [...] avec les formes anciennes de la Renaissance ou de n'importe quelle culture du passé » [1641]. Par ailleurs, Pollock se sentait intimement lié au monde naturel, affectionnait tout ce qui venait de la terre. Il s'intéressait aux peintures de sable des indiens navajos, un art qui puise ses ressources à la terre, exécuté à même celle-ci, et semblant exprimer le rapport organique entre l'artiste et l'univers physique[1642]. Judith Wolfe[1643] proposa que l'on vît dans l'œuvre de Pollock du début des années 1940 ce que Jung appelait « la descente dans l'inconscient [1644]»[1645]. Le fait que les œuvres de l'Action Painting ont une palette « composée en gros de noirs, de blancs, de jaune et de rouges sur fond bleu » [1646] est à rapprocher sans doute des carreaux de céramique que Hundertwasser vit dans un petit café romain au cours de son « Voyage en Italie »[1647], lui faisant pour ainsi dire découvrir lui-même l'expérience de la méthode Jackson Pollock : « Mes toiles ressemblent à de l'Action Painting qui est vraiment peinte. J'ai peint chaque ligne »[1648]. Mais l'artiste menait une réflexion d'un caractère très personnel, et se conseillait lui-même, comme il écrit dans ses carnets en 1950-1951: « une peinture de toi n'est bonne que lorsqu'elle peut dire plus que les dessins des enfants, qu'elle est aussi elle que les formes des champs labourés et que les hommes et les filles qui viennent à ta rencontre et presque aussi belle que les feuilles des arbres et les herbes, que les fleurs » [1649]. Il faut dire qu'à partir de 1954, déferla sur l'Europe entière, de la Suède à l'Espagne et de la Belgique à la Tchécoslovaquie et à la Pologne à travers tout le parcours culturel allemand un courant expressionniste abstrait lyrique, le Tachisme[1650], qui s'apparentait étroitement aussi à

[1640] Jackson Pollock (1912 - 1956). Peintre américain de *l'expressionnisme abstrait*.

[1641] VILLEGER Dominique, [s.d.], Les pigments de la peinture, *cndp.fr*, http://www.cndp.fr/crdp-dijon/IMG/pdf/pig_peinture.pdf, consulté le 18/11/2016.

[1642] RUBIN William, 1982, in ABADIE Daniel (sous la direction de), 1982, *Jackson Pollock*, catalogue de l'exposition du 21 janvier - 19 avril 1982, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, p. 346.

[1643] Judith Wolfe (*1940). Artiste américaine, installée en France. Héritière de l'expressionisme de De Kooning, puis de celui de Schiele et de Kokoschka, dont elle fut l'élève.

[1644] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[1645] RUBIN William, 1982, in ABADIE Daniel (sous la direction de), 1982, *Jackson Pollock*, catalogue de l'exposition du 21 janvier - 19 avril 1982, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, pp. 328-329.

[1646] RUBIN William, 1982, *Id.*, p. 341.

[1647] Voir Deuxième partie, chapitre « L'appropriation de la tradition du Voyage en Italie ».

[1648] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86. « My painting looked like Action Paintings that were actually painted. I painted every line. ». Notre traduction.

[1649] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 34. « Eine Malerei von dir ist nur dann gut, wenn sie mehr sagen kann als die Zeichnungen der Kinder, gleich schön ist wie die Formen der gepflügten Felder und wie die Menschen und Mädchen, die dir entgegengehen und fast so schön wie die Blätter der Bäume und Gräser, wie die Blumen. (Aus den Tagebüchern 1950/1951). ». Notre traduction.

[1650] Tachisme : terme utilisé, en France, vers 1952, sur l'initiative du critique Michel Tapié, pour désigner un aspect de l'art non-figuratif (« abstraction lyrique », « expressionnisme abstrait »), où un rôle important est joué par la tache, entendue dans le sens d'éclaboussure, le modèle étant […] la tache que produit une goutte d'encre en s'écrasant sur du papier. Les valeurs soulignées dans ce cas sont le hasard et l'énergie investie dans les gestes de l'artiste manipulant la peinture (d'où l'appellation fréquente : tachisme gestuel). Un

l'*Action painting* américaine[1651]. Après bien des hésitations, Breton avait accepté de mettre son prestige dans la balance : malgré sa bénédiction réticente et tardive, le tachisme allait se répandre et prédominer. Au sujet de la version française du surréalisme, l'artiste confia :

> Je ne l'ai pas étudiée, mais quelques personnes de son entourage; elles savent quelque chose, comme Dali, Magritte, Delvaux. […] Le style n'a aucune importance. Le style est uniquement un outil vide pour s'exprimer. Un véritable artiste n'a pas de style. Ce qu'il fait n'entre dans aucune tendance artistique existante, c'est pourquoi cela reçoit un nom après coup[1652].

Cette observation a de quoi surprendre de la part d'un artiste qui voulait lutter contre l' « analphabétisme » et avait mis au point le « transautomatisme »[1653]. Quoi qu'il en soit, le tachisme révélait à l'artiste le sens essentiel du mouvement dans sa peinture et devait lui permettre d'exprimer plus naturellement la beauté simple du monde et d'éviter aussi le piège de l'imagerie décorative, de l'approcher sans s'y laisser enfermer[1654]. Mais de jeunes artistes, héritiers d'un esprit « résistant » en peinture qui s'appuyait sur l'idée de récupération des forces vives de la tradition française, cherchèrent de nouvelles voies[1655]. Comme Hundertwasser qui, après avoir tué la ligne droite en 1953, repartit patiemment à la recherche d'un ordre secret que le tachisme trop instantané lui dissimulait autant que la géométrie trop rationnelle: « Ma spirale[1656] est née du désir de faire du tachisme lentement. Au lieu de répéter une explosion immédiate comme les tachistes, j'ai voulu dérouler une évolution » [1657]. En effet, en 1961, l'artiste constate sévèrement:

> Le tachisme avait détruit toute forme. Face à un paysage inconnu, il fallait se donner des règles et des formes nouvelles. Une seule de ces formes est digne de confiance. Celle qui correspond au mouvement qui se fait quand les choses inertes commencent à bouger. Ce mouvement, c'est la spirale, qui nous fait dépasser la fausse durée des tachistes[1658].

---

tel art se distingue de l'expressionisme figuratif en ce que dans celui-ci s'exprime l'émotion de l'artiste par le sujet d'abord, alors que le tachisme prétend le faire par la matière picturale seule. Mais il s'oppose également à la peinture abstraite européenne des années quarante-cinquante qui, tout en répudiant le contenu figuratif, reste fidèle en général à des valeurs classiques de composition. Par le rôle qu'il assigne aux valeurs existentielles, le tachisme est caractéristique d'un certain milieu intellectuel français de l'époque, celui que dominait la philosophie existentialiste. (in GEORGEL Pierre, [s.d.], « TACHISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tachisme/, consulté le 11 janvier 2018.).

[1651] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 9.

[1652] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 76.

[1653] Voir Troisième partie, chapitre « L'art et le spectateur : contre l'analphabétisme ».

[1654] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 41.

[1655] RESTANY Pierre, 1983, *Une vie dans l'art : entretiens avec Jean-François Bory*, Ides et Calendes, Neuchâtel, p. 12.

[1656] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale ».

[1657] DUCOUSSET Richard, 1975, Hundertwasser - les plantes donnent l'exemple de la vitalité, Paris, *Connaissance des arts*, n° 275, Janvier 1975, p. 66.

[1658] CONIL LACOSTE Michel, 1961, Conversation dans l'atelier de Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 74, février 1961, pp. 50-51.

Hundertwasser avait donc fini par rejeter violemment le tachisme, le jugeant « fade et pas figuratif »[1659]. Si bien que, de la même manière que Georges Mathieu est devenu le Dali du tachisme, l'artiste n'a pas tardé à devenir le Dali de l'anti-tachisme[1660]. Même si Tapié[1661] bien qu'il ait toujours tenu le jeune arrivant autrichien à l'écart, par horreur de son apparent misérabilisme, fascine Hundertwasser comme il a fasciné Rainer[1662].

1.1.12.2 Hundertwasser et l'effervescence des galeries

Le Paris post 1945 était le centre de tout. Les galeries n'avaient jamais été aussi actives[1663] ; sur tous les fronts, elles portaient en avant l'art abstrait français et le consacraient[1664]. Les jeunes artistes, quand ils ne passaient pas des soirées à Montparnasse, devant un café crème, parce qu'ils n'avaient pas d'argent, le même café servant pendant toute la soirée [1665], s'y retrouvaient dans les vernissages ou dans les conférences.

1.1.12.2.1 Les galeries

Nous nous proposons de montrer ici comment l'artiste, arrivé à Paris à peine âgé de vingt-deux ans, ne dérogea pas à l'esprit du temps. Visitant des galeries, fréquentant des vernissages pour connaître les courants modernes du monde artistique, Hundertwasser entra très tôt en rapport avec les idées artistiques les plus progressives des cultures européennes et extra-européennes. En 1950, il se lia d'amitié avec Shinichi Tajiri[1666-1667]. Par ailleurs, son bon français a contribué au fait qu'il se sentit bientôt à Paris très à l'aise: même son grand atelier fut mis à disposition sans contrepartie

---

[1659] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 75.

[1660] FLEMMING Hanns Theodor, 1964, Hundertwasser, narcissus reflected in spirals, London, *Studio international*, vol. 168, n° 859, p. 215.

[1661] Michel Tapié de Céleyran, dit Michel Tapié (1909-1987). Musicien, peintre, sculpteur, organisateur d'expositions et théoricien de l'art. Il est à l'origine de la formule « art informel ».

[1662] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 11.

[1663] Le marché de l'art parisien (1944-1969), [s.d.], *envers.pagesperso-orange.fr*, http://envers.pagesperso-orange.fr/jverlaine/listegaleries#A, consulté le 12/05/2016.

[1664] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 36.

[1665] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945, L'Harmattan, Paris, p 91.

[1666] Shinichi Tajiri (1923-2009). Sculpteur, peintre, photographe et cinéaste d'origine japonaise.

[1667] *Hundertwasser*, 1980, Centre culturel de Toulouse, Toulouse, non paginé.

financière, sans qu'il ait besoin de lever le petit doigt[1668]. À l'époque du bouillonnement intellectuel et artistique autour du Boulevard Saint-Germain, les artistes français avaient plutôt l'habitude de se regrouper librement autour de certains critiques ou galeristes qui les défendaient[1669]. Il n'est donc pas surprenant que le jeune artiste ne dérogea pas non plus à la fréquentation des cafés parisiens de Saint-Germain-des Près, que ce soit en 1949 au « Mabillon[1670] », en 1954 au « Café de Flore » [1671] ou « vers 1955[1672] », participant à des discussions sérieuses qui marquèrent ses opinions et ses appréciations. Ou bien encore en 1956, aux « Deux Magots », ce qui permit à l'artiste d'étendre son réseau : quelqu'un lui parla du collectionneur Siegfried Poppe et nota ce nom dans son carnet soigneusement tenu[1673]. Si bien qu'en 1958, à Hambourg, rentrant de Stockholm, Hundertwasser suivit ce qu'il avait entré dans son carnet et vint le surprendre devant sa porte[1674]. Notons encore qu'en décembre 1955, le philosophe Roland Barthes inscrivit lui-même son adresse dans le carnet de Hundertwasser, comme il apparaît dans une photographie[1675]. Si bien qu'en 1954, l'artiste écrit déjà : « Je me trouve au milieu d'une incroyable aventure, et je n'ai absolument pas le recul nécessaire pour pouvoir formuler clairement ma volonté actuelle et à venir » [1676]. Hundertwasser, ne correspondant en rien à la représentation traditionnelle d'un artiste, avait surgi inopinément dans les centres artistiques du continent. Il avait engendré des tableaux surprenants et marquants, si bien que depuis 1948/1950, il était un grand dans le monde artistique européen[1677]. En outre, à partir de 1950, il était le seul artiste autrichien de sa génération qui s'était installé durablement à Paris. Il fut donc

---

[1668] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 310.

[1669] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945* [préf. de Pierre Soulages], Paris, L'Harmattan, p. 71.

[1670] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire: des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[1671] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p. 228. Photographie de Hundertwasser avec Hans Neuffer au Café de Flore à Paris (1954).

[1672] HUBMANN Franz, 1955, Der österreichische Künstler Friedensreich Hundertwasser in Paris. Photographie um 1955, *austria-forum.org*, https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hundertwasser%2C_Friedensreich/0062012, consulté le 19/08/2018.

[1673] Hundertwasser Friedensreich Regentag, 1975, *Haus Der Kunst 1975 München*, Gruener Janura AG, Glarus, p. 13.

[1674] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[1675] HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 53. Illustration.

[1676] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 25. « Ich befinde mich mitten in einem ungeheuren Abenteuer, und es fehlt mir absolut der nötige Abstand, um mein bisheriges und zukünftiges Wollen klar formulieren zu können. ». Notre traduction.

[1677] FLECK Robert, 2012, Hundertwasser und seine Aktualität, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 20.

prévu que l'artiste expose pour la première fois à Paris, en octobre 1950 - à la Galerie-librairie Palmes, place Saint Sulpice. Il s'agissait du tableau ⊂84⊃ *STADTANSICHT (HALB SIENA, HALB PARIS) - City Scene (Half Siena, Half Paris) - PANORAMA DE LA VILLE (MOITIE SIENNE, MOITIE PARIS)*[1678], où, réunissant les plus beaux lieux des deux villes, il mêlait impressions et atmosphères d'une ville à celles de l'autre. Mais l'exposition en se fit pas. L'artiste commente avec amusement la réaction du galeriste : « Le tableau fut bien accroché dans une galerie de la Place Saint Sulpice, mais ôté avant le vernissage, parce que le propriétaire le trouvait « *trop marrant* »[1679]. Ce fut ma première tentative d'exposition ratée à Paris »[1680]. Le Studio Facchetti[1681] comptait au nombre des grandes galeries ; le photographe et galeriste Paul Facchetti[1682], outre quelques artistes américains, exposait uniquement des Français. Exclusivement connu et fréquenté par les initiés, la galerie est à juste titre reconnue de nos jours comme le lieu important de la défense de l'art informel et de l'art international, allemand en particulier[1683] : c'était l'une des rares galeries d'avant-garde dans le vent, qui tirait son prestige de sa totale indépendance vis à vis de l'École de Paris et des coteries cinétiques ou tachistes[1684]. Y exposer ses œuvres était donc pour lui de la plus haute importance, et la concurrence était rude. L'artiste, qui avait fréquenté à Paris toutes les avant-gardes, mais n'était réductible à aucune et nageait à contre-courant, multiplia les démarches pour se faire représenter par la Galerie Facchetti. Restany revoit encore Hundertwasser tel qu'un jour d'hiver 1953 il le rencontra pour la première fois chez Facchetti, alors que l'artiste faisait antichambre pour obtenir une exposition : tous les après-midis, l'artiste venait de Saint-Mandé à bicyclette et restait là, seul dans un coin, à dessiner parfois sur un bout de papier. Un jour, devant les galeristes aussi surpris qu'enthousiasmés, il put étaler ses œuvres à même le sol de la galerie[1685]. Après une pause de dix-huit ans, Paul et Jeanne Facchetti, organisant dans leur nouvelle galerie parisienne[1686] une grande exposition consacrée aux œuvres de Hundertwasser, ne semblaient se souvenir que de leur « enthousiasme spontané » d'autrefois, face aux œuvres de l'artiste si réfractaire aux courants à la

---

[1678] St. Mandé/Seine, 1950, Huile et fusain sur aggloméré préparé en blanc, 580 mm x 550 mm, peint à St. Mandé/Seine, probablement en mars 1950. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/754-stadtansicht-halb-siena-halb-paris, consulté le 14/01/2018.

[1679] En français dans le texte.

[1680] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 182. « Das Bild wurde zwar in einer Galerie am Place Saint Sulpice aufgehängt, vor dem Vernissage jedoch wieder abgenommen, weil es dem Inhaber « *trop marrant* » (zu komisch) war. Das war mein erster missglückter Ausstellungsversuch in Paris. » Notre traduction.

[1681] La Galerie Paul Facchetti, qui exposa de 1951 à 1979, se trouvait au 17 rue de Lille, 75007, Paris

[1682] Paul Facchetti (1912 - 2010) fut le galeriste qui introduisit Pollock et Dubuffet en Europe.

[1683] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945* [préf. de Pierre Soulages], Paris, L'Harmattan, p. 103.

[1684] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 15.

[1685] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 12.

[1686] À cette date, la Galerie Facchetti était maintenant installée au 6, rue des Saints Pères, 75007 Paris.

mode. Ils décrivent un cycliste émerveillé arrivant à leur seuil le dos et les bras chargés de tapisseries et de peintures à la tempéra, protégeant déjà les secret d'une vie et les rêves derrière un spectacle fabuleux qu'il étalait d'un geste sur le sol de leur galerie. Klee, Klimt, Schiele à bord, il les conviait au voyage et ils avaient, disent-ils vingt ans après les faits réels, embarqué sans une hésitation, ayant trop vécu la peinture pour avoir pu refuser alors cette débauche de couleurs qui explosait dans le monde devenu trop sec de l'abstrait triomphant[1687]. Mais faire assidument le siège de la galerie avait eu d'autres effets positifs : cela permit à l'artiste de connaître Julien Alvard (1916–1974), devenu le maître à penser de la galerie. Si bien que le critique présenta à partir du 29 janvier 1954 la première exposition parisienne chez Facchetti, premiers pas sur la scène artistique parisienne, comme en témoigne Hundertwasser :

> Facchetti me prit sous contrat, sans jamais payer quoi que ce soit, en revanche, je devais dire partout que j'avais un contrat avec Facchetti. Il me promit une exposition. Chaque jour j'allais chez lui en bicyclette, pour le lui rappeler. Il répétait comme un refrain, et je l'ai toujours dans l'oreille :'Ne vous inquiétez pas, revenez demain'.[1688] Enfin, ça y était, et j'eus un dépliant d'exposition avec des reproductions en couleurs ! Bien que j'aie pas suivi le conseil de Facchetti 'Soyez gentil avec Monsieur Alvard'[1689], celui-ci écrivit un merveilleux texte de catalogue'»[1690].

Cette critique[1691] qui séduisit tant Hundertwasser constituait la quatrième de couverture du carton d'invitation ; composée de phrases sécantes et de quelques anaphores, rythmant et dynamisant le discours, elle cherchait à tenir le visiteur de l'exposition en haleine. Alvard soulignait notamment que l'artiste abordait la peinture comme s'il était à la bataille de Poitiers : gardez-vous de la ligne droite ! Méfiez-vous de la ligne ivre ! Indiquant que l'artiste se plaçait aux antipodes des recherches et des messages, il signalait encore qu'il fallait beaucoup de sérieux pour mener à bien l'ironie de telle entreprise et que ce sérieux lui serait compté pour folie, cette folie pour calcul, ce calcul pour préméditation. À propos de la remarque de l'artiste selon laquelle il n'avait pas cherché à « être gentil avec Julien Alvard », on est en droit de se demander si, en fait, les deux ne se connaissaient

---

[1687] *Hundertwasser*, 1974, Galerie Paul Facchetti, 12 décembre 1974 – 15 février 1975, Paris, s.n., p. 6.

[1688] En français dans le texte.

[1689] En français dans le texte.

[1690] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 250 « Facchetti nahm mich "unter Vertrag", ohne je etwas zu bezahlen, dafür durfte ich überall sagen, dass ich einen Vertrag mit Facchetti hätte. Er versprach mir eine Ausstellung. Jeden Tag fuhr ich mit dem Fahrrad zu ihm, um ihn daran zu erinnern. Seine Worte waren wie ein Refrain und sind mir für immer im Ohr: "Ne vous inquiétez pas, revenez demain". Endlich war es soweit und ich bekam ein Ausstellungsfaltblatt mit Farbreproduktionen! Obwohl ich den Rat Facchettis "Soyez gentil avec Monsieur Alvard" nicht befolgte, schrieb dieser einen wundervollen Katalogtext. » Notre traduction.

[1691] Fonds JULIEN ALVARD B9, [Hundertwasser], Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. Carton d'invitation pour une exposition de Friedrich Hundertwasser au studio Paul Facchetti à partir du 29 janvier 1954, préface signée Julien Alvard, avec un texte de Hundertwasser et des photographies de ses œuvres (2 f.).

pas déjà depuis plusieurs années. Et que dire encore du champ lexical de la folie employé par Julien Alvard ? S'intéressant comme beaucoup de critiques à l'expression psychopathologique, il avait visité l'Exposition internationale d'art psychopathologique de l'hôpital Sainte-Anne et publié « L'art psychopathologique à Sainte-Anne », dans la revue *Art d'aujourd'hui*, de novembre 1950[1692]. Parmi les notes personnelles du critique, nous pointons « Le test de Rorschach », portant plus spécifiquement l'indication « HUNDERTWASSER 3 QUART D'HEURES »[1693], qui se compose d'ailleurs de plus de feuillets (quatre) que les autres artistes étudiés. Le test est daté du 13 mars 1949. On observera la localisation du tiré à part « Paris, Bonneval ». Se pose la question de savoir si Julien Alvard était dans le cercle du psychiatre Henri Ey[1694]. Le sujet était-il sensible pour l'artiste, pour qu'il passe ce test sous silence, et ses critiques de même, d'autant que Alvard conclut : « des réponses sexuelles abondantes mais également des réponses mystiques » ? Notons que vingt ans plus, tard, lors de la nouvelle exposition triomphale à la galerie, désormais installée rue des Saints-Pères, Paul Facchetti reconnut la magie que le peintre avait jadis exercée sur le critique, semblant lui aussi ignorer le test antérieur à l'exposition et souligne qu'Alvard, pourtant preux défenseur des *nuagistes*[1695], se jeta vite à l'eau pour rejoindre cet héritier de l'école viennoise et écrire la préface de sa première exposition, séduit par son ironie légère, si proche de la sienne[1696]. Nous pouvons dire que l'expérience de la bicyclette avait nourri sa réflexion. D'une part, elle surgit dans l'œuvre exposée, au titre explicite *⊂169⊃ LE SANG QUI COULE AUTOUR ET J'AI UNE BICYCLETTE. DAS BLUT DAS IM KREIS FLIESST UND ICH HABE EIN FAHRRAD*[1697], à laquelle il apporte ce commentaire : Le tableau fut ma première spirale[1698] peinte à l'huile. J'y fus incité par une spirale

---

[1692] TISSERANT Muriel, 2016, *De l'art des fous à l'art psychopathologique : recherche d'un nouveau discours sur l'art à travers les expositions à l'Hôpital Sainte-Anne entre 1946 et 1950*, Toulouse, Université Jean Jaurès, 226 p., http://dante.univ-tlse2.fr/1737/12/tisserant_muriel_M22016.pdf, consulté le 04/02/2017. Note 247.

[1693] FONDS ALVARD, Documents d'études en psychologie appartenant à Emmanuel Valat de Chapelain, dit Julien Alvard : tirés à part, articles et notes, Paris, Bonneval, [s.n.], *« Réponses au « test de Rorschach », soumis à divers artistes, dont […] Friedrich Hundertwasser (4 f.)* ». Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 17/02/2016.

[1694] Henri Ey (1900-1977). Neurologue et psychiatre français, licencié de philosophie, médecin-chef de l'hôpital psychiatrique de Bonneval (Eure-et-Loir). À travers les « Colloques de Bonneval », il exerça une influence déterminante sur toute une génération de psychiatres, conservant en outre un enseignement à l'hôpital Sainte-Anne, les « Mercredis de Ste Anne ». En 1950 il participa à la fondation de l'Association mondiale de psychiatrie.

[1695] Nuagiste : tendance de l'abstraction lyrique et du paysagisme abstrait qui, dans les années 1960 notamment, a privilégié les effets d'espace et de profondeur.

[1696] *Hundertwasser*, 1974, Galerie Paul Facchetti, 12 décembre 1974 – 15 février 1975, Paris, s.n., p. 6.

[1697] St Maurice/ Seine, Impasse des Sureaux, maison de jardin de René Brô, août 1953, 51 x 54,5 cm, huile sur aggloméré de bois, avec des reliefs, sous-couche à la craie, blanc de zinc et colle de poisson. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/918-das-blut-das-im-kreis-fliesst-und-ich-habe-ein-fahrrad-1493811759, consulté le 15/01/2018.

[1698] Voir Troisième partie, chapitre « L'épiphanie de 1953 ».

tournant irrégulièrement dans le film documentaire de Fulchignoni. […] »[1699]. D'autre part, elle fut, dans le catalogue, le noyau d'un manifeste poétique, premier cri contre la *ligne droite*[1700]. En raison de l'effervescence au vernissage, Léopold Senghor, député du Sénégal encore peu connu mais en pleine ascension, était passé inaperçu. Georges Pompidou, son camarade de promotion à l'École Normale, lui avait transmis le virus d'intérêt pour l'art contemporain[1701] ; Claude Pompidou observe que ce qui fascinait Georges Pompidou dans l'art, et plus particulièrement dans la peinture du XXème siècle, c'était l'art, tout simplement ; il disait que 'l'art est l'épée de l'archange et il faut qu'il nous transperce'[1702]. Devenu président du Sénégal, Senghor[1703] sut se souvenir du peintre des fenêtres baroques et des cheminements spiraloïdes. Hundertwasser connut un succès incontestable chez Facchetti : l'artiste avait créé une véritable sensation dans le microcosme de l'avant-garde marginale du Saint-Germain-des-Prés progressiste[1704]. La réception de sa première exposition d'un artiste inconnu fut excellente : outre des revues françaises, l'influente revue d'art japonaise «*Bijutso Techo*» publia aussi un rapport du critique d'art[1705] Shinichi Segui[1706]. L'artiste avait enfin relevé le défi de la scène artistique parisienne et, rempli de fierté, cherchait l'approbation de ses compatriotes. Dans son enthousiasme, il adressa un courrier[1707] à l'artiste Gertrude Zuckerkandl[1708]:

[1699] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 250. « Das Bild war meine erste in Öl gemalte Spirale. Der Anstoß dazu war eine unregelmäßig sich drehende Spirale in einem Dokumentarfilm von Fulchignoni ». Notre traduction.

[1700] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) ».

[1701] ABADIE Daniel, MOZZICONACCI Jean-François, 1999, Entretien avec Madame Pompidou, *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_DP-2006057.pdf, consulté le 12/11/2015.

[1702] *« Autour d'une collection » le Président et Madame Georges Pompidou*, 1994, Maison des arts Georges Pompidou, Cajarc/Lot, juillet-août 1994 : à l'occasion de la commémoration du XXe anniversaire de la mort du Président Georges Pompidou, non paginé, [pp. 7 & 17].

[1703] Voir Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[1704] *Hundertwasser : parcours rétrospectif*, 1999, Galerie Patrice Trigano, Paris, 1er décembre 1999-29 janvier 2000 / texte de Pierre Restany, Non paginé [p. 6].

[1705] Voir Deuxième partie, chapitre « Un compagnon de route : Yves Klein (1928 -1962) ».

[1706] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 45.

[1707] On notera que l'artiste signe ici avec son nom d'état civil. Qu'il ne prit pas en compte les convenances, puisqu'il écrit sur le recto d'une feuille tachée de café, qui semblait arrachée d'un journal intime d'une autre personne, car l'écriture au verso est différente et le texte n'a rien à voir. Toutefois, l'artiste était alors, on s'en souvient, dans la plus grande pénurie et n'aimait pas gaspiller.

[1708] Gertrude Zuckerkandl (1895 – 1981). Issue du milieu culturel viennois, son père était le psychanalyste Wilhelm Stekel (1868-1940), sa belle-mère Berta Szeps-Zuckerkandl (1864-1945), fille de Moritz Szeps (1835-1902), journaliste et directeur du *Neues Wiener Tageblatt*. Traductrice littéraire, écrivain autrichienne, salonnière, elle avait joué un rôle important dans la vie mondaine, artistique et intellectuelle viennoise (et européenne), jusqu'à son départ d'Autriche en 1938. (Sa sœur ainée, Sophie, avait épousé Paul Clémenceau, le frère de Georges Clémenceau.)

> Paris, le 30 avril 1955
> Chère Madame Zuckerkandl, Je voulais vous rendre visite, mais n'ai rencontré qu'une jolie demoiselle qui m'a dit que vous étiez actuellement en Autriche. Il y a trois jours que je suis arrivé ici depuis Bâle. J'ai passé un mois en Suisse et y ai eu quelque succès. Ici, j'ai un nouvel accrochage chez Facchetti. Je suis curieux de savoir ce que vous allez dire de mes tableaux. Alors à bientôt. Bien cordialement, Votre Stowasser. Ou téléphonez moi au DAU 0662 [1709]

Les galeristes parisiens, courtisés par les artistes aspirant à des expositions continuèrent à mener la danse. En mars 1957, Hundertwasser exposa ses œuvres dans la Galerie H. Kamer[1710] à Paris[1711] - avec laquelle il devait collaborer pendant les trois années suivantes. De cette époque sont restés quelques tableaux plus faibles et négligés : pour pouvoir vivre, l'artiste avait signé un contrat [1712] qui, contre un salaire ridicule, l'obligeait à une production régulière ; une épouvantable corvée, qui le faisait souffrir et le paralysait, et dont il se libéra[1713] rapidement. Dans son *Catalogue raisonné*, l'artiste revient sur ce contrat, qu'il brosse en détail, révélant des pratiques insoupçonnées du public:

> Mon contrat d'exclusivité avec la Galerie Kamer stipulait : chaque mois, je dois livrer soixante-dix points, et je recevrais pour cela 70.000 anciens Francs (après la modification de valeur monétaire 700 francs). Le système de points pour le paiement des tableaux était alors habituel entre les marchands et les artistes. Les marchands n'achetaient pas selon la qualité, mais selon la taille des toiles. On disait, tel et tel peintre vaut tant de points. Ce système d'appréciation et de paiement avait été repris des fabricants de châssis et de toiles. Plus le tableau était grand, plus il y avait de points par surface, enfin, un tableau deux fois plus grand n'avait pas deux fois plus de points, mais environ la moitié en plus. En outre, il y avait des formats : les personnages (c'étaient les plus larges), les paysages (plus étroits), les marines (les plus étroits). Une marine avait autant de points qu'un long personnage. Un peintre paresseux, qui vend au marchand d'après les points, n'avait donc qu'à peindre des marines, car il avait moins de surface à peindre. Pour peindre soixante-dix points, je devais

---

[1709] SAMMLUNG EMILE ZUCKERKANDL, Sign.: 405/B177 Lit., *Hundertwasser Friedensreich, Brief an Gertrude Zuckerkandl, Paris, 30.04.1955*, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), consulté le 30/05/2016: « Paris, den 30. April 1955 Liebe Frau Zuckerkandl, Ich wollte Sie eben besuchen aber nur eine hübsche junge Dame angetroffen die mir sagte, dass Sie gerade in Österreich seien. Ich bin vor 3 Tagen hier angekommen von Basel aus. In der Schweiz war ich ein Monat und habe einigen Erfolg gehabt. Hier werde ich wieder Anstellen bei Facchetti. Bin neugierig was Sie von meinen Bildern sagen. Also auf Bald Mit vielen Grüssen (*sic*) Ihr Stowasser Oder Telephonieren (*sic*) Sie mir DAU 0662. » Notre traduction.

[1710] BENRATH Frederic, [s.d.], Galerie Kamer, *benrath.fr*, http://www.benrath.fr/1957-galerie-h-kamer-paris-France, consulté le 04/05/2016). « 1957 : Exposition avec une vingtaine d'artistes dont Arnal, Barré, Benrath, Bryen, Hundertwasser, Jaffe ».

[1711] Galerie H. Kamer, 90 bd Raspail, 75006-Paris. (in Galerie Henri Kamer, Hélène Leloup, [s.d.], *christiancouturier.org*, http://www.christiancouturier.org/helene_leloup.php, consulté le 04/05/2016.) Aujourd'hui disparue. On notera l'histoire de cette galerie.

[1712] HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Der Weg zu Dir, mit einem Nachwort von Wieland Schmied*, Insel-Bücherei, Frankfurt am Main, p. 58.

[1713] D'autant qu'en 1958 la galerie Kamer décida de s'en tenir à un certain nombre d'artistes et puis finalement d'abandonner toute activité dans le domaine de l'art contemporain, pour se consacrer exclusivement aux arts premiers. (in RESTANY Pierre, 1983, *Une vie dans l'art : entretiens avec Jean-François Bory*, Ides et Calendes, Neuchâtel, p. 14.).

soit peindre beaucoup de tableaux plus petits ou un grand tableau, mais dont la surface était presque deux fois plus grande que la surface des plus petits additionnés. Il est clair que ce système nuit à la qualité. Il fallait remplir ses « points-à-faire. Quand on ne pouvait maintenir sa qualité, on était éliminé, et remplacé par un autre peintre. Il y avait 60 000 peintres à Paris, qui se prétendaient de métier. Lorsque je prolongeais mon permis de séjour, une employée de la Préfecture était en colère lorsque je lui dis que j'avais un contrat avec une galerie, parce qu'il y avait tant de peintres français qui étaient au chômage. Je sus alors que je 'comptais' déjà un peu, chez Facchetti, je n'avais rien reçu[1714].

Dévoilant les complexes arcanes des tractations dans les galeries de peintures[1715], montrant l'injustice « on était éliminé, et remplacé »[1716], il n'épargne pas les marchands d'arts. Dans ce long exposé technique, on notera cependant l'absence d'incrimination directe sur les conséquences qualitatives pour ses productions d'alors. On observera avant tout la conclusion aussi brève que triomphante « Je sus alors que je 'comptais' déjà un peu »[1717]. Heureux de son succès croissant, l'artiste venait d'achever la version définitive de la *Grammaire du voir*[1718], élément fondateur et justement publié dans son catalogue d'expositions de la galerie Kamer. Il en prépara la maquette avec Restany et professa que « tout est infiniment simple, tout est infiniment beau » [1719]. Dans les œuvres présentées, la répétition était son expression rituelle, de l'énumération des visages à la phrase

---

[1714] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, pp. 335-336. «Mein Exklusivvertrag mit der Galerie Kamer lautete: Jeden Monat muß ich siebzig Points abliefern, dafür bekomme ich 70.000 alte Francs monatlich (nach der Umrechnung 700 Francs). Das Punktesystem zur Verrechnung der Bilder war damals zwischen Händlern und Malern üblich. Die Händler kauften nicht nach Qualität, sondern nach Flächengröße. Es hieß, der und der Maler ist soundso viel Punkte wert. Dieses Maß- und Rechnungssystem war von Keilrahmen- und Leinwandherstellern übernommen worden. Je größer das Bild, um so größer die Punkte pro Fläche, also ein doppelt so großes Bild hatte nicht doppelt so viele Punkte, sondern etwa um die Hälfte mehr Punkte. Außerdem gab es Formate: Figure (waren die breitesten), Paysage (schmäler), Marine (die schmälsten). Ein Marine hatte die gleichen Punkte wie ein ebenso langes Figure. Ein fauler Maler, der nach Punkten an Händler verkauft, brauchte also nur Marine zu malen, da er weniger F Galerie H. Kamer, 90 bd Raspail, 75006-Paris läche zu bemalen hatte. Um siebzig Punkte zu malen, mußte ich entweder viele kleine oder ein großes Bild malen, das aber flächenmäßig fast doppelt so groß war, als die Fläche der kleinen zusammenaddiert. Daß dieses System natürlich auf die Qualität drückt, ist klar. Man wollte sein Punkte-Soll erfüllen. Wenn man seine Qualität nicht halten konnte, wurde man eliminiert und durch einen anderen Maler ersetzt. Es gab ja 60.000 Maler in Paris, die das Malen als Beruf angaben. Als ich meine Aufenthaltsbewilligung verlängerte, war eine Beamtin in der Préfecture ganz böse, als ich sagte, ich hätte einen Vertrag mit einer Galerie, da doch so viele französische Maler arbeitslos seien. Da wußte ich, daß ich schon etwas "zählte", bei Facchetti hatte ich nichts bekommen.». Notre traduction.

[1715] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 335. « chaque mois, je dois livrer soixante-dix points » (*Jeden Monat muß ich siebzig Points abliefern*) / « On disait, tel et tel peintre vaut tant de points » (*Es hieß, der und der Maler ist soundso viel Punkte wert*). Notre traduction.

FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 336. « wurde man eliminiert und [...] ersetzt ». Notre traduction.

[1717] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 336. « Da wußte ich, daß ich schon etwas "zählte" ». Notre traduction.

[1718] Voir Troisième partie, chapitre « Grammaire du Voir (1957) ».

[1719] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 27.

spiraloïde[1720]. Notons encore que pour cette exposition, l'artiste réalisa une affiche *HWG 14 ⊂305⊃ LABYRINTHE POUR UNE EXPOSITION - FRESHLY FOUND LABYRINTH - FRISCH GEFUNDENES LABYRINTH*[1721], sur laquelle il utilisa pour la première fois sa spirale alors emblématique dans une lithographie. En 1957, encore, il participa avec Brô « au 'Micro-salon' à la galerie Iris Clert[1722], l'une des galeries parisiennes les plus remuantes de la fin des années 1950, le Micro-salon parodiant avec humour les salons officiels de l'époque[1723]. Puis, au début des années 1960, surgissent les difficultés du marché de l'art : « Le moment n'est pas propice. Les affaires sont mauvaises, le pop-art (*sic*) tient toute la scène »[1724]. C'était l'argument derrière lequel s'abritait le galeriste Flinker, qui avait acheté à Alvard son Hundertwasser pour 300 000 Frs, c'était peu. Après avoir vu ce qui se passait dans les salles des ventes, c'était toutefois assez gentil. Mais l'exposition n'allait pas être aussi lucrative qu'il l'espérait, car il n'y avait plus autant d'acheteurs pour la peinture, et que ceux qui restaient payaient moins, cela ne facilitait pas les choses[1725] : « Mais Hundertwasser – dit [Flinker] - 'Je le fais en octobre, il me demande un catalogue qui coûte les yeux de la tête et d'ailleurs il n'a pas assez de tableaux ». Les mois passèrent, « en décembre […] les pourparlers avec Hundertwasser [avaient] tourné court »[1726]. C'était une déception difficile à surmonter[1727]. Avide de contacts et de confrontations, l'artiste continuait à se mêler aux divers mouvements du creuset artistique parisien. Avec plus ou moins de succès, puisque le bruit courut[1728] qu'à la fin des années 1950 à Paris, Hundertwasser aurait été jeté du quartier général des propres

---

[1720] Fonds FR ACA PREST ART 152 (1/4) – Pierre Restany, 1957, *Hundertwasser – le peintre des autolitanies*, Exposition Hundertwasser chez Kamer – 90 Bld Raspail, Mars 1957, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[1721] Publiée en 1957, affiche pour l'exposition à la Galerie H. Kamer, Format: 615 mm x 455 mm, Image: 510 mm x 430 mm. Lithographie en rouge et vert, papier partiellement préparé à la tempera à l'œuf colorée à la brique, appliquée au couteau, lithographie rouge et verte. Imprimée par Pons, Paris, mars 1957.HWG 14. Illustration :*hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2366-frisch-gefundenes-labyrinth, consulté le 17/03/2018.

[1722] Galerie Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts. C'est là qu'exposa notamment Yves Klein à ses débuts et qu'eurent lieu les évènements fondateurs de sa carrière.

[1723] RESTANY Pierre, 1996, Le feu qui brille, *bro.perso.libertysurf.fr*, http://bro.perso.libertysurf.fr/Restany.htm, consulté le 19/11/2016.

[1724] Fonds JULIEN ALVARD B2, *Journal*, Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. Cahier 21, p. 19.

[1725] Fonds JULIEN ALVARD B2, *Journal*, Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. Cahier 19, pp. 55- 56.

[1726] Fonds JULIEN ALVARD B2, *Journal*, Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. Cahier 21, p. 19.

[1727] Fonds JULIEN ALVARD B2, *Journal*, Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. Cahier 20, p. 31.

[1728] GROßEGGER Elisabeth, MÜLLER Sabine (Hrsg.), 2012, *Teststrecke Kunst - Wiener Avantgarden nach 1945*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, pp. 118-119. « Allerdings heißt es, dass Hundertwasser in den späten 1950er Jahren in Paris eigenhändig vom „Leiter" der *Situationistischen Internationale*, Guy Debord, aus deren Stammlokal geworfen worden wäre (ein Zwischenfall, der von Hundertwasser in Wien verständlicherweise nicht groß weitererzählt worden sein wird). Als hartes Faktum bleibt aber nur, dass es als ausgemacht gilt, dass es einen Einfluss der Situationisten auf die Wiener Avantgarden zumindest damals nicht gegeben hat.». Notre traduction.

mains du 'chef' de l'*Internationale Situationniste*[1729], Guy Debord[1730]. Bien entendu Hundertwasser ne souffle mot de l'incident.

Puis l'artiste fut sous contrat à la Galerie Raymond Cordier [1731], un autodidacte qui dans sa galerie plutôt spécialisée dans les naïfs et les surréalistes, fit découvrir de nombreux jeunes artistes contemporains. Dans son catalogue d'alors, l'artiste décline joyeusement sa méthode[1732]. Salué par une critique élogieuse, il vendit beaucoup de tableaux, comme il en témoigne :

> Raymond Cordier, mon marchand parisien, avait vendu deux tableaux à Georges Pompidou, avant qu'il ne soit Premier Ministre. Avec la somme de la revente d'une œuvre, Cordier put offrir aux Pompidou un domaine à la campagne dans le département du Lot, où je fus invité. Je ne peux dire si cette histoire est vraie ou si on voulait me faire plaisir avec ça[1733].

Mais l'artiste fait bien de nuancer : en fait, ce sont les Pompidou, grands amateurs d'art contemporain comme nous l'avons vu, achetant des œuvres d'artistes en début de carrière, tels Hundertwasser, qui revendirent une œuvre pour acheter et restaurer leur domaine de Cajarc, comme le confirme Alain Pompidou, interviewé à l'occasion de la parution de son livre « Claude. C'était ma mère » (2016, Flammarion, Paris) : « Papa a vendu un Hundertwasser qu'il avait payé 6000 francs pour acheter nos deux maisons à Cajarc… Et il l'a beaucoup regretté ! » [1734]. Dans un entretien privé[1735], il précise encore qu'il ne se souvient que d'un grand tableau, des années 1960, à dominante verte, mais qu'il ignore le devenir de l'œuvre après la vente. L'artiste dut patienter cinq ans pour que,

---

[1729] L'un des mouvements anti-art le plus méconnu et pourtant le plus influent de l'après-guerre fut sans doute: l'Internationale Situationniste (IS).'Ne travaillez jamais. Guy Debord' (1931-1994) - Dernier mouvement international d'avant-garde au XXème siècle, l'IS exista entre 1957 et 1972 ; l'épicentre en fut Paris. Elle était composée en alternance de 72 membres au total, européens, américains et nord-africains. Le programme révolutionnaire de l'IS entendait annihiler toute forme de représentation, rejeter l'autorité, démanteler les symboles du pouvoir, abolir l'art – y compris celui de l'avant-garde traditionnelle – et toutes les expressions du spectacle culturel, se réapproprier une vie dépossédée par la consommation et la productivité. Il s'agissait en bref de lutter contre la spoliation exercée par le capitalisme tardif. Le refus du discours intellectuel en usage, la radicalité politique mais aussi, plus succinctement, l'effectif réduit des adeptes ont fait que Guy Debord et l'IS sont restés relativement peu connus en dehors de la France. La signification historique de l'IS, qui a opéré à la croisée de l'art, de la politique et de la réalité, est donc aujourd'hui encore difficile à cerner. (in L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (1957-1972), 2007, *lemondedesarts.com*, http://www.lemondedesarts.com/ArticleInternationaleSituationniste.htm, consulté le 09/02/2017.).

[1730] Voir Deuxième partie, chapitre « Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892 - 1982) ».

[1731] 27 rue Guénégaud, Paris 6e. (in Galerie Raymond Cordier, *referentelnouvelobs.com*, http://referentiel.nouvelobs.com/archives_pdf/OBS0128_19670426/OBS0128_19670426_023.pdf, consulté le 31/10/2016.).

[1732] Voir Troisième partie, chapitre « Les liens affectifs aux œuvres ».

[1733] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 420. « Raymond Cordier, mein Pariser Händler, Freund und Galerist, hatte zwei Bilder an Georges Pompidou verkauft, bevor er Premierminister wurde. Mit dem Erlös des Wiederverkaufs eines der Bilder konnte Cordier den Pompidous ein Landgut im Departement Lot kaufen, wohin ich eingeladen wurde. Ob die Geschichte stimmt oder ob man mir damit eine Freude machen wollte, kann ich nicht sagen.». Notre traduction.

[1734] SCHWAAB Catherine, 2016, Alain Pompidou, « Le jour où » Ma mère achète un Nicolas de Staël, *Paris-Match* du 10 au 16 novembre 2016, Paris, p. 134. NB : Citation en bas de page, en rouge.

[1735] Entretien privé, réalisé pour l'auteur par Madame Évelyne Janet-Vendroux, le 14 novembre 2016.

du 3 au 21 mars 1967, Karl Flinker organise enfin une exposition promise, *HUNDERTWASSER : peintures récentes*[1736]. À cette occasion, il rédigea pour le catalogue un texte en prose qui sera traduit en allemand et publié dans « De belles voies » (*Schöne Wege*)[1737]. Il lui octroie un aspect graphique en choisissant l'emploi exclusif de majuscules, l'absence de ponctuation et l'adjonction d'une « bulle » couronnée d'un bulbe, renfermant un bref texte où il s'adresse à un « tu » anonyme. C'est une période difficile pour l'artiste, tant sur le plan personnel qu'artistique ; il rencontre des difficultés dans son travail et les exprime : « PARCE QUE JE PEINS SI PEU QUE JE PENSE BEAUCOUP » / « QUE JE RÉFLÉCHIS UNE FOIS DEUX FOIS TROIS FOIS POUR NE PAS FAIRE ENCORE UNE FOIS CE QUI EST EFFECTIVEMENT A MON AVANTAGE ». Notons les contradictions de l'artiste, puisqu'il émet là des reproches envers les galeristes « ON M'ENLÈVE DES PEINTURES[1738] ». Il revient sur ses fondamentaux philosophiques « PARCE QUE LE PEU PARAIT ÊTRE BEAUCOUP PLUS PUISSANT ET OFFENSIF DANS LE BON SENS »[1739]. D'autre part, l'artiste énonce qu'il fait face à des difficultés sentimentales « SOUFFERT ÉNORMÉMENT SENTIMENTALEMENT DES FEMMES QUI M'ONT FUIT (*sic*)[1740] », ce qui fait écho au « tu » anonyme. Toutes ces galeries ont aujourd'hui disparu, notamment parce qu'une décennie plus tard, Paris n'était plus la capitale de l'art : vers 1960, la scène artistique parisienne ressemblait à des eaux stagnantes, sans la moindre brise, sans le moindre événement aussi petit soit-il[1741]. Les moments forts d'une époque excitante, les nouveaux noms et les idées étaient déjà loin. Est-ce pour lutter contre le déclin que fut créée la 1ère Biennale de Paris[1742] (2 au 25 octobre 1959 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) inaugurée par André Malraux, ministre d'État chargé des Affaires Culturelles ? Son objectif était que, face à la multiplication des grandes confrontations internationales, la France ne reste pas en dehors : la Biennale de Paris devait être un lieu de rencontre et d'expériences, réservé aux artistes de moins de trente cinq ans, un instrument de travail mis au service de ceux qui cherchent et se cherchent. Hundertwasser, invité par la Critique

---

[1736] HUNDERTWASSER, 1967, *Peintures récentes*, Galerie Karl Flinker, Paris, [n. p.].

[1737] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Katalog Flinker (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 111-112. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Katalog Flinker (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp.131-132. Chapitre « Les perceptions sensorielles » (*Die sinnlichen Empfindungen*). Signalétique « Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*) et « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*).

[1738] Voir Troisième partie, chapitre « Les liens affectifs aux œuvres ».

[1739] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[1740] Voir Première partie, chapitre « Heurts et malheurs, nomadisme amoureux ».

[1741] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945 [préf. de Pierre Soulages], Paris, L'Harmattan, p.107.

[1742] 1ère Biennale de Paris, *archives.biennalesdeparis.org*, http://archives.biennaledeparis.org/fr/1959/, consulté le 02/01/2017.

d'Art, et soucieux de sa réception, écrivit une première lettre[1743] pour apporter des précisions. Le 20 juillet 1959, l'artiste en adressa une autre[1744] avec le même contenu, à Raymond Cogniat, Délégué général, et Inspecteur Principal des Beaux-Arts:

> J'ai bien apporté le 16 juillet mon tableau. Je Vous (*sic*) prie de bien vouloir rectifier le titre sur les fiches descriptives de participation : Le titre « La Tour de Babel perfore le soleil » (un spiraloid) (j'avais mis seulement : spiraloïd *(sic)*). Le reste est exact. Je Vous (*sic*) remercie pour l'invittion *(sic)*. et *(sic)* je Vous (*sic*) prie aussi de faire honneur à mon tableau que je considère comme un des plus importants de ma production.
> Avec l'expression de mes sentiments distingués
> Hundertwasser[1745]

Même si en 1964, Alain Jouffroy[1746] s'érigeait en défenseur de la peinture européenne, le Paris de l'establishment contemporain vivait dans la hantise de l'irrésistible ascension de New-York vers l'hégémonie mondiale de l'art[1747]. De fait, le centre de gravité artistique s'était déplacé vers cette ville qui se substitua à Paris.

1.1.12.2.2 Les revues d'art

Dans le sillage des grandes s'étaient organisées aussi les jeunes galeries. L'un des chefs de file était J. R. Arnaud, et la galerie éponyme, quartier général du post-cubisme abstrait à la française. En 1953, il créa la revue *Cimaise*, document d'information militante, quels que soient ses partis pris[1748]. À l'époque, faire paraître une revue d'art dédiée à l'art abstrait et plus encore à un certain type d'art abstrait était une entreprise extrêmement méritante, et il n'y en avait pas beaucoup dans ce genre. C'est bien dans cette revue qu'en mai 1956 il publia son écrit « La Visibilité de la création transautomatique »[1749-1750], alors même que l'artiste n'y fait pas allusion dans son « auto-biographie » (*sic*) de 1957[1751].

[1743] BIENN.59X007, HERVÉ Max, HIQUILY, Philippe, *HUNDERTWASSER, Friedrich*, 1959, [Biennale de Paris 1959. Participation France 7], *Lettre de HW sur le tableau exposé à la BIENNALE DE PARIS*, 1959, ACA DOS ; ACA réserve, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 15/03/2016.

[1744] Lettre tapée en rouge, avec une signature en bleu.

[1745] Fonds RESTANY XVII-2 -, *Lettre de Hundertwasser à Raymond Cogniat*, 1959, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[1746] Voir Deuxième partie chapitre « Une figure de la critique ».

[1747] RESTANY Pierre, 1996, Le feu qui brille, *bro.perso.libertysurf.fr*, http://bro.perso.libertysurf.fr/Restany.htm, consulté le 19/11/2016.

[1748] RESTANY Pierre, 1983, *Une vie dans l'art : entretiens avec Jean-François Bory*, Ides et Calendes, Neuchâtel, p. 12.

[1749] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p 12.

Au cœur de l'effervescence parisienne de la charnière des années 1950-1960, citons encore la revue *Sens plastique* (Paris, 1959-1961), une revue de poésie et d'art, née à l'initiative de Jean-Jacques Lévêque qui débutait alors sa carrière de critique d'art, et vit dans la revue un espace d'expression plus personnel, animé par une « bande de copains »[1752]. *Sens plastique* était lié à la librairie-galerie *Le Soleil dans la tête*, tenue par la mère de Lévêque, Marguerite Fos. Mais la revue n'était pas un simple bulletin de galerie: si elle faisait la promotion des artistes de la galerie, elle défendait également d'autres artistes, en restant cependant fidèle à une ligne esthétique cohérente. *Sens plastique* reposait sur un système original de don et contre-don : Lévêque commandait des articles à des écrivains passant au *Soleil dans la tête*, qui faisait ainsi la promotion d'amis peintres[1753], la galerie devenant alors un lieu où se rencontraient poésie et peinture, poètes et peintres, nœud provisoire du réseau mouvant où se faisait et se défaisait l'avant-garde.

1.1.12.3 Pierre Restany (1930 – 2003) : débateur pictural, soutien, ami et biographe

Parmi les critiques qui remarquèrent Hundertwasser et lui apportèrent leur soutien, on notera Pierre Restany, qui avait débuté sa carrière de critique d'art après son installation à Paris en 1948. En 1954 Restany fit la connaissance d'Yves Klein, de René Brô et de Hundertwasser[1754]. Il collaborait déjà à la revue *Cimaise* et était bien plus qu'un indispensable critique dans le milieu de l'art : il était le théoricien de Montparnasse, presque un maître à penser, chacun trouvait à son contact matière à s'interroger[1755]. En 1956, il créa le mouvement « Espaces Imaginaires » qui regroupait divers artistes, dont il présenta les travaux en janvier 1957 à la galerie H. Kamer, en tant que Directeur des publications en 1956-57, faisant paraître plusieurs monographies. En outre, il s'intéressait aux artistes américains de l'Expressionnisme Abstrait, notamment à Jackson Pollock. Dans la période de remise en question de la validité de tels mouvements picturaux (1957-1958), Restany prit part au débat

---

[1750] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique ».

[1751] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 13.

[1752] RIALLAND Ivanne, VERLAINE Julie, 2009, La revue *Sens plastique*, lieu de rencontre et de Neruda entre peinture et poésie (1959-1961), *cellf.paris-sorbonne.fr*, http://cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/sens_plastique.pdf, consulté le 03/10/2016.

[1753] Voir Deuxième partie, chapitre « La prise de contact ».

[1754] FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum, Die Galerie, Frankfurt am Main, pp. 98-99.

[1755] ADAM Édouard, 2011, *Itinéraire d'un marchand de couleurs à Montparnasse*, Éditions du Chêne, Paris, pp. 124-128.

pictural français qui opposait abstraction lyrique et abstraction géométrique[1756], pointant l'importance mais aussi les dangers du conformisme et la nécessité d'évolution. Critique et théoricien du Nouveau Réalisme[1757], voyageur du monde des années 1960, il s'engagea également dans le débat sur la crise des institutions muséales et culturelles françaises en matière d'art contemporain. Après avoir dirigé la publication de « Hundertwasser. Écrits d'Hundertwasser suivis de *La Grammaire du Voir »*[1758] en 1957, important jalon dans l'avancée de l'artiste, le critique publia plusieurs ouvrages[1759] sur l'artiste. Les relations perdurèrent, qu'il s'agisse de visites ou de lettres, puisqu'en 1990, l'artiste s'ouvrait à son « cher Restany » sur ses difficultés à réaliser la commande sur du papier Hanji[1760].

1.1.12.4 Un compagnon de route : Yves Klein (1928 -1962)

Durant les séjours parisiens dans les années 1950, les contacts avec René Brô[1761] étaient presque quotidiens, et c'est par son intermédiaire qu'au plus tard en 1954, l'artiste fit la connaissance d'Yves Klein[1762]. Nonobstant le fait que Hundertwasser ne soit pas cité dans la biographie d'Yves Klein[1763], et, inversement, que Hundertwasser n'évoque pas Yves Klein dans ses écrits, notamment dans son *Catalogue raisonné*, ni dans « De belles voies » (*Schöne Wege*), nous nous proposons cependant d'analyser ici leurs convergences, en tant que rares artistes qui préparèrent, introduisirent et initièrent la révolution picturale des années 1950 et 1960. Nés la même année, même si leurs origines socio-culturelles et leurs contextes familiaux et historico-géographiques étaient très différents[1764], ils avaient des similitudes de pensée théorique et ensemble,

---

[1756] Pierre Restany (1930-2003), *archivesdelacritiquedart.org*, http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/fonds_d_archives/biographie/140, consulté le 21/08/2017.

[1757] Mouvement fondé le 27 octobre 1960, au domicile d'Yves Klein, et dont l'aventure s'acheva en1963.

[1758] Voir Troisième partie, chapitre « La Grammaire du Voir (1954 / 1957 / 1983).

[1759] Par exemple : RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, 128 p. / RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, 95 p. / RESTANY Pierre, 2010, *Friedensreich Hundertwasser*, Parkstone International, New York, 255 p..

[1760] Voir Troisième partie, chapitre « Le travail du papier japonais ».

[1761] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[1762] FLECK Robert, 2005, Hundertwassers malerische Aktualität, in FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum, Die Galerie, Frankfurt am Main, pp. 98-99.

[1763] Yves Klein (1928-1962), [s.d.], *yveskleinarchives.org*, http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_fr.html, consulté le 17/01/2017.

[1764] Le père d'Yves Klein, Fred Klein, hollandais d'origine indonésienne, était un peintre figuratif, et sa mère, née Marie Raymond, était connue comme peintre abstrait,

ils rédigèrent des écrits à Paris[1765]. En 1957 au cours de l'Époque bleue de Klein, à l'occasion de l'exposition à Milan, Restany, Klein et Hundertwasser, entre autres, participèrent ensemble à la rédaction d'un manifeste artistique[1766] *CONTRE LE STYLE* :

> DÈS FÉVRIER 1952, LE PREMIER MANIFESTE NUCLÉAIRE AFFIRMAIT NOTRE VOLONTÉ DE COMBATTRE TOUTE CONCESSION À QUELQUE ACADÉMISME QUE CE SOIT, AINSI S'EXPRIMAIT, NOTAMMENT, NOTRE RÉVOLTE CONTRE LE RÈGNE DE L'ANGLE DROIT, DE L'ENGRENAGE ET DE LA MACHINE CONTRE L'ABSTRACTION FROIDE ET GÉOMÉTRIQUE.
> DEPUIS, NOUS AVONS POURSUIVI L'EXPÉRIMENTATION DE TOUTES LES RESSOURCES TECHNIQUES DE L'AUTOMATISME OBJECTIF, TACHISTE, JUSQU'À L'AUTOMATISME SUBJECTIF, GRAPHISME, ACTION PAINTING, GESTES, CALLIGRAPHISMES, ÉMULSIONS, FLOTTAGES, POLYMATIÉRISMES – POUR ARRIVER EN JANVIER 1957 AUX « EAUX LOURDES » DE BAJ ET BERTINI.
> CES EXPÉRIMENTATIONS TECHNIQUES DEVAIENT CRÉER NATURELLEMENT LEUR LANGAGE : DEPUIS LES « ESPACES IMAGINAIRES » (CFR. PIERRE RESTANY) ET LES « ÉTATS DE LA MATIÈRE » (BAJ, DANGELO, COLOMBO ET MARIANI 1953), AUX « NOUVELLES FLORES » DE DANGELO, AUX « POUPÉES, ANIMAUX ET FABLES » (BAJ ET JORN, 1956), ET AUX « SITUATIONS ATOMISÉES » DE 1957 (BAJ ET POMODORO).
> MAIS TOUTE INVENTION, CELA EST ÉVIDENT, FAIT L'OBJET DE RÉPÉTITIONS, STÉRÉOTYPÉES À DES FINS PUREMENT MERCANTILES ; IL NOUS PARAÎT DONC URGENT D'ENTREPRENDRE UNE VIGOUREUSE ACTION ANTISTYLISTIQUE, POUR UN ART TOUJOURS « AUTRE » (CFR. MICHEL TAPIÉ).
> « DE STIJL » EST MORT, ENSEVELI, ENTERRÉ ET C'EST À SON CONTRAIRE – À L'ANTISTYLE – QU'IL APPARTIENT À PRÉSENT D'ABATTRE LES BARRIÈRES DES CONVENTIONS ET DES LIEUX COMMUNS, LES DERNIÈRES QUE LA STUPIDITÉ OFFICIELLE PUISSE OPPOSER ENCORE À LA LIBÉRATION DE L'ART, DÉFINITIVE, ENFIN.
> JADIS, L'IMPRESSIONNISME LIBÉRA LA PEINTURE DES SUJETS CONVENTIONNELS ; LE CUBISME ET LE FUTURISME, À LEUR TOUR, LEVÈRENT L'IMPÉRATIF DE LA REPRODUCTION OBJECTIVE, ET L'ABSTRACTION VINT ENFIN DISSIPER LA DERNIÈRE OMBRE DE L'ILLUSOIRE NÉCESSITÉ DE REPRÉSENTATION ; UN NOUVEAU MAILLON, LE DERNIER, ACHÈVE AUJOURD'HUI CETTE CHAINE : NOUS, NUCLÉAIRES, DÉNONÇONS, POUR LA DÉTRUIRE, L'ULTIME CONVENTION, LE S T Y L E.
> NOUS RECONNAISSONS COMME DONNÉE DERNIÈRE DE STYLISATION LES MONOCHROMIES D'YVES KLEIN (1956-1957) ; IL NE PEUT RESTER APRÈS ELLES QUE LA TABLE RASE OU LES ROULEAUX DE TAPISSERIE DE CAPOGROSSI.
> TAPISSIERS OU PEINTRES : IL FAUT CHOISIR. PEINTRES D'UNE CRÉATION TOUJOURS NEUVE ET CHAQUE FOIS UNIQUE, POUR QUI LA TOILE VIERGE EST LA SCÈNE TOUJOURS RENOUVELÉE D'UNE IMPRÉVISIBLE 'C O M M E D I A D E L L ' A R T E'
> NOUS AFFIRMONS QUE L'ŒUVRE D'ART SE RECONNAÎT À SON CARACTÈRE D'UNICITÉ ET À L'INFLUENCE MODIFIANTE DE SON APPARITION PARMI LES

[1765] FLECK Robert, 2013, Hundertwasser im Geflecht der künstlerischen Avant-garde, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 67.

[1766] Manifeste-dépliant triptyque sur page « Canson » texte en majuscules (calligraphie respectée) - en anglais / italien / français – reproduits deux fois : fond noir à l'extérieur, fond vert cuivre oxydé à l'intérieur.

HOMMES, DANS UN MONDE QUI RÉCUSE LES ARTIFICES DE LA CÉLÉBRATION POUR LA RÉALITÉ ACTIVE DE LA SEULE PRÉSENCE[1767].

Dans le développement apparaissent des arguments typiquement hundertwasseriens : « NOTRE RÉVOLTE CONTRE LE RÈGNE DE L'ANGLE DROIT», que nous associons au combat de l'artiste contre la ligne droite [1768]. Notons encore « NOUS AVONS POURSUIVI L'EXPÉRIMENTATION DE TOUTES LES RESSOURCES TECHNIQUES […] DE TACHISTE […], ACTION PAINTING », qui reprend les différentes étapes de sa créativité émergente, telles qu'il les a décrites [1769]. Nous soulignons encore, dans les formules « L'AUTOMATISME OBJECTIF » et « JUSQU'À L'AUTOMATISME SUBJECTIF », la répétition du mot « automatisme » qui fait écho à la théorie qu'un an plus tôt, en 1956, Hundertwasser développa dans son écrit « À propos du transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*)[1770]. Enfin, la critique contre « DES FINS PUREMENT MERCANTILES » annonce le discours de 1959, repris sous le titre « Action des orties » (*Brennessel-Aktion*)[1771], où l'artiste invective les marchands d'art. L'affirmation de la nécessité d'une « CRÉATION TOUJOURS NEUVE » est quant à elle un pilier des écrits de Hundertwasser[1772]. L'écriture vient donc soutenir la peinture, si bien que le concept d' « artistes visionnaires », s'accorde à Hundertwasser et à Yves Klein, parce qu'ils sont les premiers à entrevoir et à transposer la communication de par le monde via des images et des pensées[1773]. En outre, les deux étaient constamment conscients d'avoir raison sur toute la ligne et de représenter une vérité ; c'est pourquoi l'exigence totale de leur art et de sa représentation fut souvent insupportable pour les autres artistes[1774]. Par ailleurs, Hundertwasser et Klein menèrent simultanément des recherches de coloristes[1775], si bien que l'on peut les situer côte à côte[1776]. Lors de sa première exposition publique

---

[1767] BAJ Enrico, BEMPORAD, BERTINI Gianni, CALONNE Jacques, CHAPMANS Stanley, COLUCCI Mario, DANGELO, DE MICELI Enrico, HAESE Reinhout d', HOEBOER Wout, HUNDERTWASSER, KLEIN Yves, KOENIG Théodore, MANZONI Piero, NANDO, NOIRET Joseph, POMODORO Arnaldo, POMODORO Gio, RESTANY Pierre, SAURA, SORDINI Ettore, VANDERCAM Serge, VERGA Angelo, 1957, *Contro lo stile = Contre le style = The end of style*, Manifeste, Milano, Movimento Arte Nucleare, Milano, non paginé, dépl. [3] p.

[1768] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953).

[1769] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'état de l'art dans les années 1950 : Abstraction et Tachisme ».

[1770] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique ».

[1771] Voir Première partie, chapitre « La performance ».

[1772] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[1773] FLECK Robert, 2013, Hundertwasser im Geflecht der künstlerischen Avant-garde, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 70.

[1774] FLECK Robert, 2005, Hundertwassers malerische Aktualität, In FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum, Die Galerie, Frankfurt am Main, p. 103.

[1775] À l'été de l'année 1948, un an avant Hundertwasser, Klein réalisa son voyage en Italie. Installé provisoirement à Londres à la fin de 1949, employé chez l'encadreur Robert Savage, Klein pratiqua la dorure à la feuille d'or. Hundertwasser la pratiqua beaucoup plus tard, pour, à la différence de Klein, ne jamais l'écarter

Yves : Peintures, Yves Klein exposa des monochromes de différentes couleurs et, dans un texte[1777] proposé aux visiteurs de l'exposition, il affirme que chaque nuance d'une couleur est en quelque sorte un individu, un être qui n'est que de la même race de la couleur de base, mais qui possède bien un caractère et une âme personnelle différente. Klein ajoute qu'il y a des « nuances douces, méchantes, violentes, majestueuses, vulgaires, calmes, etc. ». Chaque nuance de chaque couleur est une présence, un être vivant, une force active qui naît et qui meurt après avoir vécu une sorte de drame de la vie des couleurs. Les années suivantes, de 1958 à 1962, virent Yves Klein, installé au 14 rue Campagne-Première, développer son fameux monochrome bleu, un bleu « cosmique » que personne n'avait vu auparavant. C'est notamment en travaillant avec Friedensreich Hundertwasser et René Brô qu'Yves Klein a découvert ce bleu extraordinaire. Il faut dire que l'artiste n'eut pas du tout un rôle passif dans cette révolution coloriste, mais qu'au contraire, il avait été un élément moteur dans un petit cercle d'amis artistes cherchant à parvenir à une force lumineuse immédiate, issue de l'emploi de pigments purs, confrontant le spectateur à la notion d'espace[1778]. En effet, en 1950, le livre de chevet de Hundertwasser et de Brô était un livre technique de Max Doerner[1779] sur la peinture[1780] « Le matériel de peinture et son utilisation en image », qui s'appuyait sur les innovations des expressionnistes allemands. Hundertwasser emportait partout avec lui, comme une Bible, une édition des années 1930 et la connaissait absolument par cœur[1781]. Si cet ouvrage est un standard légendaire, le livre ne fut plus utilisé que de manière confidentielle après la guerre, car Doerner avait inspiré la campagne nazie contre « l'art dégénéré »[1782]. Quoi qu'il en soit, Hundertwasser avait transmis à Yves Klein les leçons de l'œuvre de Max Doerner ; s'en inspirant, les artistes s'étaient livrés au broyage des pigments purs qu'ils achetaient dans la boutique d'un droguiste industriel, Carbonel, situé en face de Notre-Dame[1783]. Notons que le 19 mai 1960, Yves Klein déposa la

---

de son travail. Janvier 1957 fut le début de l'Époque bleue d'Yves Klein : à la Galerie Apollinaire à Milan, Klein présenta pour la première fois une salle entière de monochromes bleus lors de son exposition *Proposte monocrome, epoca blu*, Proposition *monochrome*, Époque bleue. Après avoir réalisé *Le Saut dans le vide*, le 19 octobre 1960, avoir intégré les Nouveaux Réalistes à son œuvre, les expositions de Klein se multiplièrent en Europe et dans le monde, tandis qu'en 1961 Hundertwasser partait au Japon.

[1776] FLECK Robert, 2005, *Id.*, p. 93.

[1777] Peintures, [s.d.], *yvesklein.com*, http://www.yvesklein.com/es/expositions/view/1149/yves-peintures/, consulté le 19/01/2018.

[1778] FLECK Robert, 2005, Hundertwassers malerische Aktualität, In FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum, Die Galerie, Frankfurt am Main, p. 99.

[1779] Max Doerner (1870-1939), peintre et restaurateur allemand, professeur à l'Académie des Beaux Arts de Munich. Il publia *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* en 1921, livre de référence dans les pays germanophones sur les techniques de peinture, toujours réédité, non traduit en français.

[1780] Biographie de Brô (établie sur la base des recherches de Robert Fleck), *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2106.

[1781] FLECK Robert, 2005, *Id.* , p 99.

[1782] FLECK Robert, 2009, Marie Raymond - Yves Klein, *circulobellasartes.com* http://circulobellasartes.com/fich_libro/Marie__Raymond____Yves__Klein.__Herencias_(3647).pdf, consulté le 17/01/2017, p. 53, note 10.

[1783] FLECK Robert, 2009, *Id.*, p. 53.

formule du *International Klein Blue (IKB)*[1784]. Cependant, les intentions chez Klein et chez Hundertwasser étaient différentes[1785] : chez Yves Klein, le monochrome bleu servait à l'observation immédiate de l'espace infini, tandis que la coloristique multichrome de Hundertwasser était chargée de relier le spectateur avec les flux d'énergie de la nature et de créer une communication avec les cycles naturels, sans traduction narrative ou intellectuelle. En effet, l'artiste menait déjà sa réflexion sur la place de la nature[1786] dans la cité et dans le monde qui, au fil des années, le conduisit sur la voie de l'écologie. Notons que le 9 mars 1960 eut lieu la performance *Anthropométries de l'Époque bleue*, à la Galerie Internationale d'Art Contemporain à Paris : sous la direction d'Yves Klein et pendant l'exécution de la *Symphonie monoton*, trois modèles nus s'enduisirent de peinture bleue et apposèrent les empreintes de leur corps sur des papiers blancs, disposés sur les murs et le sol de la galerie. Ce que nous mettons en perspective avec l' *Action Painting on a Girl*, que Hundertwasser réalisa sept ans plus tard à Munich avec Ernst Fuchs[1787]. Ces éléments posés, nous allons maintenant tenter de montrer les analogies entre les réflexions philosophiques d'Yves Klein et de Hundertwasser, qui ne furent pas sans effet sur l'articulation de la théorie et la méthode de leurs travaux. Notre première approche concerne le Japon et sa culture. À la suite de son apprentissage du judo en 1947, Klein partit au Japon pendant l'été 1952, et y vécut durant quinze mois, s'inscrivant à l'Institut Kodokan, le plus prestigieux centre de judo. Il prépara un livre sur cet art martial dans le but d'importer en Europe l'esprit et la technique des Katas japonais. De retour à Paris en 1954, Klein se heurtant à la méfiance du milieu professionnel et institutionnel du judo, entreprit de mener une réflexion artistique. Cette expérience personnelle du Japon, de quinze mois, contribua à faire surgir son art révolutionnaire[1788]. En outre, c'est Yves Klein et le critique d'art japonais Shinichi Segi qui, en 1960, attirèrent l'attention d'un galeriste tokyoïte sur Hundertwasser[1789]. En 1961, se rendit à son

---

[1784] En fait, il semble ce soit le marchand de couleurs Adam qui mit ce bleu au point. *In :* Édouard Adam, *Itinéraire d'un marchand de couleurs à Montparnasse*, Paris, Éditions du Chêne, 2011, pp. 77-82.

Située au 11 Boulevard Edgar Quinet, 75014 Paris, la maison est fondée en 1898 par Gaston Adam. Soutine vient s'y fournir, puis par la suite, Picasso et Braque. En partie sur les conseils de Soulages, la maison se spécialise en fournitures pour les artistes. Après la Seconde Guerre mondiale, une foule de peintres et sculpteurs deviennent des clients réguliers, et souvent des amis d'Édouard Adam (petit-fils du fondateur) : citons Tinguely, Niki de Saint Phalle, Giacometti, Soulages. (in RENAULT Olivier, 2013, *Montparnasse - les lieux de légende*, Paris, Parigramme, p. 78.).

[1785] FLECK Robert, 2013, Hundertwasser im Geflecht der künstlerischen Avant-garde, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 100.

[1786] Voir Première partie, chapitre « L'appropriation artistique des ruines de Vienne & Troisième partie, chapitre Le « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture » (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964).

[1787] Voir Troisième partie, chapitre « Le « Discours à nu pour le droit à une troisième peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut*) (1967) ».

[1788] FLECK Robert, 2013, Hundertwasser im Geflecht der künstlerischen Avant-garde, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 66.

[1789] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 92.

tour au Japon[1790]. Notre seconde approche, d'ailleurs en lien avec le Japon, est celle de l'intérêt commun des deux artistes pour ce que nous appellerons « les espaces intérieurs ». À l'époque, l'intérêt pour la pensée et les traditions esthétiques non occidentales n'est pas un fait unique, mais quasi la règle chez les artistes novateurs de l'Europe de l'ouest et des États-Unis[1791]. Yves Klein, un exemple pour les avant-gardistes, et qui fascinait Hundertwasser, avait été élève d'un maitre de rituel japonais et tentait de mettre en pratique dans ses travaux artistiques ce qu'il y avait appris[1792]. Analysant la réalisation de *La Ligne de Hambourg* de 1959, Bazon Brock, témoin de première main[1793], se pose la question de savoir si la lenteur méditative, comme l'enseignaient les écoles zen[1794], aida la mise en œuvre des objectifs hundertwasseriens. D'autant que l'artiste montrait toujours une adhésion très particulière aux mouvements zen occidentaux et qu'il parlait avec joie et concentration des tenants de la place de Paris du néant ou du vide – c'est à dire d'Yves Klein et des « clochards de la philosophie et des arts » ; tout le monde croyait l'artiste quand il disait qu'un sourire pouvait soigner. Par son travail, Yves Klein protégeait les hommes[1795], ce que nous mettons en perspective avec l'empathie hundertwasserienne[1796]. Après la première expérience de l'espace « spirituel » du judo, Klein poursuivit sa quête. En 1956, l'artiste fut adoubé chevalier de l'Ordre des Archers de Saint Sébastien en l'église de Saint-Nicolas-des-Champs à Paris ; sa devise « Pour la couleur ! Contre la ligne et le dessin ! » fait écho à la pensée de Hundertwasser. Un certain nombre de précisions et de ressentis sur le travail d'Yves Klein sont comparables : Yves Klein menait des conversations sur la métaphysique, revenant sans cesse sur l'univers, le ciel, le bleu, le futur, l'éternité, le cycle des morts et des renaissances. Il était un visionnaire, un personnage, un être à part, qui avait des préoccupations tout à fait inhabituelles par rapport à certains autres peintres. D'ailleurs, le monochrome bleu emmène intérieurement ailleurs, transporte, toujours, mais jamais de la même manière, dans une relation avec le cosmos[1797]. De son côté, Hundertwasser était un des artistes qui se cramponnent de toutes leurs forces à leurs propres visions cosmiques[1798]. La relation entre

---

[1790] Voir Deuxième partie, chapitre « Le séjour de 1961 : inspiration et appropriations ».

[1791] FLECK Robert, 2013, *Id.*, p. 66.

[1792] BROCK Bazon, 2012, Wellenlinien im gestauten Wasser, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 152.

[1793] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[1794] L'Allemand Bazon Brock ne fait pas le lien avec l'enseignement Zen, aussi limité qu'il put peut-être être, que Hundertwasser reçut à l'Art Club viennois via Suzanne Wenger. Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[1795] ADAM Édouard, 2011, *Itinéraire d'un marchand de couleurs à Montparnasse*, Éditions du Chêne, Paris, p. 84.

[1796] Voir Troisième partie, chapitre « Hundertwasser, prophète empathique ».

[1797] ADAM Édouard, 2011, *Id.* pp. 112-114.

[1798] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964,

Hundertwasser et Klein fut rendue possible par des idées communes sur la vision cosmique comme objectif du tableau et par l'intensité des effets colorés que les deux artistes cherchent à atteindre[1799]. Venons-en maintenant à une autre convergence : les sciences occultes[1800]. Dans ses manifestations artistiques, Klein était inspiré par les réinterprétations de l'hermétisme de la Renaissance et la magie, ainsi que par les religions et les modes de vie orientaux[1801]. Il avait lu les écrits des Rosicruciens, appris l'astrologie, la méditation et le travail spirituel. Ses motivations n'étaient pas uniquement esthétiques ou d'auto-publicité, mais bien plus sérieusement politiques et démocratiques. La mission artistique de Klein est identifiée comme une quête visionnaire du sacré et de l'absolu, l'essai de loi de l'équilibre réciproque entre le monde et le divin, entre l'homme et la nature. Les commissaires d'exposition sous-estiment l'influence des idées d'Yves Klein au sujet de la magie et de l'alchimie au profit de l'importance de son emploi novateur de formes et de matériaux aux effets conséquents dans l'avant-garde internationale[1802]. Selon les attentes de Klein, le temps était proche où l'humanité dans son ensemble allait atteindre une nature divine avec des capacités divines. Un tel accomplissement serait démocratiquement accessible à tous ceux qui s'intéressaient aux nouvelles formes d'art. Nous retrouvons ici les injonctions de Hundertwasser quant au fait que l'humanité s'est éloignée de Dieu et que celle la création individuelle peut la sauver : le jeune artiste écrit dans une lettre de Paris (22 octobre 1949): « Pour moi, la peinture est une religion ! Le plus profond du profond ! » [1803], concept qui sous-tend son travail, comme il apparaît dans divers écrits, si bien qu'on ne peut scinder chez lui peinture et personnalité : sa gestuelle, son comportement, son discours, son action, son argumentation et sa peinture forment une unité, où l'un ne va pas sans l'autre, exprimant l'ésotérisme intrinsèque de l'artiste[1804]. En outre, Yves Klein était influencé par Gaston Bachelard, qui faisait référence à l'alchimie comme étant un processus intérieur qui purifiait et libérait l'esprit[1805]. Lors de sa conférence à la Sorbonne en juin 1959, Yves Klein, déclarant qu'il n'avait eu le plaisir de découvrir l'œuvre de Gaston Bachelard que très tard, au mois d'avril en 1958, souligne

---

Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 57. « Nur solche Künstler wie er, die mit aller Kraft an ihren eigenen kosmischen Visionen festhalten.». Notre traduction.

[1799] FLECK Robert, 2013, Hundertwasser im Geflecht der künstlerischen Avant-garde, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, pp. 65-66.

[1800] Voir Troisième partie, chapitre « De l'usage de la voyance et de l'astrologie ».

[1801] SZULAKOWSKA Urszula, 2011, *Alchemy in contemporary art*, Éd. Ashgate, Farnham, pp. 52-53.

[1802] SZULAKOWSKA Urszula, 2011, *Id.*, pp. 52-53.

[1803] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 310. «Für mich ist Malerei Religion! Das Tiefste des Tiefen!" [...].» Notre traduction.

[1804] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 49.

[1805] SZULAKOWSKA Urszula, 2011, *Alchemy in contemporary art*, Éd. Ashgate, Farnham, pp. 52-53.

qu'il avait choisi le bleu en empruntant à Gaston Bachelard ces merveilleux passages de son livre *L'Air et les songes* concernant le bleu. Pour Klein, la peinture était un acte alchimique par-delà le temps, ne représentant rien, et qu'il appelait une « pure sensibilité picturale », injectée dans l'œuvre d'art par l'artiste-alchimiste, dont le spectateur pourrait faire l'expérience qui aurait développé sa propre expérience, sa propre sensibilité[1806]. Ce que nous mettons en perspective avec les théories de Hundertwasser, notamment celle du rapport entre l'art et le spectateur[1807].

1.1.12.5 Rencontres avec les acteurs de la *Beat Generation* (années 1950-1960)

1.1.12.5.1 Petit historique du mouvement

Post 1945, dans un contexte marqué par le début de la Guerre froide et le maccarthysme, naquit aux États-Unis la *Beat*[1808] *Generation*, mouvement littéraire et pictural, qui regroupa durant les années 1950-1960 des jeunes, des artistes peintres de l'A*ction Painting*, des écrivains, notamment Jack Kerouac (1922-1969), Allen Ginsberg (1926-1997) et William Burroughs (1914-1997. En 1943, à New York, ils rencontrent Philip Lamantia (1927-2005), jeune poète se réclamant du Surréalisme d'André Breton. Le groupe, reconduisant le mythe romantique et bohème de la « Génération perdue » de Hemingway[1809], se déplaça dans les années 1950 à San Francisco (Californie) [1810]. Ces artistes, hostiles aux modèles sociaux imposés et à l'ordre établi, vont alors être

---

[1806] KLEIN Yves, 2003, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits* / Yves Klein, Éd. établie par Marie-Anne Sichère et Didier Semin, École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, p. 137.

[1807] Voir Troisième partie, chapitre « L'art et le spectateur : contre l'analphabétisme ».

[1808] Le terme « beat » désigne à partir du XIXème siècle le vagabond du rail qui voyage clandestinement dans les trains de marchandises. Pour les Noirs du Sud, il en vient à signifier la très grande pauvreté. C'est aussi un terme emprunté à l'argot, utilisé par les jazzmen noirs et qui signifie « être en bout de course, à bout de souffle, exténué ». Le mot « beat » lui-même doit beaucoup à Herbert Huncke (1915-1996), écrivain, icône de la contre-culture, qui se considère comme un *hobo* (un vagabond), contraint à l'errance. Quand il dit à Kerouac : « Man I'm beat », ce qui signifie être fauché, abattu, sans avenir, il définit alors un certain mode de vie hors-la-loi qui annonce les personnages de Burroughs, Ginsberg et Kerouac. (in Les origines de la Beat Generation, *balises.bpi.fr*, http://balises.bpi.fr/litterature/les-origines-de-la-beat-generation, consulté le 21/09/2016.).

[1809] Ernest Miller Hemingway (1899- 1961). Écrivain, journaliste et correspondant de guerre américain.

[1810] En 1955, Allen Ginsberg, qui vénérait tout particulièrement le poète Walt Whitman (1819-1892) lut son célèbre poème *Howl* (hurler / mugir) - lecture à l'origine d'un retentissant procès et de la renommée des écrivains *beat.* (in Les origines de la Beat Generation, *balises.bpi.fr*, http://balises.bpi.fr/litterature/les-origines-de-la-beat-generation, consulté le 21/09/2016.).

considérés comme des rebelles subversifs. Ils vont marquer le début d'une prise de conscience se traduisant par de nouveaux modes de vie, une recherche de liberté aussi bien en termes de créativité que de sexualité. Notons qu'en miroir de ce qui se passait à l'Art Club de Vienne, les acteurs de la *Beat Generation* explorant de nouvelles pratiques visuelles et littéraires, réélaborèrent des relations entre les arts, en faisant circuler et communiquer écriture, musique, film, photographie, dessin et peinture. Ils pratiquèrent le nomadisme, puisque le mouvement reçut une double influence américaine et européenne, l'Europe jouant un rôle majeur dans sa genèse, notamment Paris, qui fut son lieu d'élection européen. À l'instar de Hundertwasser qui quelques années auparavant avait déjà écrit « J'ai une bicyclette. Paris est grand »[1811], leurs journées se passaient à arpenter un Paris qui les enchantait. Comme Hundertwasser l'avait fait à Vienne, ils reprochaient aux promoteurs immobiliers de faire perdre leur identité aux quartiers bohêmes. Ils découvraient aussi une puissance coloniale à bout de souffle, une guerre d'Algérie qui faisait rage dans les rues de Paris[1812] et les manifestations politiques fréquentes[1813]. Alors que l'existentialisme occupait le devant de la scène, mais, écrit Ginsberg dans son journal, « poétiquement, il ne se passait rien », si bien que les *Beats* ne créèrent aucun lien avec de jeunes Français brillants. Les deux seuls jeunes avec lesquels ils sont entrés en relation étant Jean-Jacques Lebel[1814] et Alain Jouffroy[1815], qui représentaient la culture *beat* française, alors que les *Beats* ne suscitèrent alors guère d'intérêt en France, aucune de leurs œuvres

---

[1811] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 64.« Ich habe ein Fahrrad. Paris ist groß ». Notre traduction. Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953)».

[1812] Voir Deuxième partie, chapitre « La soupe aux orties ».

[1813] MICHAUD Philippe-Alain (sous la direction de), 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Catalogue de l'exposition du 22 juin au 3 octobre 2016, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, p. 80.

[1814] Jean-Jacques Lebel (*1936). Fils de Robert Lebel, critique d'art et ami de Marcel Duchamp (1887-1968), inventeur des *ready-mades*. Artiste plasticien, écrivain français. Figure emblématique d'une génération d'artistes qui a contribué à la « révolution culturelle » dans les années 1960, l'un des principaux « passeurs » de la *Beat Generation* en France, tentant le trait d'union des *Beats* avec la culture en France, notamment Michaux. En 1966, il traduisit en français et publia ses amis William Burroughs, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, Michael McClure, Diane di Prima, Bob Kaufman, Jack Kerouac, Philip Lamantia dans *La Poésie de la Beat Generation* (éd. Denoël, 1966) qui fera date. (in Jean-Jacques Lebel, [s.d.], *fondsdedotationjjlebel.com*, http://fondsdedotationjjlebel.org/fr/jean-jacques-lebel, consulté le 12/01/2018.) Il s'est toujours attaché à concilier démarches artistiques et philosophie de vie. Exclu du mouvement surréaliste avec Alain Jouffroy en 1960, l'ensemble de son parcours notamment plastique se revendique et se marque néanmoins de la pensée de André Breton, du travail de dadaïste tel que Max Ernst, et de l'esprit de Marcel Duchamp. À ce contexte se greffe également un entourage d'ordre plus philosophique au travers de rencontres dans ces mêmes années avec le philosophe Gilles Deleuze (1925 – 1995), le philosophe et psychanalyste freudien Félix Guattari (1930 – 1992). Le chemin de Jean-Jacques Lebel croise alors des personnalités artistiques aux activités hétérogènes mais tous enclins à mettre en avant « l'action poétique comme activateur des contradictions de notre société industrielle ». (in Jean-Jacques Lebel, [s.d.], *lespressesdureel.com*, http://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=1542, consulté le 27/01/2018). Co-commissaire de l'exposition *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Catalogue de l'exposition du 22 juin au 3 octobre 2016, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Paris (in Beat Generation. New York – San Francisco – Paris, 2016, *Exposition Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c58Xyrx/rr5XqMr, consulté le 21/09/2016.).

[1815] Voir Deuxième partie, chapitre « Une figure de la critique ».

n'étant alors encore traduite en français[1816]. Le point de rassemblement de cette contre-culture, le haut lieu de la bohême du Paris d'après-guerre et véritable laboratoire des expérimentations visuelles et sonores[1817] était le *Beat Hotel*[1818]. Situé au 9 rue Gît-le-Cœur, dans le Quartier Latin, cet hôtel de troisième catégorie, sans confort, devait son nom à sa gérante, Madame Rachou qui, à l'âge de douze ans, avait travaillé à Giverny dans une pension fréquentée par Monet et Pissarro[1819]. En effet, elle avait de l'indulgence pour les artistes de la *Beat Generation*, se faisant parfois payer en toiles et en manuscrits. Burroughs, Ginsberg, Orlovsky[1820] et Brion Gysin[1821] y résidèrent également dans les années 1950-1960[1822]. William Burroughs se souvint que c'était un endroit très bon marché, qu'il arrivait à manger pour une quinzaine de dollars par mois. Que c'était un endroit très agréable, mais vieux, moyenâgeux. Que Madame Rachou était très gentille, mais qu'elle admettait certaines personnes et pas d'autres, qu'elle « avait ses têtes ». Notable coïncidence : non seulement elle était d'origine percheronne, mais elle venait d'un village peu éloigné de St Jean-de-la-Forêt, c'est à dire à côté de La Picaudière[1823], la ferme que Fritz Hundertwasser, trentenaire et peintre célèbre, avait achetée en 1957[1824].

1.1.12.5.2 La prise de contact

C'est au *Beat Hotel* que Hundertwasser entra en contact avec la *Beat Generation* via le poète *beat* Piéro Heliczer (1937-1993)[1825]: de retour des États-Unis et de Londres, où il se tourna vers la poésie, celui-ci débarqua à Paris, fonda une maison d'édition et publia de œuvres de la *Beat*

[1816] MICHAUD Philippe-Alain (sous la direction de), 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Catalogue de l'exposition du 22 juin au 3 octobre 2016, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, p. 78 -79.

[1817] Présentation par les commissaires de l'exposition, 2016, *Exposition Beat Generation. New York – San Francisco – Paris, centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c58Xyrx/rr5XqMr, consulté le 21/09/2016.

[1818] Ouverture en 1957 et fermeture en 1963.

[1819] SCHLESSER Gilles, 2014, *Saint Germain des Prés - Les lieux de légende*, Parigramme, Paris, p. 82.

[1820] Peter Orlovsky (1933-2010). Poète américain, figure de la *Beat Generation*.

[1821] Brion Gysin (1916-1986). Artiste performer, poète, écrivain et peintre britanno-canadien.

[1822] MICHAUD Philippe-Alain (sous la direction de), 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Catalogue de l'exposition du 22 juin au 3 octobre 2016, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, p. 275.

[1823] TINDALL Kenneth, [s.d.], La Picaudière, *emptymirrorbooks.com*, http://www.emptymirrorbooks.com/beat/kenneth-tindall-la-picaudiere.html, consulté le 12/10/2015.

[1824] Voir Deuxième partie, chapitre « La Picaudière et la Nouvelle-Zélande ».

[1825] HELICZER Rose & Wynn, VINET Sophie, 2016, PIERO HELICZER L'Underground à Préaux-du-Perche, *bainsdouches.net*, http://www.bainsdouches.net/documents/heliczer-livret.pdf, consulté le 21/09/2016, § 7.

Generation. S'installant au *Beat Hotel*, il y rencontra l'artiste. En 1960, pour la revue *Sens plastique*, Piéro Heliczer écrivit un article[1826] sur le travail de l'artiste, où il apparaît qu'il avait une parfaite connaissance de son travail. Leurs liens se maintinrent jusqu'à la mort. Les affinités entre les deux artistes furent probablement renforcées par la similitude de leurs parcours personnels : si Piero Heliczer était, lui, né dans un milieu bourgeois, c'était à Rome sous l'Italie fasciste de Mussolini, d'une mère de confession juive, originaire de Prusse, et d'un père Résistant torturé et exécuté par la Gestapo. Sa famille se terra jusqu'en 1945, et Piéro, dissimulé dans un orphelinat catholique, fut baptisé[1827]. Hundertwasser lui fit découvrir le Perche, l'invitant à séjourner quelques temps chez lui, à La Picaudière[1828]. Piéro Heliczer y fit venir l'écrivain américain Kenneth Tindall, qui fréquentait aussi le *Beat Hotel*. En 1959, à l'époque où il perçut des dommages de guerre de l'Allemagne pour l'assassinat de son père, Piéro Heliczer, aspirant à l'autarcie, acheta[1829] à Préaux-du-Perche, à quelques kilomètres de La Picaudière[1830], une fermette isolée *Les Friches*, que, dans ses grands élans mystiques, il renomma *Notre Dame des Friches*. De 1967 à sa mort accidentelle en 1993, pendant cette deuxième moitié d'une vie tumultueuse, quand il n'était pas entre deux voyages, Piéro Heliczer *beat* anticonformiste, très croyant et mystique, y vivait comme un ermite[1831], menaçant du tribunal quiconque abattait un arbre[1832], ce qui rappelle l'amour des arbres partagé par l'artiste[1833]. Nous soulignons enfin que, pour sa société de cinéma *Paris Filmmakers Cooperative*, Piéro Heliczer utilisait un papier à en-tête marqué d'une spirale du peintre[1834].

[1826] HELICZER Piéro, 1960, Hundertwasser, *Sens plastique*, revue mensuelle n° XI, janvier 1960, Pierrefitte, [n. p.].

[1827] BARD Patrick, 2015, Piero Heliczer, le poète aux semelles devant. *Pays du Perche n° 23*, Juin-Décembre 2015, Fédération des Amis du Perche, Rémalard, p. 50.

[1828] MORICEAU Luc, 2016, L'underground préalien de Piero Heliczer, *leperche.fr*, http://www.le-perche.fr/46348/l-underground-prealien-de-piero-heliczer/, consulté le 21/09/2016.

[1829] On notera que lui aussi acheta un bateau, en l'occurrence une péniche, à Amsterdam. Puis une seconde maison percheronne. (in BARD Patrick, 2015, Piero Heliczer, le poète aux semelles devant. *Pays du Perche n° 23*, Juin-Décembre 2015, Fédération des Amis du Perche, Rémalard, p. 52 & 53).

[1830] HELICZER Rose & Wynn, VINET Sophie, 2016, Piero Heliczer L'Underground à Préaux-du-Perche, *bainsdouches.net*, http://www.bainsdouches.net/documents/heliczer-livret.pdf, consulté le 21/09/2016, 7 §. Photographie de Piéro Heliczer et Hundertwasser, Orne, année non identifiée, crédit photographique Pascal Barrier. Signalée § 4, 'AU MUR' note 2.

[1831] BARD Patrick, 2015, Piero Heliczer, le poète aux semelles devant. *Pays du Perche n° 23*, Juin-Décembre 2015, Fédération des Amis du Perche, Rémalard, p. 55.

[1832] BARD Patrick, 2015, *Id.* p. 56.

[1833] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[1834] HELICZER Piéro, 1982, Paris Filmmakers Cooperative, *sweetbooks.com*, http://www.sweetbooks.com/pages/books/SKB-16338/piero-heliczer/autograph-letter-signed-to-writer-and-publisher-bill-levy, consulté le 21/08/2016.

1.1.12.5.3 Mise en perspective

Hundertwasser ne se réclama pas officiellement de la *Beat Generation*, ni ne publia de textes, poésie ou discours sur ce mouvement. Mais sans doute le *Zeitgeist* était-il à l'œuvre. Nous en voulons pour preuve la définition du mouvement que Jack Kerouac donna dans son texte « Conséquences : la philosophie de la *Beat Generation* » (*Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation*) qui fut publié dans le magazine *Esquire* de mars 1958[1835]. Au-delà de qualificatifs extrêmes, apparaît une certaine similitude avec l'état d'esprit du créateur: « La *Beat Generation*, c'est […] une génération de dingues et illuminés […], cinglés, […] allant d'un endroit à un autre en stop, déguenillés, béats et beaux d'une manière moche, gracieuse, nouvelle […] – *beat*, c'est-à-dire dans la dèche, mais remplis d'une intense conviction ». Kerouac[1836] écrivit encore « Tout m'appartient parce que je suis pauvre ». Issus de la même génération que l'artiste, les membres de la *Beat Generation*, exprimaient eux aussi leur refus d'un consumérisme et des conventions sociales, et leur désir d'être « un clochard céleste » (Kerouac), leur liberté vestimentaire, leur amour de la libre errance, qui sont des thématiques récurrentes dans les écrits hundertwasseriens. On observera encore que, comme l'artiste, le *beat* était habité par la nostalgie d'une origine : c'était un vagabond fuyant son état civil[1837], un déraciné volontaire, qui en outre célébrait sa mère[1838] : au café *Le Sélect*, à Montparnasse, Ginsberg écrivit *Kaddish*, souvenir douloureux de sa mère[1839], tandis que Kerouac était tout à fait attaché à un point fixe en la personne de Gabrielle, sa mère adorée[1840]. En ce qui concerne la méthode, se dessinent d'autres points communs, comme la revendication de la liberté d'expression, la volonté de décloisonnement des disciplines et des cultures. Le voyage *beat* correspondait à une technique de distanciation qui permettait à celui qui écrivait de comprendre ce qu'il voyait. Kerouac emmagasinait une quantité invraisemblable d'informations, mais le travail de reprise était considérable et la spontanéité de ses textes était le produit d'un long labeur. Nous mettons cette méthode en perspective avec celle de Hundertwasser, qui lui aussi multiplia les voyages tout au long de sa vie et reprit plusieurs fois ses œuvres[1841] avant de les considérer comme terminées. Au sujet des productions de ces artistes, nous notons qu'en 1957 Kerouac publia son

---

[1835] Exposition Beat Generation. New York – San Francisco – Paris, 2016, Présentation par les commissaires de l'exposition, *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c58Xyrx/rr5XqMr, consulté le 21/09/2016, § PARIS.

[1836] KEROUAC Jack, *Visions of Cody* (1951 – 1952) (in Cartel, 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Centre Pompidou (exposition du 22 juin au 3 octobre 2016), Paris, consulté le 23/09/2016.). « Everything belongs to me because I'm poor ». Notre traduction.

[1837] Voir Troisième partie, chapitre « *Je suis tout cela* » : le nom, miroir de l'évolution».

[1838] Voir Première partie, chapitre « Elsa Stowasser : attachement et influence ».

[1839] Beat generation, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Beat_generation/107994, consulté le 21/09/2016.

[1840] Jack Kerouac, [s.d.], *republique-des-lettres.com*, http://republique-des-lettres.com/kerouac-9782824900520.php, consulté le 25/09/2016.

[1841] Voir Troisième partie, chapitre « Les liens affectifs aux œuvres ».

roman emblématique « Sur la Route » (*On the Road*) qui reçut un accueil favorable de la critique et du public. Après une version intermédiaire de 1950 composée sur deux colonnes, intitulée *American Times*, Kerouac opta en 1951 pour un tapuscrit réalisé sur un long rouleau de papier de 36,50 mètres, constitué de rouleaux de papier calque ajointés. La machine à écrire, associée au rouleau, permettait de développer une pratique rythmique de l'écriture, et permettait aussi de transformer l'écriture en expérience extatique. Kerouac précisa : « J'ai écrit d'un seul jet en laissant l'inconscient s'exprimer sous sa propre forme, je laissais le texte couler par vagues et sans interruption - à moitié éveillé, sachant à peine ce que je faisais, sinon que j'écrivais »[1842]. Il nous semble pouvoir faire deux parallèles : d'une part, l'artiste a revendiqué l'action des rêves[1843] dans son travail. D'autre part, lors d'un discours qu'il tient à la *Semaine Hundertwasser* (5 au 12 décembre 1982 - San Francisco, Californie), où il reprend son concept de « Troisième peau », devant un public réuni dans le bureau d'une équipe d'architectes, l'artiste lit son discours réalisé selon une méthode comparable: en un rouleau constitué de citations découpées, et qui se déroulait parmi les auditeurs:

> Quand il faut que je tienne un discours, je découpe des extraits de livres et de discours déjà imprimés et les colle avec de nouveaux passages pour en faire un rouleau qui a quelquefois jusqu'à dix mètres de long. Ensuite, je tiens le rouleau et commence à lire; le morceau déroulé tombe par terre; pendant que je parle, je déroule le papier, et à la fin du discours, un long rouleau se fraie un chemin à travers le public[1844].

À ce propos, nous observons que, comme de nombreux messages ou discours de Hundertwasser, la poésie *beat*, à la forme libre et expérimentale, ou encore la prose de Kerouac, étaient faites pour la lecture publique à haute voix, usant du rythme, du ton ample de l'hymne ou de la forme relâchée de la conversation[1845]. Par ailleurs, il est intéressant de noter que ces poètes et écrivains, passionnés de Rimbaud, s'intéressaient aux couleurs[1846]. Le 21 décembre 1958, Brion Gysin écrivit dans son journal « J'ai eu un orage transcendantal de visions en couleurs aujourd'hui dans l'autobus qui allait à Marseille ». Fermant les yeux, il vit derrière ses paupières exploser « une inondation écrasante de dessins d'une brillance intense et de couleurs surnaturelles », « un kaléidoscope multidimensionnel tournoyant à travers l'espace ». Il se sentit emporté hors du temps[1847] ; ce ressenti rappelle l'épiphanie hundertwasserienne de la spirale[1848]. Alors qu'en 1956 déjà, l'artiste avait mis

---

[1842] Cartel, 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Centre Pompidou (exposition du 22 juin au 3 octobre 2016), Paris, consulté le 23/09/2016.

[1843] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[1844] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 170.

[1845] Beat generation, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Beat_generation/107994, consulté le 21/09/2016.

[1846] Voir troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

[1847] MICHAUD Philippe-Alain (sous la direction de), 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*. Catalogue de l'exposition du 22 juin au 3 octobre 2016, Éditions du Centre Pompidou, p. 37.

[1848] Voir Troisième partie, chapitre « L'épiphanie de 1952 ».

au point son « Cinéma individuel transautomatique »[1849], dont le projet était de solliciter la sensibilité individuelle, susciter des visions intérieures, le mathématicien Ian Sommerville donna une forme matérielle au ressenti de Brion Gysin, et, le 18 juillet 1961, déposait le brevet de la *Dreamachine*, une machine capable de produire des visions à partir de la seule projection de lumière stroboscopique[1850], que Gysin décrit comme « le premier objet d'art au monde à regarder les yeux fermés »[1851]. Bien que pèse sur la *Beat Generation* le soupçon d'avoir usé et abusé de substances hallucinogènes, addictives et toxiques, Burroughs dit que le problème est d'acquérir les puissances de la drogue sans drogue [1852]. Non seulement il chercha à miner tout prosélytisme, mais proposa une alternative, notamment par la *Dreamachine*. Hundertwasser avait fait une très mauvaise expérience de la psilocybine en 1958[1853] et affirme avoir rejeté tout hallucinogène pour stimuler sa créativité. Même si, en fait, l'artiste consomma du cannabis, à l'époque où il était lié à des membres de la *Beat Generation* : en 1959, Piero Heliczer, résident à la Picaudière, l'y invita. Pour le remercier, l'auteur lui offrit une poignée de graines de cannabis, que Piero Heliczer planta immédiatement dans le jardin. Les plantes en pot prospérèrent et ils eurent une récolte de *kif* très efficace : « Piero roula un joint pour Fritz » [1854]. Par ailleurs, les *Beats* s'intéressaient à l'ésotérisme, à l'élargissement des états de conscience, aux formes anciennes de la civilisation et aux mythes, à tout ce qui était caché dans son ensemble, à la nature, à la religion, à ce qui ne s'expliquait pas de façon rationnelle, mais qui était tangible. Les théories des mythes et des archétypes de C. G. Jung étaient essentielles[1855]. Notons que, vers 1953, Jordan Belson[1856] réalisa une œuvre graphique, pigment sur papier de riz, 3 feuilles, qu'il intitula *Mandala*[1857] - forme que l'on rapproche facilement des spirales de Hundertwasser. On remarquera également que, dans *Pull My Daisy* (1959)[1858] – documentaire sur la vie des *beats*, spontané, non planifié, non dirigé, improvisé[1859], et désormais film-culte de la *Beat Generation*, se pose la question du paradis. Kerouac, en voix off, pose une question « qui nous concerne tous : est-il vrai que nous sommes tous au paradis maintenant, et que nous ne le savons pas. Mais si nous le

---

[1849] Voir Troisième partie, chapitre « Le Cinéma transautomatique ».

[1850] MICHAUD Philippe-Alain (sous la direction de), 2016, *Id.*, p. 37.

[1851] Cartel, 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Centre Pompidou (exposition du 22 juin au 3 octobre 2016), Paris, consulté le 23/09/2016.

[1852] MICHAUD Philippe-Alain (sous la direction de), 2016, *Ibid.*, p. 93.

[1853] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et la psilocybine ».

[1854] TINDALL Kenneth, [s.d.], La Picaudière, *emptymirrorbooks.com*, http://www.emptymirrorbooks.com/beat/kenneth-tindall-la-picaudiere.html, consulté le 12/10/2015.

[1855] MICHAUD Philippe-Alain (sous la direction de), 2016, *Ibid.* p. 84.

[1856] Jordan Belson (1926-2011)· Artiste et cinéaste américain.

[1857] Cartel, 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Centre Pompidou (exposition du 22 juin au 3 octobre 2016), Paris, consulté le 23/09/2016.

[1858] Premier film (assisté de Alfred Leslie) du photographe suisse Robert Frank (*1924) - célèbre pour ses clichés *The Americans* (1958). D'après une pièce de Jack Kerouac, dont le troisième acte donnera sa trame au film de 26 mn, interprété par Allen Ginsberg, Gregory Corso et l'actrice française Delphine Seyrig (1932-1990).

[1859] On notera que sont clamés une fois le nom Freud (minutage : 18. 03), et deux fois le nom Jung (minutage : 18.02 et 18.04).

savions, nous ne saurions toujours pas. Parce que nous ne le savons pas, nous courrons dans tous les sens. C'est comme ça qu'on fait »[1860]. En 1975, Hundertwasser tient des propos similaires : « Le paradis est là, et nous le détruisons. Je veux montrer comme il est simple au fond, d'avoir le paradis sur terre »[1861]. Dans le film, on observe encore un questionnement sur la sainteté: « […] Est-ce que tout est saint ? Est-ce que le monde est saint ? […] »[1862]. Dans « Note de bas de page pour *Howl* »[1863] (1955), Allen Ginsberg emploie l'accumulation (dix-sept fois) du mot « Saint ! », suivi de sept exclamations stipulant la sainteté de divers éléments du monde. Il est donc tentant de mettre en perspective avec le vocabulaire religieux récurrent dans les discours, manifestes et commentaires de l'artiste[1864]. Nous soulignons encore la question du bouddhisme[1865] : la philosophie asiatique et les religions asiatiques gagnèrent en importance, que les *Beats* adoptèrent un spiritualisme naïvement inspiré du bouddhisme, voulant être « un futur Bouddha (Instrument du réveil) et un futur héros du paradis » (Kerouac)[1866]. L'auteur ajoute qu'ils témoignaient d'un attachement profond aux grands espaces et aux spiritualités chamaniques grâce auxquelles l'homme devient partie intégrante du Cosmos[1867]. Nous soulignons l'emploi de ce concept, déjà décliné par Otto Mauer[1868]. Ainsi que la similitude avec le choix hundertwasserien d'une esthétique extatique et contemplative. Cependant, si les acteurs américains de la *Beat Generation* défendirent eux aussi une éthique libertaire et résolument pacifiste, à la différence de Hundertwasser[1869], elle était émancipée de tout engagement doctrinal.

[1860] FRANK Robert, 1959, *Pull My Daisy*, *vimeo.com*, https://vimeo.com/92403607, consulté le 24/09/2016. (Minutage : 11. 03 à 11.11).

[1861] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwasser über Hundertwasser (1975), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 25. « Das Paradies ist ja da, wir machen es nur kaputt. Ich will zeigen, wie einfach es im Grunde ist, das Paradies auf Erden zu haben ». Notre traduction.

[1862] FRANK Robert, 1959, *Id.*, (Minutage : 18.22 et 18.32).

[1863] « Footnote to Howl ». Notre traduction.
GINSBERG Allen, 1955, Footnote to Howl, *poetryfoundation.org*, https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poems/detail/54163, consulté le 29/09/2016.

[1864] Voir Première partie, chapitres « Le rapport à la judéité » & « Le rapport au christianisme ».

[1865] FRANK Robert, 1959, *Ibid.* (Minutage : 10.35.)

[1866] NITSCH Hermann, 2012, "Naked Lunch": Ausbruch aus dem engen Sprachkorsett, *diepresse.com*, http://diepresse.com/home/kultur/literatur/731586/print.do, consulté le 25/09/2016.

[1867] Cartel, 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Centre Pompidou (exposition du 22 juin au 3 octobre 2016), Paris, consulté le 23/09/2016.

[1868] Voir Deuxième partie, chapitre « Une figure - Monseigneur Otto Mauer (1907 – 1973) ».

[1869] Voir Première partie, chapitre « Identité autrichienne et dynamique créative ».

1.1.12.6 Alain Jouffroy (1928 – 2015)

1.1.12.6.1 Une figure de la critique

Alain Jouffroy[1870] a été un grand témoin et un acteur de la vie intellectuelle de la deuxième moitié du XXème siècle. Lié au mouvement surréaliste, malgré une brouille avec André Breton qu'il défendra cependant toute sa vie, ami d'artistes, toujours à l'avant-garde, il fut l'un des principaux introducteurs en France, au début des années 1960, du *Pop Art* et des artistes de la *Beat Generation*[1871]. Il est difficile de dire comment Hundertwasser entra en contact avec cet artiste, né la même année, mais nous pouvons observer que ce dernier était, comme l'artiste, à la fois engagé et réfractaire à toute forme d'embrigadement, et qu'il milita pour la défense de la liberté d'expression. Dans ses écrits et manifestes, Hundertwasser s'exprime peu sur ce critique, dont il chercha probablement le soutien. En conséquence, nous pouvons nous poser la question de savoir s'il n'avait pas accepté de participer à l'expérience de la psilocybine en 1958[1872] en raison d'une sorte de dépendance vis à vis de Jouffroy dans le monde de l'avant-garde et des galeries. L'artiste mena une correspondance avec Jouffroy – sans que l'on puisse à proprement parler de « genre épistolaire », puisque les messages furent relativement succincts. Il semble en effet que leur objectif fut plus économique, voire commercial - il fallait continuer à gérer les ventes avec soin - que théorique, comme en atteste ce message[1873] :

Cher Jouffroy[1874]
Voilà les tableaux il sont a *(sic)* 5.000 le point. S'il prend deux ou trois on peut baisser à 4.000 et s'il prend tout à 3.000 le point. Les deux plus petits je voudrais encore photographier et le plus petit n'est pas signé. Les aquarelles sont ¼ moins cher. Mais je vends si possible sous condition de pouvoir prêter mes tableaux pour une exposition à Baden-Baden au mois de Janvier-Février[1875]. Deux tableaux 369 et 381 ne sont pas encore vernis… à la cire

---

[1870] Alain Jouffroy (1928 - 2015). Romancier, essayiste, critique d'art, directeur de revue, admirateur de Michaux, proche de Louis Aragon. Récompensé par le prix Goncourt de la poésie en 2007 pour l'ensemble de son œuvre. (in Le poète surréaliste Alain Jouffroy est mort, 2015, *le figaro.fr*, http://www.lefigaro.fr/flash-actu/2015/12/21/97001-20151221FILWWW00198-le-poete-surrealiste-alain-jouffroy-est-mort.php, consulté le 21/12/2015.).

[1871] Plus tard, le critique s'auto-désigne « poète, voyageur, lecteur, critique d'art, arpenteur de grèves, épistolier, bricoleur d'outils, créateur de revues, observateur du quotidien, rassembleur, haut parleur, vivant et curieux de tout ce qui survient et sort de l'ordinaire ». Ou encore celui qui « avait trouvé la bonne oreille, le bon œil, la façon juste et toujours changeante d'articuler couleurs, matières, formes, volumes avec leur sens symbolique donné et trouvé à travers l'ensemble». (in JOUFFROY Alain, 2000, *Objecteurs, artmakers*, Éditions joca seria, Nantes, p. 5 et p. 173.).

[1872] Voir Deuxième partie, chapitre « L'expérimentation (1958) ».

[1873] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /12, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016. Message de Hundertwasser à Alain Jouffroy, sans date, recto-verso - sur papier de bloc quadrillé beige, sans date (1959).

[1874] Recto du message.

[1875] Il s'agit de l'exposition *Österreichische Künstler / Austrian Artists* (1959) au Staatliches Kunstmuseum de Baden-Baden (Allemagne).

Puis[1876] :

> je regrette infiniment de devoir t'apprendre que j'ai cassé la coupe et la soucoupe dans ta cuisine car j'avais tellement faim (je n'avais pas encore déjeuné et je suis arrivé à 11h ½) et j'ai pris des biscottes et la confiture et j'ai busculé *(sic)* la coupe). Les tableaux je dois avoir le plus vite possible (*sic*). Car mon marchand veux (*sic)* que je continue le contrat et tout dépend si tu peux me vendre des tableaux ou non. Sinon, je dois lui dire tout de suite (KAMER) Je n'ai pas d'adresse à ce moment mais je tâcherai de te téléphoner Voici 1000 fr. pour la coupe cassée (c'est mon dernier argent)

Cette allusion à la faim montre qu'à cette époque les difficultés matérielles dans lesquelles l'artiste devait se débattre étaient nombreuses. Nous en voulons pour preuve ces comptes précis de cet autre message [1877] :

> Je ne pouvais pas venir plus tôt car ma voiture était en panne c'est affreux peux-tu photographier les deux plus petits tableaux ?
> HUNDERTWASSER
> Je laisse aussi de la documentation Je t'ai laissé 7 tableaux Un 50 points 250.000 Un 30 '' 150.000 Deux 25 '' 125.000 Deux 15 '' 75.00 Un 10 '' 50.000 Un 5 je crois 25.000 Et trois aquarelles de 15 points Si[1878] la coupe est plus que mille francs je te rembourse encore

Cet autre message[1879], assez laconique, laisse percevoir une certaine détresse dans une nouvelle période d'errance:

> J'habite maintenant 24 rue Mouffetard Paris 5e Hotel *(sic)* Carcassonne[1880] chambre 22 dans la cour) Tu peux m'apporter les tableaux demain soir. Et emmène les 1000 fr Je t'ai laissé des *(dessin de tasse avec sous-tasse)* en revanche dans ta cuisine. S'il pleut on ne peut pas mettre le grand tableau sur le toit

Hundertwasser cherchait inlassablement la reconnaissance pour les topographies qu'il réalisait entre 1959 et 1961[1881]. Dans une lettre de 1959, l'artiste, installé à La Picaudière, emploie le prénom du critique et adresse un reproche à Jouffroy son silence, dont nous ignorons la cause :

[1876] Verso du message.
[1877] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /13, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016. Message de Hundertwasser à Alain Jouffroy.
[1878] Verso du message.
[1879] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /14, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.
[1880] Hôtel où demeurait également Daniel Spoerri.
[1881] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 17.

Hundertwasser, St. Jean, Noce, Orne
Le 11 février 1959
Cher Alain,
Cette lettre ne sert que comme signe de vie de ma part. En attendant un signe de vie de ta part. […]. Peux-tu me donner l'adresse de Ulman (seulement pour lui envoyer mon catalogue de l'Allemagne de Baden-Baden ou (*sic)* j'ai ma prochaine exposition)[1882]

Il revient une nouvelle fois, sur cette exposition, prétexte aussi pour formuler une demande anticipant sur la suite à Paris :

12 mars 1959 BADEN-BADEN
Cher Alain et Mamina[1883]
Mes amitiés a *(sic)* vous deux de cette ville de bains bien paisible ou *(sic)* l'argent dort dans des fontaines chaudes peuples *(sic)* de femelles milliardaires. J'ai oublié de vous dire : Pourriez vous me proposer au comité du salon de mai. J'ai des beaux tableaux inédits et n'ai encore jamais exposé là. BHARV[1884] vous salue aussi. Elle va bien. Votre Hundertwasser
Nous restons encore là pour quelques jours, l'exposition va bien et nous sommes invités par le consul d'Autriche
A bientôt Votre Uharn[1885-1886]

Ou bien encore, lorsqu'il attendait la réaction de critiques et s'en ouvrait dans un nouveau courrier[1887] à Jouffroy qui apparaît ici comme un mentor :

Vienne le 25 février 1960
Cher ami Jouffroy,
Je suis bien arrivé à Vienne. […] C'est curieux C'a (*sic*) m'a fait du bien de te voir a (*sic*) Paris. Et que tu t'occupes de moi. La prochaine fois je resterai plus longtemps avec toi. Je tremble d'expectation du article dans « ARTS » Ca (*sic*) fera du bien
Ton Hundertwasser

Nous soulignons l'observation « que tu t'occupes de moi », qui laisse entendre des difficultés, notamment financières et/ou juridiques, comme il apparaît dans un courrier à Alain Jouffroy le 25 février 1960 : « Mais je retourne déjà bientôt car mon advocat *(sic)* fera tout ... »[1888]. Et dont il lui reparlera quelques mois plus tard, dans une lettre du 10 septembre 1960 :

Puis : pouver *(sic)* vous vous renseigner sur l'endroit ou*(sic)* se trouve le tableau « La Foudre » de moi au 80 points preté *(sic)* il y a un an à la Noci pour le Premio Lissone qui ne

[1882] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 – 56 203, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.
[1883] Illustration dans la marge : sorte d'escargot, de spirale.
[1884] Personne non déterminée.
[1885] Assez illisible. Un surnom ? Non déterminé.
[1886] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /2, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.
[1887] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /3, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.
[1888] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /3, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.

veut pas me le rendre sous pretexte *(sic)* que j'ai gagné un prix de 100.000 lires (que je n'ai pas accepté ni reçu). Je prendrais *(sic)* le tableau ou je ferai un scandale[1889].

L'artiste adressa une première carte postale enthousiaste du Japon[1890], où il exposait son ressenti: « 24 avril 1961 Hundertwasser TOKYO GALLERY 5 -7 CHOME GINZANISHI CHUO-KU TOKYO 24 avril 1961 Salut de ton Hundertwasser C'est formidable ici Les problèmes de chez nous n'existent pas ici » [1891]. L'artiste suivit son affaire depuis le Japon, comme en témoigne la carte postale illustrée[1892] du 6 juillet 1961 :

> 06-VII-61 TOKYO GALL. 5 -7 CHOME GINZANISHI
> CHER ALAIN. s.t.p. télephone (*sic*) à M. Gambier de Laforterie
> LE NOCI à (*sic*) fait une dénonciation contre moi au Parquet de Milan et de Paris pour coups injures et diffamation. Tu sais (*que – rayé)* étais (*sic*) témoin à Milan. C'est bien que Noci et sa femme qu'i (*sic*) m'ont battu et poussé vers le canapé. Dis la même chose qu'au protocole à Milan. Ici je vais très bien.
> Ton Hundertwasser[1893]

Ce courrier au sujet de « coups injures et diffamation » apporte un éclairage sur les difficultés de l'artiste « battu et poussé vers le canapé » en lien avec ses œuvres. Nous ignorons l'origine ainsi que l'issue, car elles n'apparaissent pas ni explicitement ni allusivement dans les divers ouvrages que nous avons consultés. Nous pouvons noter parallèlement que Jouffroy servit d'intermédiaire entre le peintre et des collectionneurs célèbres qui s'intéressèrent à son œuvre, comme en atteste une lettre que l'artiste adressa à Alain Jouffroy le 10 sept. 1960 : « J'ai besoin de l'argent pour l'aquarelle vendu *(sic)* à Guggenheim » [1894]. Il s'agit très vraisemblablement de la collectionneuse et mécène des artistes exceptionnels qu'elle connut et contribua à rendre célèbres, Peggy Guggenheim ; celle-ci souligne qu'elle considérait comme un devoir d'aider les artistes de [son] temps[1895] et elle reçut Hundertwasser à Venise. Alain Jouffroy rédigea un texte enthousiaste lors de l'exposition à la Biennale de Paris de 1961[1896], où il affirmait aimer de tout cœur les tableaux de l'artiste qui s'était inventé une palette de couleurs[1897]. Il écrivait encore admirer le délire de l'artiste, où l'humour s'entrelaçait continuellement à un génie d'intention plastique parfaitement original, jusque dans la composition. Mais bientôt, Hundertwasser fut heureux d'exposer ses succès, ses compositions

---

[1889] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /8, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.
[1890] Recto : temple au Nikko National Park. Affranchie avec plusieurs beaux timbres. Voir Première partie, chapitre « Les timbres-poste : un art de substitution et de consolation ».
[1891] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 – 56 203, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.
[1892] Recto : Beautiful Sights At National Park - Hakone. Affranchie avec plusieurs beaux timbres.
[1893] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 – 56 203, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.
[1894] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /3, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.
[1895] GUGGENHEIM Peggy, 2004, *Ma vie et mes folies*, Perrin, Paris, p. 264.
[1896] Voir Deuxième partie, chapitre « Paris : Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».
[1897] Fonds JOUFFROY, AJOUF A0066 - 1961, *Sulla Biennale*, Biennale de Paris 1961, 1 p., ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.

objectives (1961-1967) dont les sujets sont des maisons, des façades, des paysages, des portraits et des autoportraits intégrés dans la nature[1898]. Si bien que dans le courrier qui suivit, le ton de l'artiste changea, plus assuré, voire distant, comme il apparaît dans cette carte postale illustrée[1899], postée de Venise, où il résidait désormais souvent, après son succès à la Biennale :

> HUNDERTWASSER GIUDECCA 43 VENEZIA
> Le 14 Août 1962
> Cher ALAIN.
> Merci de ta lettre et de la coupure de Domus qui est très bon pour moi. Malheureusement il m'est difficile de te promettre un tableau pour votre exposition car je dois préparer une exposition chez Flinker et mettre ensemble ce que je peux pour cela. Et j'ai beaucoup de contretemps pour raisons diverses. Merci à Jean Jacques[1900] pour le service qu'il m'a fait. J'ai bien reçu sa formidable lettre collage.
> Mais on se verra à Paris
> Ton Hundertwasser[1901]

En 1964, Alain Jouffroy, ferme défenseur de la peinture européenne, soulignait le mérite des peintres européens qui, dans un climat d'indifférence et de veulerie à peu près complètes, faisaient avancer leur œuvre au-delà des normes établies par la critique, sans bénéficier de soutien matériel appréciable[1902]. Le critique ajoutait qu'ils contribuaient à la dignité de l'Unique, à la vitalité irremplaçable de l'être, notamment ceux qui, refusaient de suivre le courant. Nous retrouvons dans ses propos la même vindicte de l'artiste vis à vis des marchands d'art, ainsi que les objectifs de son travail, martelés. D'ailleurs, fustigeant encore les opportunistes de l'avant-garde, Alain Jouffroy citait Hundertwasser parmi les rares meilleurs peintres abstraits de l'époque, les artistes de première importance, loin des compromissions, dont l'œuvre qui s'inscrivait « dans la mémoire des nerfs ». Jouffroy écrivait encore que ces solitaires invétérés se tenaient à l'affût d'une vision extrême, où l'être était envisagé de face, sans aucun écran de protection. On aura reconnu là les principales caractéristiques de la créativité de Hundertwasser, et plus encore dans une nouvelle observation de Jouffroy : « Il n'est pas vrai que la peinture – en Europe, se soit définitivement détachée de la vie. L'intériorité, le mental, la passion, l'inconscient individuel n'y ont pas dit leur dernier mot »[1903]. Il semble qu'ensuite le critique ne porta plus le même regard sur le travail de l'artiste. Nous observons en effet que dans ses notes préparatoires pour *Les formes du feu - Livre sur les artistes que j'ai*

[1898] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p.17.

[1899] Au verso, une surprenante illustration « sentimentale », agrémentée d'une citation qui laisserait supposer une amitié: « Que croissent dans nos cœurs les mêmes pensées et les mêmes rêves et qu'elles s'y fondent dans un battement unique sans repos ». (*Fioriscano nei nostri cuori gli stessi pensieri gli stessi sogni e si fondino in un unico palpito senza riposo*). Notre traduction. Calligraphie respectée.

[1900] Il s'agit très vraisemblablement de Jean-Jacques Lebel. Mais nous ignorons ce à quoi Hundertwasser fait allusion.

[1901] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 – 56 203, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.

[1902] JOUFFROY Alain, 1964, Une révolution du regard : à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains, Gallimard, Paris, p. 202.

[1903] JOUFFROY Alain, 1964, *Id.*, p. 209.

connus et défendus depuis 1950, Jouffroy[1904] recense les artistes en une liste par décennies d'arrivées à partir de 1947. Le critique note avoir commencé à écrire sur eux en 1951, dans les *Cahiers d'art*. Nous remarquons que le nom Hundertwasser n'arrive qu'à la seconde page[1905]. Ensuite, Jouffroy évoquait les peintres qu'il connaissait en 1960, 1970, 1980 – et Hundertwasser n'apparaît plus. Comme il n'est pas cité dans *Les Pré-voyants*[1906] , discours sur l'art entre 1962 et 1974. Et pas davantage plusieurs décennies plus tard dans *Le monde est un tableau : textes sur l'art moderne et d'avant-garde*[1907]. Toutefois vingt ans après leurs échanges épistolaires que nous venons d'évoquer, Alain Jouffroy[1908] développa néanmoins des souvenirs émus et une analyse détaillée et objective dans un article-hommage pour l'exposition à la Galerie Artcurial de 1982. De la même façon, des années plus tard, rédigeant pour son *Catalogue raisonné* le commentaire de ⊂394⊃ *LES LUNETTES ADOUCISSANTES D'ALAIN JOUFFROY - DEUXIÈME TABLEAU SOUS L'EFFET MOINDRE DE LA PHILOCYBINE - The Melting Spectacles of Alain Jouffroy - Second Painting Under the Influence of Philocybine - DIE VERSCHMELZENDEN BRILLEN DES ALAIN JOUFFROY - ZWEITES BILD UNTER DER EINWIRKUNG VON PHILOCYBINE* [1909], pourtant réalisé à l'époque de leurs échanges, le peintre ne parla plus de Jouffroy qu'avec une surprenante discrétion, voire une certaine distance, sans évoquer le moins du monde les relations que nous venons d'exposer, le désignant seulement comme : « Alain Jouffroy, jeune critique parisien célèbre»[1910].

[1904] Fonds JOUFFROY, AJOUF XE 007 3/3 & AJOUF XE 007/ 149, ACA, Rennes, consulté le 15/03/2016.

[1905] Fonds JOUFFROY, AJOUF XE 007/ 150, ACA, Rennes, consulté le 15/03/2016.

[1906] JOUFFROY Alain, 1974, *Les Pré-voyants*, La Connaissance, Bruxelles, 261 p.

[1907] JOUFFROY Alain, 1998, *Le monde est un tableau : textes sur l'art moderne et d'avant-garde*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 311 p.

[1908] *HUNDERTWASSER. PEINTURES RÉCENTES*, 1982, Catalogue de l'exposition organisée avenue Matignon d'octobre à décembre 1982. Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, pp. 35 - 46

[1909] Paris, 1966, 50 x 65 cm, technique mixte: aquarelle sur papier à dessin, repeint en technique mixte, peint sous l'influence de drogues, avec un contrôle médical, l'hôpital St. Anne, Paris, sur une suggestion d'Alain Jouffroy. Décembre 1958, repris en avril 1966). Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1360-die-verschmelzenden-brillen-des-alain-jouffroy-zweites-bild-unter-der-einwirkung-von-philocybine, consulté le 08/01/2018.

[1910] Voir Deuxième partie, chapitre « L'expérimentation ».

1.1.12.6.2 Hundertwasser et la psilocybine

1.1.12.6.2.1 Petit historique du produit

Si le XXème siècle s'essayait à de nouvelles substances hallucinogènes, c'est qu'au XIXème siècle, outre l'aliéniste Jean-Martin Charcot (1825-1893), un certain nombre d'écrivains, réunis autour du psychiatre Moreau de Tours (1804-1884) dans le *Club des hachischins* s'étaient essayés avec plus ou moins de satisfaction aux *Paradis artificiels*. Si c'était parfois pour des nécessités de recherches personnelles, ils étudiaient scientifiquement les substances, bientôt inscrites dans l'air du temps, susceptibles de modifier l'humeur, le regard, la perception du monde, reprises de civilisations non-occidentales qui les utilisaient traditionnellement pour des cérémonies rituelles. Testée par un occidental pour la première fois en 1887, la molécule alcaloïde psychoactive du peyotl[1911] fut identifiée en 1894 par le chimiste allemand Arthur Heffter, qui lui donna le nom de mescaline[1912]. Le chimiste autrichien Ernst Späth la synthétisa en 1919. En 1927, le pharmacologue Alexandre Rouhier fit paraître une monographie *Le peyotl, la plante qui fait les yeux émerveillés*, rédigée d'après sa thèse. Puis divers psychiatres, dont Henri Ey[1913] en 1934, décrivirent le potentiel thérapeutique du produit. Entre 1930 et 1960, des artistes multiplièrent les expériences, notamment Henri Michaux[1914] en 1955. À la suite de cette première consommation, il publia en 1956 *Misérable Miracle*, où il se proposait d'apporter à la psychiatrie, par ses auto-observations, des éléments de compréhension du fonctionnement de la perception et de la pensée[1915]. Voire aussi de tenter de percer les mécanismes de l'imaginaire créatif, bien que déçu des hallucinations, cette « sotte imagerie », réalisant entre 1955 et 1960 des centaines de dessins mescaliens, réunis au fur et à mesure en des « œuvres-documents » considérés avec intérêt. En 1958, par l'intermédiaire de Jean-Jacques Lebel[1916], afin de débattre des effets de la mescaline sur le psychisme, Michaux rencontra au *Beat Hotel* les principaux écrivains de la *Beat Generation*, William Burroughs et Allen Ginsberg, dont le célèbre poème *Howl* (1956) s'inspirait de son expérience à San Francisco en 1954. De son côté, Jack Kerouac avait déjà pris de la mescaline à Mexico en 1952. Par ailleurs, Michaux

---

[1911] Peyotl : nom aztèque d'un petit cactus (Nouveau Mexique et Texas), connu comme remède magique des maladies physiques et psychiques, par les Aztèques et les Indiens d'Amérique du Nord, Apaches et Mescaleros, comme en attestent des poteries datant de 300 ans av. J.-C. La consommation fut interdite par les autorités catholiques après la conquête.

[1912] DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Psilocybine. Quand la psychiatrie observe la création. Les années 60 à Sainte-Anne*. Éditons Popcards Factory et Centre d'Étude de l'Expression, Paris, p. 15.

[1913] Voir Deuxième partie, chapitre « Les galeries ».

[1914] Henri Michaux (1899-1984). Écrivain, poète et peintre d'expression française, d'origine belge (naturalisé français en 1955). Il s'intéressa à la peinture et à aux arts graphiques.

[1915] DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Id.*, pp. 6-7.

[1916] Voir *Deuxième partie, chapitre «* Rencontres avec les acteurs de la *Beat Generation* (années 1950-1960) ».

connaissait sans doute le psychiatre et neurologue Jean Delay (1907 – 1987), titulaire de la Chaire de Neuropsychiatrie à la Clinique des Maladies Mentales et de l'Encéphale, à l'hôpital Sainte-Anne, qui, depuis 1949, étudiait les effets de la mescaline sur les troubles de la perception visuelle, de l'espace et des couleurs[1917]. Dans le même temps, à partir de 1956, Roger Heim (1900-1979), l'éminent mycologue du Museum National d'Histoire naturelle étudia les psilocybes[1918]. En 1957, le chimiste Albert Hofmann du laboratoire *Sandoz* à Bâle qui avait déjà découvert et synthétisé le LSD en 1943, identifia la structure chimique des deux composants psychoactifs, la psilocyne et la psilocybine[1919]. Aux États Unis[1920], entre 1960 et 1963, des artistes comme Aldous Huxley, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Willem de Kooning, Dizzy Gillespie, etc. s'essayèrent à la substance. Entre 1958 et 1961, pour une expérimentation scientifique de cette nouvelle substance thérapeutique, Jean Delay élabora à Paris deux études consacrées aux conséquences de la prise de psilocybine chez des sujets normaux, des malades et des artistes peintres. L'objectif était de percer le secret de la maladie au travers de productions plastiques des malades : provoquer des psychoses expérimentales chez les artistes pouvait permettre d'approfondir les processus, notamment de création. Même si on sait que l'homme, malade ou pas, ne se projette pas entièrement dans son œuvre, et que celle-ci n'est pas le reflet de son inconscient, cette étape fut essentielle, car concomitante avec l'explosion d'un mouvement artistique contestataire, dont Jean-Jacques Lebel était un représentant. Deux des élèves[1921] de Jean Delay soutinrent leur thèse de médecine sur les manifestations neuropsychiques induites par la psilocybine[1922]. En 1962, René Robert, s'appuyant sur les travaux d'Anne-Marie Quétin, choisit de réaliser trente-cinq protocoles chez des peintres, en raison de l'éducation visuo-sensorielle et motrice que nécessite leur art. En effet, la création picturale pose pour l'artiste un certain nombre de problèmes sur des plans différents, dont les psychiatres voulaient tenter une

---

[1917] DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Ibid.*, p. 7 et p. 21.

[1918] Petits champignons hallucinogènes rapportés du Mexique. Il faut noter qu'on les trouve dans toutes les parties du monde, et ce depuis la préhistoire : dans la plaine du Tassili au Sahara algérien, une centaine de peintures rupestres et des pétroglyphes datant de 9000 à 7000 av. J.-C. représentent des psilocybes. Mais c'est au Mexique que ces *Teonanacatal – Chair des Dieux* - sont les plus nombreux. Déjà, la revue *Science* de septembre 1914 avait décrit la première ingestion non intentionnelle occidentale, tandis qu'en 1919, le médecin et ethnobotaniste autrichien Blas Pablo Reko avait affirmé qu'ils étaient toujours consommés au Mexique. En 1957, après en avoir ingéré en 1955 auprès de la *cunrandera* – guérisseuse Maria Sabina, à Huautla de Jiménez, l'ethnomycologue R. G. Wasson publia dans le magazine *Life* un article qui fit connaître au monde entier le champignon sacré. On dit que les figures majeures de la musique populaire des années 1960, John Lennon (1940-1980), Bob Dylan (*1941) ou Mick Jagger (* 1943) firent le pèlerinage de Huautla de Jiménez.

[1919] DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Ibid.*, pp. 19 – 20 - 21- 24.

[1920] En Europe, Ernst Jünger testa aussi la psilocybine.

[1921] MICHAUX Henri, 1959, Psilocybine (Expérience et autocritique), *Lettres nouvelles 7, n° 35*, Paris, in JONTROT, [s.d.], Champignons, *jontrot.free.fr*, http://jontrot.free.fr/champignons/1959_michaux_2603_1.pdf, consulté le 10/04/2016, pp. 1-14. Anne-Marie Quétin développa en 1960 un protocole d'observation, voire d'auto-observation, dont la n° 19, celle d'Henri Michaux, où elle décrivait minutieusement les manifestations, notamment au niveau des couleurs perçues – changeant ou ne changeant pas.

[1922] DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Ibid.*, pp. 37- 38.

élucidation. En effet, le maniement des formes, des couleurs, des données spatio-temporelles étant pour l'artiste le problème le plus urgent, le plus immédiat, le plus conscient, il doit, pendant son travail, pour réaliser une composition harmonieuse, ajouter, corriger, effacer, modifier les formes, les couleurs, les proportions et les dispositions. En effet, une rupture sur une toile en cours entraîne une rectification ou une transformation de l'idée créatrice, qui entraîne à son tour un remaniement des éléments techniques : couleur, forme, espace-temps. Le nouvel équilibre peut être rompu dans la poursuite de l'œuvre, qui tend alors vers un équilibre autre, qui se détruit à son tour et ainsi de suite, jusqu'à l'œuvre achevée, la solution ultime des divers problèmes de composition qui se sont successivement posés au peintre.

1.1.12.6.2.2 L'expérimentation (1958)

René Robert put atteindre certains milieux de la peinture parisienne. Des volontaires à l'anonymat assuré, et sans qu'il fut pratiqué auparavant d'examen de la personnalité, expérimentèrent le plus souvent dans leur propre atelier. Certains refusèrent l'expérience qui leur fut proposée. Jean-Jacques Lebel (sous l'anonymat de *Jean-Jacques*) se prêta à l'expérience[1923], mais ressentit les effets somatiques de la psilocybine de façon désagréable, si ce n'est une certaine euphorie à l'arrivée d'Alain Jouffroy, qui fut présent à d'autres expérimentations. Hundertwasser ne fait pas partie officiellement de ces expérimentations de 1960 et 1962[1924]. Mais dès 1958, actif sur la scène artistique parisienne d'avant-garde, et ayant déjà acquis la notoriété, il se vit proposer par Alain Jouffroy de peindre sous l'influence de la psilocybine. Alain Jouffroy cherchait sans doute à vérifier l'impact du produit sur la créativité des peintres, comme le démontrent les expériences faites avec la mescaline qui rend incertains les contours précis des objets, et les amène au point de s'enchevêtrer librement, sans beaucoup d'égards pour les apparences formelles. Peut-être parce que l'expérience de la couleur stimule les niveaux mentaux plus profonds[1925], Hundertwasser accepta. Deux aquarelles résultèrent de cette expérimentation : *⊂ 393⊃ PREMIER TABLEAU SOUS L'EFFET DE LA PHILOCYBINE*[1926] *- ERSTES BILD UNTER DER EINWIRKUNG VON*

[1923] DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Ibid.*, pp. 67- 68.
[1924] DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Ibid.*, p. 11.
[1925] EHRENWEIG Anton, 1982, L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique, Gallimard, Paris, p. 198.
[1926] *Sic*. Idem pour l'aquarelle *⊂394⊃*.

PHILOCYBINE - First Painting Under the Influence of Philocybine[1927], ainsi que ⊂394⊃ *LES LUNETTES ADOUCISSANTES D'ALAIN JOUFFROY - DEUXIÈME TABLEAU SOUS L'EFFET MOINDRE DE LA PHILOCYBINE - The Melting Spectacles of Alain Jouffroy - Second Painting Under the Influence of Philocybine - DIE VERSCHMELZENDEN BRILLEN DES ALAIN JOUFFROY - ZWEITES BILD UNTER DER EINWIRKUNG VON PHILOCYBINE*[1928]. Le titre de cette œuvre doit attirer l'attention. Tout comme à son nom, Hundertwasser attachait une très grande importance à ses titres[1929] qui souvent ne nous éclairent pas sur le motif. Voire changent d'une langue à l'autre – puisqu'il intitule généralement ses œuvres en allemand, en anglais et en français. Ici, l'évocation d'Alain Jouffroy est en adéquation avec le temps de la réalisation des œuvres. Nous notons qu'en français il parle de « lunettes adoucissantes » et qu'en allemand de « lunettes fondantes » (*verschmelzenden Brillen*). L'artiste ne fournit aucune explication sur cette différence de qualificatifs. Mais le titre en allemand nous paraît plus adéquat dans les circonstances de l'expérience, l'allusion aux lunettes fondantes ne nous semblant pas qu'une licence poétique : comme nous l'avons dit, René Robert avait observé dans ses protocoles que la forme disparait progressivement lorsque l'artiste travaille sous psilocybine. Il nous semble donc qu'il s'agit bien ici de la réalité des choses, vues par un artiste sous psilocybine. Le créateur détaille longuement l'historique de l'expérimentation, encore une fois à la manière de « l'Autrichien, méthodique, structuré en [lui][1930]:

> Alain Jouffroy, jeune critique parisien célèbre, me proposa d'essayer, sous contrôle médical, une nouvelle drogue, la Philocybine (*sic*) et de peindre sous son influence. Il organiserait ensuite une exposition avec les tableaux de peintres célèbres, qui seraient élaborés sous l'influence de cette drogue nouvelle, entre autres Michaux, Picasso et moi. J'acceptais, car cela devait avoir lieu sous contrôle médical, et il m'emmena tout de suite à l'Hôpital Sainte Anne (là où Fulchignioni avait tourné le film de la spirale, qui m'a tant influencé). La femme médecin me donna une poignée de pilules blanches et un verre d'eau. Je demandai tout de suite où étaient les autres peintres. On me dit que j'étais le premier, mais c'était déjà trop tard, les pilules étaient déjà avalées. C'était une pièce blanche avec un lit, une table, un fauteuil et une lampe, qui pendait du plafond. Je déballais mes affaires de peinture, papier à sous-couche, aquarelles, pinceaux, verre d'eau, prêt à peindre, quand le 'trip' commence. Jouffroy et la femme-médecin me laissent seul. J'attendais, le pinceau à la main, mais bientôt je me sentis très mal, si bien que je dus m'allonger sur le lit. La femme-médecin arriva, demanda si je voyais, entendais, sentais quelque chose. Je dis 'Je me sens juste mal'. La pièce était haute de plafond. J'étais de nouveau seul. Je me souvins que j'étais venu pour

---

[1927] Peint à Paris à l'hôpital St. Anne, sous l'influence de drogues, suggéré par Alain Jouffroy. Décembre 1958, 65 x 50 cm, aquarelle sur papier d'emballage, sous-couche à la craie, blanc de zinc et colle de poisson). Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1358-erstes-bild-unter-der-einwirkung-von-philocybine, consulté le 08/01/2018.

[1928] Paris, 1966, 50 x 65 cm, technique mixte: aquarelle sur papier à dessin, repeint en technique mixte, peint sous l'influence de drogues, avec un contrôle médical, l'hôpital St. Anne, Paris, sur une suggestion d'Alain Jouffroy. Décembre 1958, repris en avril 1966. Illustration : : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1360-die-verschmelzenden-brillen-des-alain-jouffroy-zweites-bild-unter-der-einwirkung-von-philocybine, consulté le 08/01/2018.

[1929] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[1930] Voir Première partie, chapitre « *« Wien, nur Du allein »* : *Hassliebe* ».

peindre, pour participer à une importante exposition. Avec le plus ferme effort de volonté, je rampais jusqu'à la table, je tins ma main avec l'autre, parce que je ne pouvais pas la mouvoir, je posais mon épaule sur le papier et je dessinais les contours, puis un 'portrait' d'Alain Jouffroy, qui entrait de temps en temps dans la pièce. Lorsque l'effet des pilules s'estompa, je pus mieux travailler. L'aspect différent des tableaux vient du fait que j'étais à demi paralysé physiquement, et non parce que j'avais des hallucinations. Là-dessus, je reconduisis même Alain Jouffroy dans ma propre voiture, une Renault Dauphine rouge tomate, à la Place de la Contrescarpe, et c'est à ce moment-là seulement que les lumières des rues devinrent très belles. Je donnais à Alain les deux aquarelles. Il ne fit pas d'exposition, et même, vendit les aquarelles. Je n'ai plus jamais consommé de drogues[1931].

Hundertwasser se prêta au jeu, manifestement dans l'espoir de côtoyer de grands maîtres ou des artistes parisiens en vue « Michaux[1932], Picasso et moi » (*Michaux, Picasso und mir*). Ou pour mieux obtenir le soutien d'Alain Jouffroy dans le monde des galeristes parisiens[1933]. Mais sans doute, également séduit par le fait que l'expérience allait avoir lieu à l'hôpital Sainte-Anne, fut tourné le film *Images de la folie*[1934], comme il l'indique « l'Hôpital Sainte Anne (là où Fulchignioni avait tourné le film de la spirale, qui m'a tant influencé) »[1935]. Les précisions spatio-temporelles

---

[1931] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p 371. « Alain Jouffroy, ein bekannter junger Pariser Kunstkritiker, schlug mir vor, unter ärztlicher Aufsicht eine neue Droge, Philocybine, auszuprobieren und unter ihrem Einfluss zu malen. Er würde dann eine Ausstellung organisieren mit Bildern berühmter Maler, die unter dem Einfluss dieser neuen Droge entstanden waren, unter anderem von Michaux, Picasso und mir. Ich willigte ein, da es unter ärztlicher Kontrolle geschehen sollte, und er brachte mich gleich ins Hôpital Saint Anne (*sic*), (dort, wo Fulchignioni den Spiralenfilm gedreht hatte, der mich so beeinflusste). Eine Ärztin gab mir eine Handvoll weißer Pillen und ein Glas Wasser. Ich fragte gleich, wo die anderen Maler seien. Man sagte mir, ich wäre der erste, doch da war es schon zu spät, die Pillen waren schon geschluckt. Es war ein weißer Raum mit einem Bett, einem Tisch, einem Sessel und einer Lampe, die von der Decke hing. Ich packte meine Malsachen aus, grundiertes Papier, Aquarellfarben, Pinsel, Wasserglas, bereit zu malen, wenn der "Trip" beginnt. Jouffroy und die Ärztin ließen mich allein. Ich wartete mit dem Pinsel in der Hand, doch bald wurde mir derart sterbensübel, dass ich mich nur noch aufs Bett legen konnte. Die Ärztin kam, fragte, ob ich etwas sehe, höre, fühle. Ich sagte: "Mir ist nur schlecht". Der Raum war hoch. Ich war wieder allein. Ich erinnerte mich, dass ich gekommen war, um zu malen, um an einer bedeutenden Ausstellung teilzunehmen. Mit allergrößter Willensanstrengung kroch ich zum Tisch, hielt meine Hand mit der anderen, weil sie nicht zu bewegen war, legte meine Schulter aufs Papier und zeichnete die Umrisslinie, dann ein "Porträt" von Jouffroy, der ab und zu hereinkam. Mit dem Nachlassen der Pillenwirkung konnte ich besser arbeiten. Die Andersartigkeit der Bilder kam nur daher, weil ich physisch halb gelähmt war, nicht weil ich Halluzinationen hatte. Danach fuhr ich sogar im eigenen Auto, einem tomatenroten Renault Dauphine, Jouffroy zum Place de la Contrescarpe, und erst da waren die Straßenlichter sehr schön. Ich gab Alain beide Aquarelle. Er machte keine Ausstellung und verkaufte die Bilder sogar. Ich habe nie wieder Drogen genommen.». Notre traduction.

[1932] Toutefois Michaux ne fera sa première expérience qu'en avril 1959. (in DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Psilocybine. Quand la psychiatrie observe la création. Les années 60 à Sainte-Anne.* Éditons Popcards Factory et Centre d'Étude de l'Expression, Paris, p. 7.).

[1933] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p 371. « Il organiserait ensuite une exposition avec les tableaux de peintres célèbres » (*Er würde dann eine Ausstellung organisieren mit Bildern berühmter Maler*) / « Je me souvins que j'étais venu pour peindre, pour participer à une importante exposition » (*Ich erinnerte mich, dass ich gekommen war, um zu malen, um an einer bedeutenden Ausstellung teilzunehmen*). Notre traduction.

[1934] Voir Troisième partie, chapitre « L'épiphanie de 1952 ».

[1935] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.* p 371. « ([…] Hôpital Saint Anne (sic), (dort, wo Fulchignioni den Spiralenfilm gedreht hatte, der mich so beeinflusste).». Notre traduction.

abondent[1936]. Une énumération précise nous renseigne sur ses attributs de peintre[1937]. En conséquence, ce long commentaire de la séance prend un caractère de protocole scientifique « La femme-médecin[1938] arriva, demanda si je voyais, entendais, sentais quelque chose »[1939]. Par ailleurs, les sensations décrites telle « je tins ma main avec l'autre, parce que je ne pouvais pas la mouvoir »[1940] reprennent des descriptions qui furent faites par les médecins expérimentateurs : des sujets, incapables de peindre, disaient qu'ils « ne pouvaient peindre avec leurs dix mains », ou que « leur main était trop loin »[1941]. L'artiste détaille tous les désagréments, notamment par une hyperbole et une dramatisation[1942], qui donnent à penser qu'il eut alors le sentiment d'avoir été empoisonné. Hundertwasser semble là presque se justifier pour des œuvres où il ne se reconnaissait pas. Enfin, la chute du récit laisse transparaitre un amer sentiment de trahison et de déception qui s'ajoute au mauvais souvenir de cette expérience[1943] si longuement détaillée : « […] même […] dans ma propre voiture […] Je donnais à Alain les deux aquarelles. Il ne fit pas d'exposition, et même, vendit les aquarelles »[1944]. Le seul élément positif étaient les couleurs, élément fondamental de sa créativité picturale : le « rouge tomate de sa Renault Dauphine » (*tomatenroten Renault Dauphine*), qu'il pouvait malgré tout cela conduire, ainsi que la beauté des « lumières des rues » (*die Straßenlichter*). L'échec de cette expérience cruciale et son rejet valut plus tard à l'artiste une critique élogieuse de l'historienne des théories et des formes urbaines et architecturales Françoise Choay (*1925) : soulignant que Hundertwasser se situait plus loin encore de Henri Michaux, puisque ce dernier ne s'affranchissait du temps que par le risque physiologique suprême l'organisation

---

[1936] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.* p 371. « tout de suite » (*gleich*) / « Hôpital Sainte Anne » (*Hôpital Saint Anne (*sic)) / « une pièce blanche avec un lit, une table, un fauteuil et une lampe » (*ein weißer Raum mit einem Bett, einem Tisch, einem Sessel und einer Lampe* Notre traduction.

[1937] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.* p 371. « mes affaires de peinture, papier à sous-couche, aquarelles, pinceaux, verre d'eau » (*meine Malsachen [...], grundiertes Papier, Aquarellfarben, Pinsel, Wasserglas*). Notre traduction.

[1938] L'indication qu'il s'agissait d'une femme-médecin est intéressante : pourrait-il s'agir d'Anne-Marie Quétin, qui menait ses recherches pour sa thèse soutenue en 1960 ?

[1939] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p 371. « Die Ärztin kam, fragte, ob ich etwas sehe, höre, fühle ». Notre traduction.

[1940] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p 371. « hielt meine Hand mit der anderen, weil sie nicht zu bewegen war ». Notre traduction.

[1941] DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Psilocybine. Quand la psychiatrie observe la création. Les années 60 à Sainte-Anne.* Éditons Popcards Factory et Centre d'Étude de l'Expression, Paris, p. 14.

[1942] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.* p 371. « une poignée de pilules blanches » (*eine Handvoll weißer Pillen*) / « déjà trop tard / avalées » (*schon zu spät / geschluckt*). Notre traduction.

Il est probable qu'il s'agissait en fait de cinq comprimés, car le dosage moyen de l'absorption per os était de 10 mg de substance par sujet. (in DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Psilocybine, Id.* p. 36.). Et les comprimés étaient dosés environ à 2 mg. (in Sandoz Indocybin (psilocybin), [s.d.], *herbmuseum.ca*, http://www.herbmuseum.ca/content/sandoz-indocybin-psilocybin, consulté le 21/09/2016.).

[1943] Fonds JOUFFROY AJOUF X R059 – 56 203, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016. Lettre de Hundertwasser à Alain Jouffroy : « St. Jean, Noce, Orne Le 11 février 1959 Cher Alain, […]. Il y a des nouvelles victimes de la Pyslosibinne (*sic*) ? »

[1944] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p 371. « […] sogar im eigenen Auto [...]. Ich gab Alain beide Aquarelle. Er machte keine Ausstellung und verkaufte die Bilder sogar ». Notre traduction.

minutieuse et consciente d'une folie, mettant organiquement sa vie en question, elle donnait à l'artiste sa dimension particulière sur l'horizon de déraison où se découpait une part de l'art d'alors[1945]. Ce qui fait écho au mot de la fin « Je n'ai plus jamais consommé de drogues »[1946], même s'il est contredit par le témoignage de Kenneth Tindall[1947]. On peut cependant considérer qu'il était sincère, car non seulement il ne s'intéressa finalement pas aux effets des drogues, mais y fut farouchement opposé, notamment dans le champ de la création, comme il apparaît dix ans plus tard, en 1967, à une époque où la consommation se répand toujours plus dans toutes les couches de la population, lorsque l'artiste tient son « Discours à nu pour le droit à la troisième peau »[1948] : « Je suis contre la consommation de drogue […] »[1949]. Vingt-cinq ans après les faits, en 1982, devenu enseignant[1950], le maître revient sur la toxicomanie dans sa « Lettre enregistrée de Hundertwasser aux étudiants de la master class de l'Académie des Beaux Arts à Vienne »[1951] qu'il fit parvenir à ses étudiants viennois depuis la Nouvelle Zélande, et déclare : « il serait bien entendu complètement erroné de consommer des drogues, pour entrer dans ce [autre, meilleur, plus beau] monde. On n'arrive pas dans ce monde par des drogues, et si on le fait, on n'en obtient rien, mais on se détruit soi-même. On ne peut entrer dans ce monde qu'en pleine conscience de sa puissance mentale »[1952].

1.1.12.6.3 La soupe aux orties

Il s'agit maintenant de montrer que, présent à Paris, Hundertwasser mit sa réflexion en avant dans le contexte politique particulier qui y régnait durant les années 1950 et 1960. Nous analyserons

---

[1945] Fonds RESTANY XVII – 2, *Hundertwasser* – Françoise Choay, 1963, *Le temps et les sentiers de la folie chez Hundertwasser*, (sans source), Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016, p. 72.

[1946] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p 371. « Ich habe nie wieder Drogen genommen ». Notre traduction.

[1947] Voir Deuxième partie, chapitre « Mise en perspective ».

[1948] « Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut ». Notre traduction. Voir Troisième partie, chapitre Le « Discours à nu pour le droit à la Troisième peau» (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967) ».

[1949] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut) (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 171. « Ich bin gegen die Benützung von Rauschgift [...].». Notre traduction.

[1950] Voir Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

[1951] « Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien ». Notre traduction.

[1952] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 160. « [...] Es wäre natürlich wiederum völlig falsch, Drogen zu nehmen, um in diese Welt zu gelangen. In diese Welt gelangt man nicht mit Drogen, und wenn, dann hat man nichts davon, man geht dabei selbst zugrunde. In diese Welt kann man nur im vollen Bewusstsein seiner Geisteskraft eintreten.». Notre traduction.

comment ses textes accompagnèrent ses actions d'alors : elles exposaient des points de vue que l'artiste développa au cours des années suivantes.

1.1.12.6.3.1 Le contexte

À Paris, la guerre d'Algérie[1953] faisait rage, on pouvait risquer sa vie, selon que l'on était partisan du Front de libération nationale (FLN) ou du *Mouvement national algérien* (MNA) : alors que les Parisiens qui continuaient de vaquer à leurs occupations dans une capitale qui vivait alors aussi au rythme du jazz, de la Nouvelle Vague et des premiers beatniks, les magasins éventrées par les explosions ou encore les rafles scandaient le quotidien. Dans ce paysage de guerre civile, la bande de la *Beat Generation* - dont William Burroughs, Allen Ginsberg et Gregory Corso, alla avec Jean-Jacques Lebel chercher du *shit* chez Madame Ali, bistrot d'Algériens dans le quartier de la Bastille ; la police armée de mitraillettes, leur ordonna de se placer contre le mur, mais comme les policiers savaient que leur groupe n'était pas algérien, ils le laissèrent tranquille, mais les autres consommateurs furent violemment malmenés et Jean-Jacques Lebel comprit alors qu'ils étaient dans un repaire du FLN[1954].

1.1.12.6.3.2 La performance

Jean-Jacques Lebel était alors le premier organisateur en Europe de happenings[1955] ou de performances, reprenant par là-même les idées avancées et mises en place par Allan Kaprow[1956] à New York. Dans cet esprit et en réaction au climat politique de l'époque, prenant position contre la guerre d'Algérie et contre la torture[1957], en 1960, il organisa avec Alain Jouffroy[1958] une

---

[1953] Ou encore « guerre d'indépendance algérienne », conflit armé (1954-1962). Colonie française depuis 1830, l'Algérie vit son indépendance territoriale reconnue le 3 juillet 1962

[1954] MALYE François, 2017, Guerre d'Algérie : 1958, année dramatique, *lepoint.fr*, http://www.lepoint.fr/histoire/guerre-d-algerie-1958-annee-dramatique-05-01-2017-2094776_1615.php, consulté le 06/01/2017.

[1955] « Le happening se veut alors comme un prolongement de l'Action Painting en dehors de la surface plane du tableau, investissant divers espaces et rejoignant les théories d'Antonin Artaud sur le théâtre ». In : http://www.lespresssdureel.com/auteur.php?id=1542, consulté le 27/01/2018.

[1956] Allan Kaprow. (1927-2006). Artiste américain, grand peintre de Pop art.

[1957] Jean-Jacques Lebel, [s.d.], *fondsdedotationjjlebel.com*, http://fondsdedotationjjlebel.org/fr/jean-jacques-lebel, consulté le 12/01/2018.

[1958] Voir Deuxième partie, chapitre « Alain Jouffroy (1928 – 2015) - Une figure de la critique ».

manifestation et une exposition internationales itinérantes, l'*Anti-Procès*[1959], « réponse à la condamnation à mort par contumace du philosophe Francis Jeanson[1960] pour son soutien aux insurgés algériens »[1961]. Réunissant des artistes très différents dans un mixage de théâtre total, happening, exposition, prônant que tout créateur, était, jusqu'à nouvel ordre, un insoumis, il permit à chacun d'eux de jouir de « l'absolue liberté de faire ce qu'il voulait » et de devoir « simplement affirmer avec les autres son opposition à la guerre d'Algérie »[1962]. Elle se déroula à la galerie parisienne des Quatre Saisons du 29 avril au 9 mai 1960, comprenant une cinquantaine de peintres et d'écrivains contestant la morale et la justice autoritaires d'État[1963], dont notamment Matta[1964], Michaux[1965], Prévert[1966], Lam[1967], Victor Brauner[1968], César[1969], Tinguely[1970] et beaucoup d'autres issus de douze nationalités[1971]. Jouffroy connaissait bien le travail de Hundertwasser depuis au moins son article « Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg »[1972] de mars 1960[1973], mais nous savons aussi qu'ils avaient déjà partagé l'expérience de la psilocybine en 1958 à Paris[1974]. Engagé dans ce combat politique, Jouffroy sollicita donc la participation de l'artiste, qui prit part à cette première manifestation collective préfigurant ce que seraient les happenings en Europe, puisque les actions se répétèrent en effet à Venise et Milan dans les années qui suivirent. En 1962, l'artiste regretta

---

[1959] En 1960 et 1961, Jean-Jacques Lebel organisa avec Alain Jouffroy l'*Anti-Procès* à Paris, Venise et Milan, une manifestation et une exposition internationales itinérantes regroupant une soixantaine d'artistes, prenant position contre la guerre d'Algérie et contre la torture. Il prit l'initiative du *Grand Tableau Antifasciste Collectif* peint par Baj, Dova, Crippa, Erró, Lebel et Recalcati, puis exposé à l'*Anti-Procès* de Milan, en 1961. (in *Jean-Jacques Lebel*, [s.d.], *fondsdedotationjjlebel.com*, http://fondsdedotationjjlebel.org/fr/jean-jacques-lebel, consulté le 21/09/2016.).

[1960] Francis Jeanson (1922-2009). Philosophe français, notamment connu pour son engagement en faveur du FLN pendant la guerre d'Algérie.

[1961] JOUFFROY Alain, 2011, *L'abolition de l'art*, Éditions Impeccables, Paris p. 14.

[1962] Jean-Jacques Lebel, [s.d.], *lespressesduréel.com*, http://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=1542, consulté le 27/01/2018.

[1963] JOUFFROY Alain, 2011, *Id.*, p. 55.

[1964] Matta, nom d'artiste de Roberto Matta Echaurren (1911-2002). Peintre surréaliste chilien.

[1965] Voir Deuxième partie, chapitre « Rencontres avec les acteurs de la *Beat Generation* (années 1950-1960).

[1966] Jacques Prévert (1900-1977). Poète, scénariste, parolier et artiste français.

[1967] Wilfredo Lam (1902-1982). Nom d'artiste de Wifredo Óscar de la Concepción Lam y Castilla. Peintre cubain, au langage singulier et contemporain (peinture métissée alliant modernisme occidental et symboles africains et caribéens). Proche de Picasso et des surréalistes.

[1968] Victor Brauner (1903-1966). Peintre français d'origine roumaine. D'abord dadaïste puis surréaliste.

[1969] César Baldaccini, dit César (1921-1998). Sculpteur français. Il fit partie des membres des Nouveaux réalistes Il est également le créateur du trophée en bronze de la cérémonie des Césars du cinéma français.

[1970] Jean *Tinguely* (1925-1991). Sculpteur, peintre et dessinateur suisse.

[1971] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, Artcurial, Paris, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 38.

[1972] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[1973] BECKER Astrid, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 205.

[1974] Voir Deuxième partie , chapitre « L'expérimentation (1958) ».

infiniment qu'on lui ait volé, à Milan « une copie de l'interview de 1959 avec Alain Jouffroy sur les rapports entre la politique et l'art »[1975]. Nous sommes portés à croire qu'il s'agissait très probablement d'un exemplaire du texte rédigé en français « *Enquète (sic) politique-peinture our* (sic) *Alain Jouffroy - Hundertwasser »*[1976], où il récapitule sa position sur le rôle de l'artiste. Dans cet écrit, Hundertwasser structure sa réflexion en s'appuyant sur des numérotations de paragraphes et d'arguments. Alors que l'on peut considérer que la politique est partout, il semble réfuter un art engagé politiquement : « Les rapports directs sont néfastes. L'Art par sa propre existance *(sic)* étaincellante *(sic)* se heurte à la politique contemporaine »[1977]. Il semble se féliciter d'être en France, « justement en France[1978], als *(sic)*[1979]pays renommé comme la patrie protectrice des Arts a cause *(sic)* de la quasi-absence de la politique . Ce point de vue peut paraître idéaliste, mais correspond à la mise en perspective que fait alors l'artiste avec les pays sous dictature communiste, qu'il a toujours rejetée[1980] « Voir le cas Pasternak en URSS, les émigrés intellectuels du III Reich […] poètes et musiciens hongrois refugiés ». Ce qu'il reprend dans sa conclusion où l'artiste souligne ce qui lui semble essentiel : « prolétaires de Marx […] tout communisme, socialisme, marxisme ou autre politique deviendrait superflu ». Dans la suite de son argumentation, il s'appuie sur des arguments spécifiques de ses conceptions. Nous notons tout d'abord l'allusion à sa « moisissure[1981] créatrice » et l'affirmation qu'il lui « est arrivé de peindre des insignes politiques sur [ses] tableaux en feignant de ne pas connaître leur signification », dans l'objectif de neutraliser « croix gammé *(sic)* […] et faucilles et marteaux […] ». Vient ensuite l'idée de l'œuvre « transautomatique[1982] ». Lorsque l'artiste évoque les « voyants », nous pouvons estimer qu'ici Hundertwasser fait allusion à lui-même et à la conception qu'il a de son travail. Dans la dernière partie de sa seconde argumentation, il emploie une accumulation de termes négatifs « fade, lâche et ignoble », soulignés, pour insister sur son rejet de la politique. Le développement repose sur des notions récurrentes de sa réflexion: « le prophète » - qui rejoint « les voyants » déjà évoqués, et « la valeur creatrice-personnel *(sic)* », qu'il martèle « L'homme d'aujourd'hui qui ne crée pas est un

---

[1975] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Double page Hundertwasser* (écrit en italien, le mercredi 22 mai 1962, dans l'express Florence-Venise entre 18 heures et 19 heures), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016. « UNA COPIA DELL'INTERVISTA DEL 1959 CON ALAIN JOUFFROY SUI RAPPORTI FRA LA POLITICA E L'ARTE. ». Notre traduction. Calligraphie respectée.

[1976] Voir ANNEXE – ENQUÊTE POLITIQUE-PEINTURE POUR ALAIN JOUFFROY.

[1977] HUNDERTWASSER, [s.d.] , *Enquête politique-peinture pour Alain Jouffroy,* Fonds Jouffroy, AJOUF X R059 – 56 203, ACA Rennes, consulté le 14/03/2016.

N.B. : Sans indication ni de date, ni de lieu. Tapuscrit, avec rajout scotché comme une « paperolle » de Marcel Proust. Calligraphie, présentation et orthographe respectées.

[1978] Hundertwasser aima toujours la France, conservant et venant notamment à La Picaudière jusqu'à la fin de sa vie.

[1979] Hundertwasser utilise une formule allemande *als*. « En tant que ». Notre traduction.

[1980] Voir Première partie, chapitre « L'expression de l'antitotalitarisme ».

[1981] Voir Troisième partie, chapitre « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture » (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964).

[1982] Troisième partie, chapitre « La Grammaire du Voir (1957) ».

miserable *(sic)* […] La mission de l'art d'hier et du cinema *(sic)* d'aujourd'hui de faire rêver ceux qui ne sont pas artistes est révolue ». En attendant, en 1960, lorsque fut conçu le projet parisien d'*Anti-procès*, Hundertwasser adressa une lettre en français à Alain Jouffroy[1983] : il fut le plus facile à convaincre[1984], car il avait voulu se rendre présent non seulement par ses œuvres mais présent en personne ; cependant il ne cache pas avoir hésité à s'impliquer : « Je ne voulais pas participer d'abord parce que je n'avais rien dans la tête ». Ce qu'il justifie avec les mêmes considérations politiques que dans son « *Enquète (sic) politique-peinture our* (sic) *Alain Jouffroy* » : « je ne veux et peux pas faire des choses a *(sic)* moitié et sans fondement ». L'artiste annonçait avoir finalement choisi de préparer une soupe populaire d'orties[1985] dans une lessiveuse. Il en avait peut-être consommé pendant les privations de la guerre, puisqu'il précise dans sa lettre « ce met a un peu l'aspect de la m…. mais il est très bon. – et très verdâtre ». Nous soulignons en passant la couleur déployée ici, le « vert », dont nous avons vu ailleurs l'importance pour le peintre [1986]. On notera la double allusion aux « terrains vagues » (singulier puis pluriel), ce que nous rapprochons de sa passion pour les ruines[1987]. Puis l'artiste précise un déroulé très organisé, car numéroté, de sa performance à venir. Agrémentant sa lettre d'une véritable « feuille d'epinard (*sic)* en forme de feuille d'ortie », l'artiste fournissait des détails précis sur l'organisation. Il est fait par ailleurs allusion à « J. J. », très vraisemblablement Jean-Jacques Lebel. Hundertwasser expose son empathie en précisant « Je mange le premier pour qu'on sache que je ne veux du mal a (*sic)* personne ». Nous observons l'influence de la Tunisie[1988], puisqu'il comptait faire « jouer de la musique arabe

---

[1983] Voir ANNEXE : LETTRE À ALAIN JOUFFROY – SOUPE D'ORTIES (1960)

[1984] *HUNDERTWASSER. PEINTURES RÉCENTES*, 1982, Catalogue de l'exposition organisée avenue Matignon d'octobre à décembre 1982. Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Paris, Artcurial, 1982, p. 38.

[1985] Hundertwasser remettait tout simplement ici à l'honneur une utilisation traditionnelle de l'ortie. En effet, l'ortie est très présente dans la culture allemande, tant dans les armoiries (celles du Schleswig Holstein au XIIème siècle) que dans le conte de Grimm 'La Demoiselle Méline' (*Jungfrau Maleen*), où la princesse s'écrit : « Ortie, petite plante gracieuse, tu m'as l'air bien soucieuse ! Ne t'inquiète pas, je n'ai pas oublié le temps du chagrin refoulé, Le temps où tu fus ma seule pitance, peu douce et crue, mais en abondance. (« An dem Wege stand ein Brennesselbusch, da sprach sie: 'Brennettelbusch, / Brennettelbusch so klene, / wat steist du hier allene? / ik hef de Tyt geweten, / da hef ik dy ungesaden / ungebraden eten.'». (in Jungfrau Maleen, [s.d.] *grimmstories.com*, https://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/jungfrau_maleen, consulté le 11/01/2018.). Les Grecs l'appréciaient comme légume de printemps comme le recommande le physicien grec Claudius Galien (120-201) dans *De Simplicibus*. Le grec Hippocrate de Cos (460-377 av. J.-C.) l'administrait dans ses remèdes. Les Romains l'utilisaient dans leur soupe comme complément nutritif lors de leurs campagnes militaires. Ils ajoutent que l'ortie était consommée lors des famines au Moyen-Âge et sous Louis XIV. Sous Louis XVI elle était fort appréciée en soupe ou cuisinée de la même manière que les épinards. Elle fut d'un grand secours pour les villages allemands lors des guerres napoléoniennes ainsi que pour la population irlandaises lors de l'attaque des pommes de terre par le mildiou. Victor Hugo en fait l'apologie dans *Les Misérables*. Tombée en désuétude aujourd'hui alors qu'elle était encore vendue jusqu'aux années 1950 en Europe de l'Est, l'ortie réapparaît néanmoins de plus en plus sur le marché des produits bio et certains des grands chefs l'utilisent. (in BILLOTTE Blandine, DIGOUT Cyrielle, NORET Jordan, PIERRE Julia, QUIGNARD Sophie-Astrid, SURY d'ASPREMONT Xavier de, 2013, Multi valorisation de l'ortie, *ensaia.univ.lorraine.fr*, http://ensaia.univ-lorraine.fr/telechargements/ortie.pdf, consulté le 11/11/2016.).

[1986] Voir Première partie, chapitre « Le paradoxe des difficultés matérielles ».

[1987] Voir Première partie, chapitre « L'appropriation artistique des ruines de Vienne ».

[1988] Voir Deuxième partie, chapitre « Éloge de la lenteur ».

ordinaire pendant qu'on mange ». Notons encore que l'artiste, imprégné de son passé[1989], de ses expériences artistiques, revient sur son mode d'existence misérable puis délibérément frugal[1990] : « j'ai pu ainsi de (*sic)* rester libre est (*sic)* autonunome (*sic)* est (*sic)* independant (*sic)* ». De plus que sur ses opinions politiques, notamment sur la guerre d'Algérie, l'artiste concède saisir une opportunité d'attirer l'attention du public sur son œuvre, tout en vilipendant les galeristes : « Car je veux démontrer comment le jeune artiste d'aujourd'hui qui débarque à Paris peux (*sic)* rester totalement independant (*sic)* des pressions des marchands et de l'argent donc et ne pas à avoir mendir (*sic)* tout simplement ». L'action parisienne est jusqu'en 1970 le seul happening durant lequel l'artiste cherche à associer immédiatement ses auditeurs[1991]. Alain Jouffroy[1992] écrit revoir la tête des gens avec leur assiette en carton sur les genoux attendant la soupe de l'artiste : « À vrai dire, ils riaient jaune, et je crois qu'ayant attentivement écouté le discours de Hundertwasser, ils devaient se dire : ' S'il ne s'agit pas d'un farceur, quel bonheur de ne pas être peintre !' ». Mais il ne mentionne pas que, malencontreusement, du détergent était resté incrusté à l'intérieur du récipient, que le brouet manqua d'empoisonner l'artiste, et que le geste avait tourné court[1993]. Quant au télégramme annoncé dans la lettre, il confirmait bien la présence de l'artiste :

> Telegramme *(sic)* ADRESSE ALAIN JOUFFROY 24 RUE VIEILLE DU TEMPLE PARIS 3
> JE SIGNE HUNDERTWASSER
>
> Hundertwasser St Jean la Forêt Orne
> JE PARTICIPE EN DISTRIBUANT ÉPINARD AUX ORTILLES (*sic)* GRATUITEMENT HUNDERTWASSER [1994].

En outre, Hundertwasser tint effectivement le discours lui aussi annoncé, en janvier 1960, dans la Galerie Quatre Saisons à Paris. Le texte original, disparu, fut reconstitué pour le catalogue de l'exposition parisienne de 1975[1995]. Le fait que cet écrit fut publié sous le titre « Action des orties » (1959) (*Brennessel-Aktion*) dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[1996] en montre

---

[1989] Voir Première partie, chapitre « Le paradoxe des difficultés matérielles ».

[1990] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire : des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[1991] BECKER Astrid, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 205.

[1992] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, Artcurial, Paris, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 38

[1993] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 61.

[1994] Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /4, ACA Rennes, consulté le 14/03/2016.

[1995] Originaltext verschollen, [s.d.], *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/text/view-1.1.6.7, consulté le 20/03/2016.

[1996] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brennessel-Aktion (1959), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 79-80. &

l'importance. Pour développer dans ce texte en allemand l'argumentation brossée à grands traits dans sa lettre, l'artiste a opté pour la forme de poésie en prose, agrémentée d'un point lui conférant un aspect visuel. Il utilise le moyen stylistique de la répétition systématique de phrases[1997], comme par exemple : « J'ai une très importante communication à vous faire. J'ai une très importante communication à vous faire »[1998]. L'artiste y mêle aphorismes « On peut vivre heureux sans argent»[1999] et injonctions[2000]. En outre, s'appuyant sur ses propres difficultés à obtenir des contrats solides avec les galeristes[2001], il fournit une description détaillée de la situation de la scène artistique, n'hésitant pas à mettre en cause fermement les marchands d'art exploitant des artistes[2002]. On notera encore une hostilité avérée contre les homosexuels, encore mis à l'index[2003]. L'artiste amorce ensuite un développement du thème de la nature qui deviendra central dans ses écrits en s'appuyant sur les orties, alliées du peintre pauvre[2004]. Car c'est surtout l'indépendance autarcique qui apparaît sous diverses formes[2005] , mode de vie que nous rattachons à l'influence de la *Lebensreform*[2006].

HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brennessel-Aktion (1959), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 96-97. Chapitre « La création de l'Homme » (*Die Schöpfung des Menschen*). Signalétique « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Cycles » (*Kreisläufe*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*)
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4332-brennessel-aktion, consulté le 28/08/2018.

[1997] BECKER Astrid, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 205.

[1998] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brennessel-Aktion (1959), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 79. « Ich habe eine sehr wichtige Mitteilung zu machen. Ich habe eine sehr wichtige Mitteilung zu machen ». Notre traduction.

[1999] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 79. « Man kann ohne Geld glücklich leben». Notre traduction.

[2000] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 79. « Soyez indépendants et autarciques. • Ne vous laissez pas exploiter. » (*Seid unabhängig und autark • Laßt euch nicht ausbeuten) /* « Mangez- les ! Mangez- les ! » (*Eßt sie! Eßt sie!*). Notre traduction.

[2001] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».

[2002] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 79 « menacés par bien des dangers » (*von vielen Gefahren bedroht*) / « mis sous joug » (*unterjocht*) « se prostituer » (*sich prostituieren*), repris deux fois / « coucher » (*schlafen*). Notre traduction.

[2003] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 79. « ils dépendent des exigences d'homosexuels » (*auf die Förderung von Homosexuellen angewiesen*) / « ils doivent aimer des collectionneurs, des marchands ou des critiques homosexuels »(*aber sie müssen homosexuelle Sammler, Händler und Kritiker lieben*). Notre traduction.

[2004] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 80. « Elles poussent partout dans le terrain vague » (*Sie wachsen überall auf dem terrain vague*). Notre traduction.

[2005] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 80. « Soyez indépendants et autarciques » (*Seid unabhängig und autark • Laßt euch nicht ausbeuten*) / « Savez-vous, comme c'est facile de vivre sans argent ? » (*Wißt ihr, wie einfach es ist, ohne Geld zu leben*) / « On peut vivre d'épinards, que l'on prépare à partir d'orties » (*Man kann vom Spinat leben, den man aus Brennesseln zubereitet*). Notre traduction.

[2006] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

Pour l'*Anti-procès* de Milan, Hundertwasser fut plus réticent, comme en atteste cette lettre du 10 septembre 1960 [2007] :

> Cher Alain Jouffroy […].
> Je pars pour Vienne ensuite pour Milan et je serais de retour à Paris le 20. Ecris *(sic)* moi ou *(sic)* je peux joindre toi au tél ou (*mot illisible*) à Milan d'abord. […]. « Pour « Anti-Procès » à Milan je crois que je serais désolé pour un grand tableau car j'ai une exposition à Paris le 4 octobre et j'ai besoin des grands. Mais j'espère te donner une gouache (sûrement) Alors s.t.p. en + (*sic*) est-ce que tu serais à Milan ? a (*sic*) environ vers le 16 je ne reste qu'une journée[2008].

1.1.13 Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892 - 1982)

Nous en venons maintenant à une dernière influence. Notons tout d'abord que dans une lettre enregistrée sur bande magnétique le 12 mai 1982, qu'il fait parvenir à ses étudiants viennois depuis la Nouvelle Zélande, Hundertwasser revient sur Salvador Dali (1904-1989). Nous observons que ses propos font écho à la différence entre artiste et créateur schizophrène, telle que Prinzhorn[2009] l'avait montré. En effet, dans un balancement « D'un côté » (*Auf der einen Seite*) / « de l'autre côté » (*auf der anderen Seite*) qui marque l'objectivité des critères de sa réflexion, l'artiste souligne la nécessité « on doit et il faut » (*soll man und muss man*) d'un état psychique exceptionnel : « être anormal » (*abnormal sein*), une « anormalité » (*Abnormalität*), que le créateur devait absolument tempérer par son jugement esthétique « autocritique » (*selbstkritisch*) :

> Dali a dit quelque chose de très beau, 'la méthode paranoya (*sic*) critique'[2010], c'est à dire, on doit être anormal, mais en même temps se poser face à cette anormalité avec autocritique. Cette contradiction apparente est très importante en peinture. D'un côté, on doit et il faut qu'on se lasse aller, pour ainsi dire voler et couler, comme file le nuage et coule le fleuve, et comme l'herbe pousse et la fleur éclot, mais de l'autre côté il faut qu'on soit critique par rapport à soi-même[2011].

[2007] Annotation en bas : *Copié par une amie*.
[2008] Fonds JOUFFROY - AJOUF X R059 /8, ACA Rennes, consulté le 14/03/2016.
[2009] Voir Deuxième partie, chapitre « La collection de Hans Prinzhorn (1886 - 1933) ».
[2010] Hundertwasser fait certainement allusion à la méthode de « *paranoïa*-critique » que *Dalí* met en place à partir de 1929.
[2011] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an sie Studenten der Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 160-161. « Dali hat etwas sehr Schönes gesagt, „la méthode paranoya critique", d.h. also, man soll abnormal sein, aber dieser Abnormalität gleichzeitig selbstkritisch gegenüberstehen. Dieser scheinbare

1.1.13.1 Hundertwasser et « le plus grand peintre vivant »

Comme l'artiste l'écrit à diverses reprises, la spirale hundertwasserienne[2012], œuvre emblématique, vit le jour en 1953, après que l'artiste avait visionné le documentaire *Images de la folie*, offrant au spectateur une possibilité d'avoir un regard sur les œuvres de malades mentaux. S'il avait rendu hommage à la méthode 'la méthode paranoya (*sic*) critique' de Dali, nous allons montrer ici l'admiration que l'artiste ressentit pour les images de « l'art des fous ». Et notamment du peintre d'art brut Friedrich Schröder-Sonnenstern[2013], « Le 'triple champion du monde de tous les arts' »[2014], puisque l'artiste parle même d'enthousiasme pour son œuvre. Rares furent les critiques de Hundertwasser qui, entre 1960 et 2000, évoquent cette influence. Seuls Herschel Browning Chipp et Brenda Richardson[2015] soulignent dès 1968 que l'artiste est attiré et influencé par l'authentique primitif berlinois, Friedrich Schröder-Sonnenstern, à cause de ses thèmes fantastiques quasi surréalistes, insérés dans des formes archaïques, biomorphiques et à cause de ses couleurs vives semblables à des émaux. Dans la perspective des traits caractéristiques de l'œuvre picturale et architecturale de Hundertwasser, les qualificatifs concernant les constructions originales de l'imaginaire « biomorphiques » / « [couleurs] vives » retiennent notre attention. Si pour Prinzhorn, la maladie mentale n'est pas créatrice, elle pourrait stimuler des dons artistiques virtuels et en permettrait l'éclosion[2016], ce que nous mettons en perspective avec le travail de Friedrich Schröder-

---

Widerspruch ist aber sehr wichtig in der Malerei. Auf der einen Seite soll man und muss man sich gehen lassen, sozusagen fliegen und fließen, wie die Wolke zieht und wie der Fluss fließt und wie das Gras wächst und die Blume sich entfaltet, auf der anderen Seite muss man sich selbst kritisch gegenüber stehen.». Notre traduction.

[2012] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale ».

[2013] Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892 - 1982). Dès l'adolescence, il fit de longs séjours dans des maisons de correction pour cause de vagabondage, vol et voies de fait. Interné pour la première fois à l'hôpital psychiatrique d'Allenberg en 1910, on lui diagnostiqua une démence précoce. Mobilisé durant la Première Guerre mondiale, il fut déclaré inapte au service pour maladie mentale. Vivant dix ans à Berlin à partir 1919, il se déclara astrologue, clairvoyant, soignant magnétopathe. Dans les années 1930, s'ensuivirent de nouvelles condamnations, notamment pour dettes et pratique illégale de la médecine, et aussi séjours en hôpital psychiatrique, et on n'a pu élucider comment il put échapper à la campagne d'extermination nazie de toute vie déclarée « indigne ». Après ses années fastes de peintre, il sombra dans l'alcoolisme à la mort de sa compagne en 1964, et, pauvre et solitaire, il fut interné à Bertin-Ouest. In LUSARDY Martine, LANOUX Jean-Louis, 2011, *Sous le vent de l'art brut – Collection Charlotte Zander*, exposition17/01/2011 – 26/08/2011, Paris, Éditions Halle Saint Pierre, Paris, p. 114.

[2014] Friedrich Schröder-Sonnenstern - Der „dreifache Weltmeister aller Künste" und seine Werkstatt, 2015, *villa-zanders.de*, http://www.villa-zanders.de/htdocs_de/ausstellungen/archiv_schroder_sonnenstern.html, consulté le 27/01/2017. « Friedrich Schröder-Sonnenstern - Der „dreifache Weltmeister aller Künste" und seine Werkstatt ». Notre traduction.

[2015] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, pp. 16.

[2016] TISSERANT Muriel, 2016, *De l'art des fous à l'art psychopathologique : recherche d'un nouveau discours sur l'art à travers les expositions à l'Hôpital Sainte-Anne entre 1946 et 1950*, Toulouse,

Sonnenstern. Ce dernier mena toujours une vie misérable ; en 1949 ou 1950, il commença à dessiner systématiquement, sous le nom de Schröder-Sonnenstern. Sa nouvelle carrière d'artiste, assurée depuis que les surréalistes l'avaient invité à participer à leurs expositions internationales à la Galerie Cordier[2017] à Paris en 1959-1960, lui procura bientôt une certaine aisance matérielle. Dans l'optique des années 60, ses peintures provoquèrent un scandale à chaque exposition et furent parfois saisies pour obscénité. L'œuvre de Schröder-Sonnenstern se situe à part dans l'art brut, puisqu'il traite d'une mythologie personnelle peuplée de figures hybrides et insensées dominées par une idole maternelle aux attributs sexuels impressionnants dans un style hautement original, agissant à la manière d'une magie noire en magnifiant et en sacralisant les monstres issus de l'inconscient[2018]. Sa biographie mais aussi son langage pictural imaginatif, sa symbolique, sa poésie et son monde d'images ambigus font de cet autodidacte un des phénomènes les plus spectaculaires et les plus contestés de l'art allemand d'après-guerre[2019]. D'ailleurs, Hundertwasser déclare que Schröder-Sonnenstern n'est pas explicable et se situe en-dehors de la critique[2020]. Nous relevons des informations qui nous éclairent encore sur l'intérêt qu'il lui portait : la spirale[2021] simple, car 'toute la vie est une spirale, et gare à celui qui sort de la spirale de la vie, celui-là est perdu', est le motif le plus fréquent de Schröder-Sonnenstern et il pouvait y passer des heures jusqu'à ce qu'elle corresponde à ce qu'il s'imagine être la perfection. Ensuite, la double spirale, le double S devient son précieux emblème. Mais certaines remarques expliquent en quoi Schröder-Sonnenstern, que d'aucuns, selon les auteurs, traitaient de schizophrène, avait avec l'art un rapport différent de celui

---

Université Jean Jaurès, 226 p., http://dante.univ-tlse2.fr/1737/12/tisserant_muriel_M22016.pdf, consulté le 04/02/2017, pp. 11-12.

[2017] Du nom de son fondateur Daniel Cordier (*1920). Engagé dans la France libre dans les premières Forces Françaises Libres de la « Légion de Gaulle », parachuté en 1942, il entra au service de Jean Moulin, dirigeant son secrétariat pendant onze mois. Sous le pseudonyme de « Romanin », la grande figure de la Résistance fut un dessinateur de talent. (in LEVISSE-TOUZÉ Christine, VEILLON Dominique, (Préface de Pierre AZÉMA et postface de Daniel CORDIER), 2013, *Jean Moulin, artiste, préfet, résistant,* Éditions Taillandier/ Ministère de la Défense- DMPA, Paris, p. 185.). Daniel Cordier le considère comme son initiateur à l'art moderne, car il lui en communiqua le goût et la curiosité *(*in TARENNE Viviane (sous la direction de), 2005, *Daniel Cordier - Le regard d'un amateur*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, p. 20). Après une carrière de peintre débutée en 1946, il ouvrit sa galerie en 1957 (et à New York jusqu'en 1964) avec beaucoup d'engagement : « Tout le monde passait chez Cordier, à Paris. [...] Daniel Cordier rassemblait un cercle d'artistes européens autour de lui » (in SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945* [préf. de Pierre Soulages], Paris, L'Harmattan, p. 155.).

[2018] LUSARDY Martine, LANOUX Jean-Louis, 2011, *Sous le vent de l'art brut – Collection Charlotte Zander, exposition du 17/01/2011 au 26/08/2011*, Halle Saint Pierre, Éditions Halle Saint Pierre, Paris, p.114.

[2019] Friedrich Schröder-Sonnenstern - Der „dreifache Weltmeister aller Künste" und seine Werkstatt, 2015, *villa-zanders.de*, http://www.villa-zanders.de/htdocs_de/ausstellungen/archiv_schroder_sonnenstern.html, consulté le 27/01/2017.

[2020] Friedrich Schröder-Sonnenstern, mage, vagabond, peintre et triple champion du monde de tous les arts, 2015, *ursulatraduction.worldpress.com*, https://ursulatraduction.wordpress.com/2015/02/08/lunivers-de-friedrich-schroder-sonnenstern/, consulté le 26/01/2017.

[2021] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale ».

qu'avait Hundertwasser, et pourquoi les collectionneurs engagés et avisés se détournèrent peu à peu de lui. En effet, son appât du gain devint le moteur de ce que l'on ne pouvait plus appeler de la création[2022]. Ce comportement est à relier avec l'article « Toile malpropre » (*Unsaubere Leinwand*)[2023]que le *Spiegel*[2024] publia en 1965, alors que Schröder-Sonnenstern était au fait de son succès. L'auteur (anonyme) met en perspective la réception de Schröder-Sonnenstern dans le monde et en Allemagne : André Breton, Friedrich Dürrenmatt[2025] et Henry Miller[2026] applaudissaient l' « étrange peintre du dimanche ». Il est encore indiqué que le Viennois Fritz Hundertwasser, dont les tableaux, très prisés et très chers trouvent leur place par exemple dans les collections du Premier Ministre français Pompidou, rend un hommage sincère au naïf collègue berlinois comme étant « le plus grand peintre vivant », tandis qu'aucun Schröder-Sonnenstern ne brille dans les musées allemands, qu'aucune association d'art allemande ne lui consacre une exposition, et qu'aucune histoire de l'art allemande ne fête son nom. Si l'auteur décrivait, en termes assez négatifs, un monde de contes de fées coloré comme un livre d'images, mais raté, mi bande-dessinée et mi horreur, grouillant d'êtres imaginaires grotesques et effrayants, de griffes sadiques, et de symboles sexuels, son commentaire livre des informations qui nous semblent éclairer l'intérêt que Hundertwasser porta à ce « plus grand peintre vivant ». Ainsi, apporte-t-il des détails significatifs sur la méthode de Schröder-Sonnenstern : d'une part, il décrit le soin extrême et la technique parfaite avec lesquels il réalisait ses constructions héraldiques, souvent pourvues de croix et de couronnes, ses spirales, ses lignes serpentines et ses ornements végétaux aux couleurs vives ce qui fait écho à la méthode et à bien des thématiques hundertwasseriennes. D'autre part, Schröder-Sonnenstern avait « imaginé des titres bizarres », ce qui rappelle le soin que Hundertwasser lui-même apportait également aux titres[2027] de ses œuvres. Par ailleurs, « l'original qui peignait » ne manquait pas de mépris pour la civilisation, et, qu'à coup de traits de pastels à l'huile et de sentences étiquetées au verso, qui dévoilent le noyau philosophique de l'œuvre, il maudissait la précipitation des temps modernes, notant par exemple pour le tableau « Poomuchel, le marathonien de la vie » (*Poomuchel, der Lebensdauerläufer*), réalisé en 1957: « vis simplement, en rythme, créée quelque chose, mais

[2022] Il avait embauché une assistante permanente, travaillant sous ses instructions, puis un peintre diplômé des Beaux-Arts, qui terminait des tableaux entiers en quelques jours, Schröder-Sonnenstern ne s'occupant plus que des spirales et des signatures ; à partir de 1968, ses copistes commencèrent à travailler sans son consentement, tandis qu'il passait des mois à l'hôpital pour alcoolisme et négligence. Alors que deux livres parurent à son sujet en 1972 et que des rétrospectives eurent lieu à Hambourg, Berlin et Hanovre en 1973, vers cette époque, même les signatures étaient fausses et Schröder-Sonnenstern ne contrôlait plus rien. (in Friedrich Schröder-Sonnenstern, mage, vagabond, peintre et triple champion du monde de tous les arts, 2015, *ursulatraduction.worldpress.com*, https://ursulatraduction.wordpress.com/2015/02/08/lunivers-de-friedrich-schroder-sonnenstern/, consulté le 26/01/2017.).

[2023] SCHRÖDER-SONNENSTERN - Unsaubere Leinwand, 1965, *spiegel.de*, , http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46274150.html, consulté le 26/01/2016.

[2024] *Der Spiegel* : hebdomadaire allemand d'investigation, le plus grand et le plus influent, fondé en 1946-1947.

[2025] Friedrich Dürrenmatt, (1921-1990) : écrivain, dramaturge et peintre suisse de langue allemande.

[2026] Henry Miller (1891-1980) : romancier et essayiste américain.

[2027] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres. »

protège-toi et ne te presse pas, alors la vie sera vraiment un plaisir », ce que nous mettons en perspective avec les convictions et le processus hundertwasseriens[2028]. Notons enfin que ce « redresseur des hommes et du monde » aux maigres membres de Don Quichotte, portait une longue barbe, les cheveux au vent, similitude frappante avec l'apparence de Hundertwasser[2029]. À ce propos, nous soulignons déjà que, lors du décès de Schröder-Sonnenstern, en 1982, vingt ans après l'article du *Spiegel*, Wieland Schmied écrit pour *Die Zeit*[2030] une rubrique nécrologique intitulée « Un moraliste sous un bonnet de fou » (*Moralist unter der Narrenkappe*)[2031]. Or, en 1995, ce critique qui, nous le rappelons, a écrit plusieurs ouvrages sur Hundertwasser, et notamment le *Catalogue Raisonné*, publie un essai sur l'artiste, au titre singulièrement semblable : « Hundertwasser Le prophète au bonnet de fou »[2032]. Le critique ne manquant ni d'imagination ni de finesse, nous présumons qu'il ne s'agit pas d'une coïncidence. Le portrait de Schröder-Sonnenstern qu'il brosse là reste assez général, voire poétisant. En revanche, certaines remarques pourraient renvoyer à Hundertwasser, alors très critiqué. En effet, il s'interroge sur « cet homme étrange, un génie selon Henry Miller, ou simplement un original, un fou, un saint bizarre, un aimable hurluberlu, un inoffensif, pour lequel le monde était fou, et en avait conclu qu'il était plus facile de vivre comme un fou en étant un peu heureux que comme un mortel normal, en tout cas, sans bien moins de compromis ». L'artiste avait acquis une œuvre de Schröder-Sonnenstern, comme nous le confirme une photographie dans le catalogue de l'exposition « Hundertwasser - Le Japon et l'avant-garde »[2033] prise dans sa propriété de la *Hahnsäge* à Kamptal, en Basse-Autriche, vers 1964: derrière son épouse japonaise Yuko Ikewada, apparaît une version de « La jalousie morale » (*Die moralische Eifersucht*), réalisée en 1958[2034]. Toujours en 1964, il exprime son admiration au moyen d'un poème, le « Poème Sonnenstern » (*Sonnensterngedicht*)[2035], au titre parfaitement explicite, qui parut

---

[2028] Voir Deuxième partie, chapitre « Éloge de la lenteur ».

[2029] Voir Troisième partie, chapitre « Les tenues vestimentaires ».

[2030] *Die Zeit* : hebdomadaire allemand d'information et d'analyse politique, fondé en 1946.

[2031] SCHMIED Wieland, 1982, Moralist unter der Narrenkappe, *zeit.de*, http://www.zeit.de/1982/21/moralist-unter-der-narrenkappe, consulté le 26/01/2016.

[2032] SCHMIED Wieland, 1995, Hundertwasser Der Prophet mit der Narrenkappe , in SMOLIK Noemi, FLECK Robert, 1995, *Kunst Österreich*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, p. 31-35. « Hundertwasser Der Prophet mit der Narrenkappe ». Notre traduction.

[2033] HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, « Hundertwasser. Japan und die Avantgarde ». Notre traduction.

[2034] Illustration in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Id.*, p. 78.

[2035] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 152. «Sonnenstern ist einsam und in weiter Ferne. / Die Sterne sind einsam und in weiter Ferne. / Sonnenstern brennt, ohne zu sterben, / Die Sonne brennt, ohne zu sterben. / Sonnenstern strahlt aus von weither, / Und sein Schein ist so hell, / Dass wir unsere Augen bedecken müssen. / Sonnenstern gibt uns Licht für Generationen. / Sonnenstern ist unabhängig von uns allen auf dieser Welt. / Sonnenstern ist stärker als wir alle auf dieser Welt. / Seine Revolution ist nicht brutal und zerstörerisch wie jene, die wir kennen; / Seine Revolution kommt von den Sternen / Und geht in unser Innerstes. / Er ist Abgesandter einer anderen Welt. / Sonnenstern brennt immer – / Lasst uns still sein, / Lasst uns hören, / Gott spricht.». Notre traduction.

en 1967 dans le catalogue de l'exposition *Schröder-Sonnenstern* à la Kunsthalle de Düsseldorf. Il est repris dans les recueils « De belles voies » (*Schöne Wege*)[2036] . Nous rappelons qu'à cette époque, Hundertwasser était en contact étroit avec les poètes du *Wiener Gruppe*, dont Konrad Bayer[2037], qui mourut la même année. C'est sans doute la raison pour laquelle non seulement il choisit l'écriture pour s'exprimer, mais encore en détermina la forme avec soin. En effet, le poème[2038] se compose de dix-neuf vers, répartis en six strophes de taille inégale (de un à sept vers), aux mètres irréguliers et aux rimes simples, ou non rimés. L'artiste n'emploie que la seconde partie du nom composé de Schröder-Sonnenstern, à savoir *Sonnenstern*. Même s'il n'en dit rien, nous supposons qu'il cherche à frapper ses lecteurs par l'arrière-plan poétique, voire cosmique de ce que nous pourrions traduire par « étoile solaire », d'autant qu'il devient parfois la métaphore du « soleil » (*Die Sonne*). Ce nom est anaphorique dans les sept strophes, et nous rappelons le caractère sacré du chiffre sept. Nous pointons également la multiplication des qualificatifs mélioratifs[2039]. Ce poème ne serait-il pas aussi une métaphore du destin personnel de l'artiste, puisque Hundertwasser décrit Schröder-Sonnenstern « seul » (*einsam*) et « indépendant » (*unabhängig*). D'autant qu'il évoque sa « révolution » (*Revolution*), terme répété deux fois, comme n'étant « pas brutale et destructrice »[2040], puisque ces changements picturaux induits contraignent le spectateur à « couvrir [ses] yeux » (*Augen bedecken*). Nous observons en outre une allusion à un rôle prophétique[2041]. La conclusion du poème est l'acmé, puisque l'artiste assimile Schröder-Sonnenstern à une divinité « Dieu parle » (*Gott spricht*). Nous avons analysé ailleurs le rapport de Hundertwasser au champ sémantique religieux judéo-chrétien, et nous soulignons ici l'emploi d'une invitation « Écoutons » (*Lasst uns hören*), que nous mettons en perspective avec l'incipit « Écoute Israël, l'Éternel est notre Dieu »[2042], repris par les Chrétiens dans la liturgie de la Parole : « Écoutons la Parole de Dieu ». En 1972, le peintre fut présent lors du

---

[2036] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Sonnensterngedicht (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 145-146. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Sonnensterngedicht (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 179. Chapitre « Espaces libres de la conception » (*Freiräume der Gestaltung*). Signalétique « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*), « Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*), et « Religion » (*Religion*).

[2037] Voir Deuxième partie, chapitre « Konrad Bayer (1932-1964) ».

[2038] Pour des raisons pratiques, nous n'avons pas pu respecter la disposition originale, mais séparé les vers par des /.

[2039] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, pp. 145-146. « sans mourir » (*ohne zu sterben*), répété deux fois / « rayonne » (*strahlt*) / « éclat […] clair» (*Schein [...] hell*). Notre traduction.

[2040] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p.146. « nicht brutal und zerstörerisch ». Notre traduction.

[2041] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 145-146. « la lumière pour des générations » (*Licht für Generationen*) / « envoyé d'un autre monde » (*Abgesandter einer anderen Welt*). Notre traduction.

[2042] Deutéronome 6 : 4, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,05O-6,deuteronome.php, consulté le 28/07/2018. « Écoute, Israël » (*Chemaʿ Yisrāʾël* ou *sh'ma Yisroël*, en hébreu).

quatre-vingtième anniversaire de Schröder-Sonnenstern[2043], et il réalisa alors une lithographie ⊂ *HWG 56 - 715*⊃ *HOMAGE TO SCHRÖDER-SONNENSTERN - HOMMAGE A SCHRÖDER-SONNENSTERN* [2044]. Pour ce faire, l'artiste réemploya le tableau de Friedrich Schröder-Sonnenstern « La pratique ou l'élève[2045] de l'enchantement de la vie »[2046- 2047]. En 1972 toujours, Hundertwasser avait adjoint Schröder-Sonnenstern à son travail, puisqu'ensemble ils réalisèrent et signèrent une sérigraphie en douze couleurs, « La pratique morale » (*Die moralische Praxis*) [2048]. L'artiste y apporte un commentaire éclairant sur leurs liens : il indique lui avoir accordé un statut semblable à celui de son ami Brô « une des rares images »[2049], et s'être mis en retrait : « n'ai conçu que […] et imprimé […] »[2050] :

> […] une des rares images que j'ai peintes avec d'autres peintres comme avec Brô, où d'autres qui ajoutèrent quelque chose sur mes tableaux, comme Neuffer et Kito. Pour cette lithographie, je n'ai conçu que le tour et la barre du bas et imprimé les pommes avec du métal. Sonnenstern créa un Adam, un homme avec une tête, malgré tout desséché et ennuyeux, et cette femme, Ève, certes sans tête, pourtant pleine de fruits et de fleurs [2051].

[2043] BAUER Sebastian, Berlin-Boheme in Schwarz und Weiß, 2015, *bz-berliner.de*, http://www.bz-berlin.de/kultur/berlin-boheme-in-schwarz-und-weiss, consulté le 27/01/2017.

[2044] Éditée en 1972. Format: 1000 mm x 700 mm. Image: 860 mm x 645 mm. Lithographie en 8 couleurs avec des inclusions métalliques en 5 couleurs et (uniquement sur l'original) une application électrostatique de fibrilles de feutre. D'après *Die moralische Praxis (Lebenszauberungselevin*) par Friedrich Schröder-Sonnenstern, colorée au crayon, 730 x 510, 1959. Imprimé par : Dietz Offizin, Lengmoos, Bavière 1972, en coopération avec Günter Dietz. Édition de a) 416 (et non 420 comme prévu à l'origine), signée par Hundertwasser et par Sonnenstern, et numérotée 1-416/416, sur papier blanc (original) b) 4,200 posters, signature imprimée 'Hundertwasser' et 'Sonnenstern', et numéroté mécaniquement 1 - 4200/4200, sur du papier gris-brun. Édition totale de 4,616. Publié par: Ars Viva, Zurich, 1972. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2452-homage-to-schroder-sonnenstern-1494950786, consulté le 05/10/2017.

[2045] « Élève » au féminin. Notre traduction de « elevin », néologisme de Schröder-Sonnenstern, que nous supposons créée d'après le français.

[2046] « Die Praxis oder die Lebenszauberungselevin ». Notre traduction.

1962, 71 x 49 cm, pastel sur panneau. Le commissaire d'exposition Massimiliano Gioni la donna à voir à la 55ème Biennale Internationale d'art de Venise de 2013 qui présentait en prologue *Le Livre rouge* de Carl Gustav Jung. (in GIONI Massimiliano, 2013, *C.G. Jung's First Generation Art Prints at the Venice Biennale*, *Youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=DPq40k4ZJ_I, consulté le 27/01/2017.).

[2047] GIGNOUX Sabine, 2013, Le retour aux sources de l'art à la Biennale de Venise, *lacroix.fr*, http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Le-retour-aux-sources-de-l-art-a-la-Biennale-de-Venise-2013-06-04-968287, consulté le 27/01/2017.

[2048] BEECK Manfred in der, 1977, *aerteblatt.de*, http://www.aerzteblatt.de/pdf/74/6/a397.pdf, consulté le 05/02/2017.

[2049] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 836 « Eines der wenigen Bilder ». Notre traduction.

[2050] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 836 « nur [...] gestaltet und [...] gedruckt ». Notre traduction.

[2051] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 836 . « Eines der wenigen Bilder, die ich mit anderen Malern zusammen malte wie mit Brô bzw. wo andere meinen Bildern nur etwas hinzufügten wie Neuffer oder Kito. Bei diesem Siebdruck habe ich nur die Umrandung und die untere Leiste gestaltet und die Äpfel in Metallprägung gedruckt. Sonnenstern schuf einen Adam, einen Mann mit Kopf, jedoch verdorrt und öde, und diese Frau, Eva, zwar ohne Kopf, jedoch voll mit Früchten und Blüten. ». Notre traduction.

En 1979, Hundertwasser s'exprime sur ce statut privilégié dans un ouvrage au titre trilingue *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*. Mettant en œuvre l'écriture, là encore il fait le choix et de l'usage de la troisième personne, renvoyant à l'énonciateur, et de l'usage du nom propre, levant une fois encore toute ambiguïté d'une synthèse autobiographique, et soulignant que sa vie et son œuvre étaient deux éléments indissociables. Plus précisément, il a recours à la poésie, qu'il maniait, nous l'avons vu, depuis les années où il côtoyait le Konrad Bayer et le *Wiener Gruppe*, voire l'Oulipo[2052]. En effet, il ne néglige pas l'aspect visuel des vers : calligraphie en majuscules, ponctuée d'hiraganas japonais (*Hundertwasser* transcrit en hiragana), voire de césures inattendues dans des néologismes de son crû « ET SON PEIN- / TREAMI » (*UND SEINEM MA- / LERFREUND*). Apparait en outre un élément très révélateur de l'importance que l'artiste accordait à Schröder-Sonnenstern, à savoir le nom de « VALLÉE SONNENSTERN », de même valeur que Breughel et Schiele, voire de sa mère et Brô[2053] :

> [HUNDERTWASSER A] NOMMÉ DES VALLÉES DU NOM DE **O** VALLÉE BREUGHEL **O** VALLÉE KLIMT **O** VALLÉE SCHIELE ET VALLÉE SONNENSTERN **O** ET AUSSI D'APRÈS SA MÈRE **OO** ELSA **OO** ET SON AMI PEINTRE BRÔ **O** [2054]

Hundertwasser manifeste une nouvelle fois son admiration pour Friedrich Schröder-Sonnenstern dans la virulente polémique qui l'oppose à Wieland Schmied en 1981[2055] : « Ni Breughel, ni Bosch, ni Schiele ni Ensor, Kubin ni Böcklin n'étaient des miroirs de leur époque. Ils étaient, au contraire, des visionnaires d'autres monde, qui ne vivaient pas dans leur temps. Tout comme Sonnenstern aujourd'hui »[2056], ce qui nous porte à croire qu'il pouvait le considérer comme un double. De longue date, l'artiste multipliait les excentricités, si bien que dès les années 1960, la presse le qualifia volontiers de fou[2057]. Il en disait lui-même en 1961: « Quant au reste, qu'on me dise fou ne me

---

[2052] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[2053] Pour éviter les obscurités, notre traduction ici ne peut tenir compte de la structure et des césures. Nous respectons la calligraphie. Nous remplaçons les hiragana japonais ponctuant la calligraphie par un **O**.

[2054] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, p. 64 « **O** MIT / BRUEGHEL- **O** KLIMT- **O** SCHIELE- UND SONNENSTERNTÄLERN / **O** AUCH NACH SEINER MUTTER **OO** ELSA **OO** UND SEINEM MA- / LERFREUND BRÔ HAT ER TÄLER BENANNT **O** ». Notre traduction.

[2055] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

[2056] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Hundertwassers Antwortbrief an Wieland Schmied (Der kulturpolitische Machtanspruch) (1981), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 205. « Weder Breughel noch Bosch noch Schiele, weder Ensor, Kubin noch Böcklin waren Spiegelbilder ihrer Zeit. Sie waren, im Gegenteil, Seher anderer Welten, die nicht in ihrer Zeit lebten. So wie Sonnenstern heute.». Notre traduction

[2057] BOURSEILLER Christophe, 1999, *Vie et mort de Guy Debord : 1931-1994*, Plon, Paris p. 161.

dérange pas. Tout artiste ne l'est-il pas tant soit peu ? »[2058] . Par folie, sans doute entend-il tous les moyens qu'il mettait en œuvre pour changer la société, qu'il jugeait folle, comme il apparaît dans la «Déclaration de la section allemande de l'Internationale situationniste sur la folie »[2059], texte de soutien que plusieurs intellectuels, dont Debord[2060] signèrent à Munich le 8 septembre 1960. Ils protestaient contre la qualification de folie et les conséquences pratiques qu'elle pourrait entraîner pour les membres de l'Internationale situationniste[2061]. Observant que le critère de la raison ou de la folie, pour la psychiatrie moderne, était en dernière analyse la réussite sociale, les signataires refusaient également absolument la qualification de folie à propos de tout artiste moderne, soulignant que l'actuel système de tests psychiatriques permettait virtuellement leur internement à tous, et que tous étaient solidaires devant cette menace. À Munich, le 8 septembre 1960, Debord[2062] et les autres ajoutaient qu'ils devaient donc déclarer aussi, nettement, que « *Fritz Hundertwasser n'[était] pas fou* », bien qu'il essayât de le faire croire. Ils analysaient son jeu social comme la petite contrepartie — positive pour lui à ce moment — de l'internement de centaines d'artistes. Et concluaient que Hundertwasser était très raisonnable. De tout temps, l'artiste s'ouvrait à toutes les réflexions d'alors, notamment sur le désir, si bien qu'« au Séminaire[2063] de Jacques Lacan[2064] à Paris, […] Hundertwasser avait un atelier utilisable et il connaissait tout le monde […] »[2065], même si l'artiste n'en dit rien.

[2058] CONIL LACOSTE Michel, 1961, Conversation dans l'atelier de Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 74, février 1961, p. 49.

[2059] PREM, ZIMMER, STURM, FISCHER, JORN, DEBORD, 1960, Déclaration de la section allemande de l'Internationale situationniste sur la folie (8 septembre 1960), *debordania.noblogs.org*, https://debordiana.noblogs.org/2011/06/declaration-de-la-section-allemande-de-linternationale-situationniste-sur-la-folie-8-septembre-1960/, consulté le 06/02/2017.

[2060] Guy Debord (1931-1994). Écrivain, essayiste, cinéaste, poète et révolutionnaire marxiste français. Il publie notamment *La Société du spectacle*, en 1967, où il formule une critique des conditions modernes de l'exploitation. Debord perçoit le « spectacle » comme un dispositif de brouillage, un écran masquant volontairement la réalité de la souffrance, des inégalités, des guerres, des crises. L'auteur considère que c'est par lui que le capitalisme tente aujourd'hui de perpétuer sa domination. (in BOURSEILLER Christophe, 1999, *Vie et mort de Guy Debord : 1931-1994*, Paris, Plon, p. 245.).

[2061] Internationale situationniste ou IS : (27 juillet 1957 – 15 mars 1962) : Mouvement subversif, cherchant une alternative révolutionnaire à la culture dominante, postulant la nécessité de conquérir le champ culturel pour rendre possible la révolution sociale. Il fut créé unifiant l'Internationale lettriste, le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, le Comité psychogéographique, tandis que toute spécialisation artistique ou nationale était rejetée. (in BOURSEILLER Christophe, 1999, *Vie et mort de Guy Debord : 1931-1994*, Plon, Paris, pp. 116-117 & p.145.).

[2062] PREM, ZIMMER, STURM, FISCHER, JORN, DEBORD, 1960, Déclaration de la section allemande de l'Internationale situationniste sur la folie (8 septembre 1960), *debordania.noblogs.org*, https://debordiana.noblogs.org/2011/06/declaration-de-la-section-allemande-de-linternationale-situationniste-sur-la-folie-8-septembre-1960/, consulté le 06/02/2017.

[2063] Il s'agit probablement du séminaire *Le désir et son interprétation* (1958-1959)

[2064] Jacques Lacan (1901-1981). Psychiatre et psychanalyste français, interprète de Freud, donnant naissance à un courant psychanalytique : le *lacanisme*. Figure contestée, Lacan a marqué le paysage intellectuel français et international, tant par les disciples qu'il a suscités que par les rejets qu'il a provoqués.

[2065] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 60.

1.1.13.2 Hundertwasser et l'Art Brut

Si Hundertwasser fut particulièrement sensible aux créations de Schröder-Sonnenstern, c'est sans doute parce que dans les années 1950 à Paris, art et folie agitaient toujours les cercles artistiques qui élargissaient leurs créations picturales au champ sociétal, voire politique. Nous avons observé que ce n'est que dans les années 1960 que l'on organisa à nouveau de petites expositions de la Collection Prinzhorn. Ces productions attirèrent l'attention des créateurs. Max Ernst avait fait découvrir aux Surréalistes l'ouvrage « Expressions de la folie » (*Bildnerei der Geisteskranken*), mais ce ne furent pourtant ni André Breton, ni les Surréalistes qui inventèrent l'Art Brut, mais l'artiste Jean Dubuffet[2066], qui, pour la première fois en 1945, employa cette dénomination désignant les œuvres qui sont crées ex nihilo par des gens qui ne sont pas conditionnés socialement[2067]. Commençant alors à s'intéresser aux œuvres d'art à la marge de la culture, Dubuffet avait découvert à Paris « Expressions de la folie » avant de visiter plus tard la collection Prinzhorn à Heidelberg. En effet, il avait été très profondément impressionné par le génie artistique des images qui n'étaient pas perverties par l'institutionnalisme, l'académisme, le marché de l'art et les tendances, et qui lui montrèrent la voie en exerçant sur lui une influence libératrice. Il faut dire que ces œuvres, à la différence des œuvres d'art, ne sont pas destinées à l'usage d'autrui, ni à celui de leurs auteurs, ceux-ci s'intéressant généralement plus à leur production, qu'à leur achèvement, sans envisager même repentirs ou corrections[2068]. Quoi qu'il en soit, il s'agissait justement là de tout ce que, dans les pas de Paul Klee, Hundertwasser rejeta toujours de manière virulente comme il apparaît au fil de ses écrits. La grande maison de vente aux enchères viennoise *Im Kinsky* fait observer sur sa page informative « Artistes de A à Z- Friedensreich Hundertwasser »[2069] que l'on a oublié que Hundertwasser était une figure centrale des courants avant-gardistes des années 1950, qu'il avait une renommée internationale et que ses premières œuvres furent montrées et discutées dans le cercle de Tapiés, Fautrier, Yves Klein, ou Dubuffet. Ce qui laisse entendre que Hundertwasser et Dubuffet menaient une réflexion parallèle, l'Art Brut livrant alors des impulsions libératrices que l'artiste mit à profit : il utilisa des matériaux « pauvres », proches de la nature, et, particulièrement attentif à ce qui était marginal, il photographia les cassures dans les pavés, les grilles rouillées et sales des égouts,

---

[2066] Jean Dubuffet (1901-1985). Jean Dubuffet redécouvrit Prinzhorn après son service militaire en 1923, car il s'était intéressé aux œuvres de Clémentine Ripoche, qui retranscrivait ses visions dans des cahiers et écrivait des textes sous une influence médiumnique. (in SCHWARZ Lisa, 2010, *'Eine Gratwanderung nach Gugging...' Gugginger Kunst in zweiter Generation*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie (Mag. phil.), Universität Wien, http://othes.univie.ac.at/12475/1/2010-11-28_0503680.pdf, consulté le 05/02/2017, p. 39.

[2067] GAUVILLE Hervé, DAMISCH Hubert, [s.d.], « ART BRUT », Encyclopædia Universalis [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-brut/, consulté le 13 septembre 2017.

[2068] GAUVILLE Hervé, DAMISCH Hubert, [s.d.], *Id.*

[2069] Künstler von A-Z - Friedensreich Hundertwasser: Lot 0104, [s.d.], *Im Kimsky*, http://www.imkinsky.com/de/kuenstler/9774-friedensreich-hundertwasser/46737-friedensreich-hundertwasser/, consulté le 06/02/2017.

ou fixa en collage des « trouvailles », réalisant par exemple en 1952 « Les valeurs de la rue » (*Die Werte der Straße*)[2070 - 2071]. En Autriche aussi, les artistes observaient les méthodes thérapeutiques fondées sur le dessin qu'employa le psychiatre autrichien Leo Navratil (1921-2006) dans l'ancienne Institution de soins de Basse-Autriche, Maria Gugging-Klosterneuburg[2072], de 1946 à 1986[2073]. Leo Navratil, ayant un certain nombre de publications à son actif, dont « Schizophrénie et art » (*Schizophrenie und Kunst*), et « Schizophrénie et langage » (*Schizophrenie und Sprache*), entra en contact avec différents artistes autrichiens qui tous apprécièrent les travaux des patients du Gugging, notamment Arnulf Rainer et Ernst Fuchs[2074]. Hundertwasser fut particulièrement enthousiasmé par les textes de Ernst Herbeck (1920-1991), un patient qui resta quarante-cinq ans au Centre Hospitalier Spécialisé Gugging, et n'écrivit toute sa vie que sous les encouragements de Leo Navratil[2075] qui conserva durant des décennies les textes ainsi sporadiquement écrits. Il est intéressant de noter que le thérapeute lui donnait souvent les titres comme point de départ. Si Herbeck écrivait scolairement, précisément, ses créations langagières caractéristiques[2076] avaient passionné les lecteurs depuis leurs premières parutions dans les années 1960, de par leur spécificité poétique et leur persuasion, on ne peut plus les évacuer du canon de la littérature germanophone[2077] : les classiques de Herbeck touchent encore et toujours émotionnellement, et envoûtent[2078], tels les vers « Rouge est la réalité et l' / automne. Rouges sont bien des feuilles bleues »[2079]. Dans ces vers chantant les couleurs, nous observons un jeu de mots, intraduisible en français, qui repose sur une allitération entre *Blaue Blätter*

[2070] Rappelons que c'était aussi l'époque où Daniel Spoerri (*1930) créa ses « tableaux-pièges », constitué d'objets quotidiens ramassés et collés sur des planches, notamment le plus fameux *Vue cubiste de ma chambre no 13 de l'Hôtel Carcassonne, 24 Rue Mouffetard*. Hôtel où il vécut de 1959 à 1964, où Hundertwasser habita également, probablement en 1959. Par ailleurs, Bazon Brock observa que les rapports de Spoerri sur les grands évènements artistiques de Paris, tels les performances d'Yves Klein, fascinaient Hundertwasser. (in Bazon Brock, Wellenlinien, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 155 & 157.).

[2071] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 26.

[2072] « Centre hospitalier spécialisé fédéral de Basse-Autriche Gugging » (*Niederösterreichischen Landesnervenklinik Gugging*). Lisa Schwarz fait observer que 'Gugging' est bien ancré dans le langage, avant tout viennois et bas-autrichien, et qu'on y associe avant tout l'ancien hôpital psychiatrique, et qu'y adhère une connotation essentiellement négative. Nous observons que l'on retrouve ici la même métonymie que « Sainte-Anne » à Paris.

[2073] SCHWARZ Lisa, 2010, *'Eine Gratwanderung nach Gugging...' Gugginger Kunst in zweiter Generation*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie (Mag. phil.), Universität Wien, http://othes.univie.ac.at/12475/1/2010-11-28_0503680.pdf, consulté le 05/02/2017, p. 52.

[2074] Voir Deuxième partie, chapitre « La *Wiener Schule des Phantastischen Realismus*, Arnulf Rainer (*1929) et Ernst Fuchs (1930-2015) : analogies et disparités. »

[2075] SCHWARZ Lisa, 2010, *Id.*, p. 52.

[2076] Mille sept cents feuillets, aujourd'hui en grande partie versés dans la Collection de manuscrits de la Bibliothèque Nationale d'Autriche.

[2077] STEINLECHNER Gisela, 2015, ernst herbeck.! eine leise sprache ist mir lieber, *gugging.at*, http://www.gugging.at/de/presse/PressemappeErnstHerbeck.pdf, consulté le 05/02/2107.

[2078] STUIBER Peter, 2002, Ernst Herbeck : Die Vergangenheit ist klar vorbei, *literaturhaus.at*, http://literaturhaus.at/index.php?id=3825&L=0, consulté le 06/02/2017.

[2079] STUIBER Peter, 2002, *Id.*, « Rot ist die Wirklichkeit und der / Herbst. Rot sind manche Blaue Blätter ». Notre traduction.

et *Blaue Reiter*[2080], dont nous pensons qu'il n'avait sans doute pas laissé Hundertwasser insensible. Voire que ces vers l'auront influencé pour ses propres créations poétiques. D'autant que Herbeck avait écrit dans son texte « La Poésie » (*Die Poesie*) que « la poésie est la forme verbale de l'empreinte de l'histoire sous la loupe du temps. (…) La poésie est aussi une aversion pour la réalité qui est plus lourde qu'elle »[2081]. Dans un entretien de 1998, l'artiste reconnait l'influence opérée dans sa créativité par « l'art des fous » : « Les enfants et les malades mentaux sont une extraordinaire source d'inspiration. Mais il ne faut pas mettre tous les fous dans le même sac. Un malade mental peut être très différent d'un autre malade mental, autant qu'une personne normale d'un malade mental » [2082].

[2080] *Blaue Reiter* : groupe d'artistes d'inspiration expressionniste, formé en 1912 à Munich.

[2081] STUIBER Peter, 2002, *Ibid*.

[2082] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 36. « Kinder und Geisteskranke sind eine tolle Inspirationsquelle. Verrückte kann man aber nicht in einen Topf werfen. Ein Geisteskranker kann von einem anderen Geisteskranken unendlich weit entfernt sein, noch viel weiter, als ein normaler Mensch von einem Geisteskranken. ». Notre traduction.

CHAPITRE II . LES EMPREINTES

Si Hundertwasser reçut des influences spatio-temporelles, il est aussi d'autres éléments, tant artistiques que philosophico-artistiques, dont la contribution à l'élaboration et au développement de son œuvre furent si prégnantes qu'il convient davantage de parler d'empreintes. D'autant que la continuité dans le champ de l'esthétique, la grandeur de la peinture d'un artiste réside précisément dans l'art avec lequel il introduit ces références extérieures[2083].

1.1.14 Empreintes artistiques et philosophico-artistiques

Au premier chef, c'est chez le peintre autrichien Egon Schiele (1890 -1918) que le jeune artiste puisa son inspiration. Il convient tout d'abord de revenir rapidement à l'esthétisme lié au contexte historique. C'est en 1948 que l'artiste en devenir découvrit Schiele à l'occasion du trentième anniversaire de la mort de ce dernier. Trois ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale[2084], Walter Koschatzky[2085] répondit à l'ardent désir des Viennois de découvrir des œuvres mises à l'index par les nazis : il organisa l'exposition-rétrospective (provenant de la collection Nierenstein) de fin d'automne « En mémoire de Schiele » (*Egon Schiele zum Gedächtnis*), dans la *Petite galerie* de la *Graphische Sammlung Albertina*[2086]. Après avoir été un artiste maudit, sulfureux, « en souffrance au purgatoire de l'art international »[2087], Schiele allait alors devenir un pilier de la modernité. Cette première confrontation de Hundertwasser aux œuvres de ce « peintre de la sensualité et de la vie intérieure »[2088] fut décisive. Dès 1949, Stowasser, devenu depuis l'été

[2083] Fonds RESTANY XVII – 2, *Hundertwasser* – Françoise Choay, 1963, *Le temps et les sentiers de la folie chez Hundertwasser*, (sans source), p.73, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[2084] Nous notons qu'en Allemagne, il fallut attendre 1955 pour que, dans le même esprit, soit créée à Kassel la *dokumenta*.

[2085] Walter Koschatzky (1921-2003). Historien d'art, et directeur de musée autrichien.

[2086] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p.14.

[2087] LAMBERT Jean-Clarence, 1982, Hundertwasser ou le règne végétal, *Cimaise*, n° 161- Décembre 1982, Paris, p. 17.

[2088] SCHORSKE Carl E., 1983, *Vienne fin de siècle*, Éditions du Seuil, Paris, p. 15.

Hundertwasser[2089] mit à profit l'influence des œuvres de Schiele, et le croisa avec Van Gogh en abordant le thème du tournesol en réalisant l'aquarelle ⊂*275*⊃ *LES TOURNESOLS ET LA CITÉ – DIE SONNENBLUMEN UND DIE STADT* [2090], dont il fait plus tard un commentaire, certes bref, mais significatif :

> Je voulus unir Schiele (Krumau) et Van Gogh (Les tournesols) – architecture et nature. Rebut et papier d'emballage déchiré, cela m'était sacré. Ce n'est pas n'importe quel tableau, mais celui qui a déterminé ma vie, en outre, il a été peint à Paris. Malheureusement, il a été volé[2091] et il a disparu[2092].

Même si Hundertwasser donne le change en évoquant d'entrée de jeu Schiele et Van Gogh, l'artiste affirme que ce tableau a « déterminé [sa] vie », ce qui va bien au-delà d'une influence purement picturale. Si l'influence de Schiele dont parle l'artiste est quelque chose qu'il faut prendre plus en considération parce qu'on lui fait confiance que par l'analyse de son œuvre mature[2093], il nous semble aujourd'hui qu'il faille prendre en compte la personnalité et les écrits de l'artiste qui dévoilent ses convictions. Nous allons tenter de montrer que notamment les arguments « architecture et nature » (*Architektur und Natur*) sont dans la continuité du champ de la *Lebensphilosophie*, telle que Schiele l'appliqua à la création artistique. Le 11 décembre 1949, l'artiste en devenir demanda à sa mère de lui faire parvenir l'ouvrage « Egon Schiele dessinateur » (*Egon Schiele als Zeichner*) d'Otto Benesch[2094] comprenant des illustrations et un texte assez exhaustif sur l'artiste, qu'il dévora. Le 14 janvier 1950, l'artiste écrivit encore à sa mère « Envoie tout de suite le portfolio sur Schiele. Achète le livre le plus important et le plus moderne et le plus complet sur la peinture de Schiele ». Il renouvelle sa demande impérieuse le 19 janvier, et ce qui arrivait par la poste était offert aux amis ou vendu avec un petit profit à un libraire dans le cercle de ses amis[2095]. À la même époque,

---

[2089] Voir Troisième partie, chapitre « Et Stowasser devint Hundertwasser ».

[2090] St. Mandé/Seine, 1949. Aquarelle et fusain, sur deux papiers d'emballage irréguliers se chevauchant, gris à carreaux et jaune irrégulier.700 mm x 500 mm. Peint à St. Mandé/Seine, Décembre 1949. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/734-die-sonnenblumen-und-die-stadt, consulté le 30/07/2018.

[2091] À Graz, en 1990.

[2092] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 176. « Ich wollte Schiele (Krumau) und Van Gogh (Sonnenblumen) – Architektur und Natur – vereinen. Weggeworfenes, zerrissenes Packpapier war mir heilig. Das ist nicht irgendein Bild, sondern ein mein Leben bestimmenden, das noch dazu in Paris gemalt wurde. Leider wurde est gestohlen und ist seitdem verschollen ». Notre traduction.

[2093] TELLER HIRSCH Richard, 1975, Hundertwasser : Metaphysical Interrogator, *Art International n° 3- mars 1975*, Lugano, p.13.

[2094] Otto *Benesch* (1896 –1964). Historien de l'art autrichien.

[2095] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 310. « 'Sende sofort Schielemappe. Kaufe das umfangreichste Buch und modernste und vollständigste über Schieles Malerei' ». Notre traduction.

Hundertwasser écrit le poème « J'adore Schiele » (*Ich liebe Schiele*)[2096]. Désormais, il ne cesse de lui rendre hommage : « Mon optimisme vient de Klimt. Mais la magie profonde de la couleur qui m'a guidé, cela vient de Schiele »[2097]. Sans doute pour sa couleur aux appels dissonants, riche à la fois d'expression et d'accords indépendants[2098]. Il n'est donc guère surprenant que des reproductions du *Baiser* de Klimt et de l'*Autoportrait* de Schiele occupent des places choisies sur les murs de sa maison à la Giudecca (Venise)[2099]. Ou bien qu'interrogé sur l'œuvre d'art qu'il voudrait posséder, Hundertwasser réponde: « Peut-être un tableau de Egon Schiele, *La ville morte*, bien que je sois tout à fait heureux sans et me contenterais absolument d'une reproduction »[2100]. Nous allons tenter maintenant de montrer que l'artiste en formation fut saisi, outre par cette expression artistique de la beauté, par l'intériorité des œuvres et l'esprit de Schiele, d'autant que leurs destins présentent des similitudes.

1.1.14.1 Egon Schiele (1890 - 1918)

Bien qu'issu d'un milieu plus aisé que Hundertwasser, Schiele grandit néanmoins lui aussi dans un no man's land, celui de la gare de chemin de fer Tulln - un des symboles de modernité dans cet État, certes en paix, mais en déliquescence. Schiele eut une enfance isolée, au milieu d'immenses cités sans fin et mortes, de maîtres brutaux ennemis, éprouvant le sentiment que ni eux ni les autres ne pouvaient le comprendre[2101]. Toutefois, Schiele transfigura ce paysage sinistre[2102], ce que Stowasser / Hundertwasser sut faire durant la Seconde Guerre mondiale. Notons encore que la mort prématurée du père des suites d'une syphilis, qui, certes, à la différence de l'artiste, affecta beaucoup Egon Schiele, contraignit aussi sa mère à s'occuper seule de la famille. Concernant le champ de la création, de la même manière que Stowasser/Hundertwasser, Egon, méticuleux, au regard perçant et

---

[2096] Voir Première partie, chapitre « *Ich liebe Schiele* (1950/51) et autres assertions ».

[2097] CONIL LACOSTE Michel, 1961, Conversation dans l'atelier de Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 74, février 1961, p. 47-51

[2098] BANDERA Antonio, 1962, *Hundertwasser Prima mostra personale a Roma*, La Medusa. Studio d'arte contemporanea, Rome, non paginé [pp. 1 - 2].

[2099] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 14.

[2100] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 157.

[2101] LATOUR Marielle, 1975, Klimt, Schiele et Kokoschka, peintres d'avant-garde, in *Critique N° 339-340*, 1975, Vienne, début d'un siècle - Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900, p. 960.

[2102] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, p. 14.

à la main sûre, manifesta très vite des dons pour le dessin, et il préféra bientôt dessiner plutôt qu'étudier en classe, notamment des fleurs, comme si la nature était un refuge[2103]. Portant le même souci que Madame Stowasser plus tard, d'une formation qui puisse lui servir à quelque chose, sa mère opta néanmoins pour le domaine artistique et tenta de le faire admettre à l' « École des arts appliqués » (*Kunstgewerbeschule*), où avait étudié Klimt. Les professeurs, étonnés par son talent de dessinateur, lui conseillèrent l'Académie des Beaux-Arts. En dépit de ses relations difficiles avec son fils de seize ans, sa mère a elle aussi finalement favorisé cette inscription[2104], bien que Schiele prétende le contraire[2105,]. À Vienne, Schiele vécut à la marge, les cheveux longs le plus souvent mal rasé, portant les vieux habits, chaussures et chapeaux de son tuteur, et vivant dans une pièce misérable[2106]. Un an après son entrée aux Beaux Arts, Schiele fut dans le sillage de Klimt, particulièrement attiré par ses représentations de femmes serpent de ce dernier, optant aussi pour les couleurs métalliques, si bien qu'il se désigna soi-même comme le « Klimt d'argent » [2107]. D'ailleurs, le jeune Schiele montra ses dessins à Klimt, qui le fit inviter à la *Kunstschau* de 1908, où il exposait parmi Van Gogh, Bonnard, Matisse et Munch[2108]. Le jeune homme y découvrit notamment *Le Baiser*, œuvre qui le hanta et qu'il tenta secrètement ou ouvertement de paraphraser[2109]. Nous rappelons qu'à son tour, Hundertwasser porta un grand intérêt à cette œuvre. Puis Schiele interrompit lui aussi ses études à l'Académie des Beaux-Arts en juillet 1909[2110]. Déçu par sa réception après la *Kunstschau* de 1909, il abandonna le canon « Art nouveau viennois » (*Jugendstil),* et sa mise en page devint très personnelle et très nouvelle. Cette méthode présente des similitudes avec la réflexion hundertwasserienne, théorisée dans ses premiers écrits[2111]. S'ouvrait l'ère d'une lutte pour affirmer et faire reconnaître ses conceptions artistiques. Notons que dans cet objectif, fondant avec seize jeunes artistes le « Groupe de l'Art Neuf » (*Neukunstgruppe*), Schiele rédigea un *Manifeste* qui annonça le renversement radical : ne prendre de mot d'ordre que de soi-même. Schiele affirmait notamment que l'art reste toujours le même, qu'il n'existe pas d'art nouveau, seulement de

---

[2103] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Id.*, p. 17.

[2104] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Ibid.*, p. 17.

[2105] LÉVÊQUE Jean-Jacques, 2005, Klimt, Kokoschka, Schiele, [s.l.], ACR Édition-PocheCouleur Vol. 38, p. 134.

[2106] LÉVÊQUE Jean-Jacques, 2005, Id., p. 135 et p.137.

[2107] KORT Pamela, 2015, Schiele und Gustav Klimt, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 131.

[2108] LATOUR Marielle, 1975, Klimt, Schiele et Kokoschka, peintres d'avant-garde, in *Critique N° 339-340*, 1975, Vienne, début d'un siècle - Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900, p. 960.

[2109] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, p. 27.

[2110] KORT Pamela, 2015, Legenden über Gusto Gräser in Wien, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 139.

[2111] Voir Troisième partie, chapitres « La Visibilité de la création transautomatique / Vers le transautomatisme (1956) » & « Grammaire du Voir (1954 / 1957 / 1983) ».

nouveaux artistes, mais très peu[2112]. Dans la suite de son argumentation, Schiele met l'accent sur le fait que le nouvel artiste est et doit obligatoirement être lui-même être créateur et, sans intermédiaire, sans utiliser l'héritage du passé, qu'il doit construire, absolument seul, les fondements. Nous retrouvons donc ici un parcours similaire : outre le départ de l'Académie, non seulement Hundertwasser écrivit plusieurs manifestes, constitua notamment le *Pintorarium*[2113] mais encore manifesta inlassablement sa conviction de la nécessité de la création. Si Schiele s'intéressa à l'art et à sa fonction, il s'intéressa aussi à lui-même[2114]. Il est peu probable qu'il ait connu la pensée freudienne, il n'existe aucun document qui pourrait renseigner sur le rapport éventuel entre Schiele et Freud, ou sur l'intérêt du peintre pour la psychanalyse. Cependant, il est significatif qu'il ait instinctivement anticipé le concept psychologique, alors en plein développement, du moi inconscient[2115], ce qu'il retranscrit dans une longue série d'autoportraits notamment son autoportrait de 1909, en format kakemono[2116]. Alors que son maître Klimt n'a peint aucun autoportrait[2117-2118], Schiele fut l'un des peintres qui s'observa constamment dans un miroir. Devant un « psyché » (*großer Ankleidespiegel*)[2119] donné par sa mère, il était l'artiste qui examinait un être qui se cherchait et dont il voulait comprendre la réalité. Hundertwasser, quant à lui, exécuta quelques rares autoportraits, répertoriés essentiellement dans ses œuvres de jeunesse. C'est devant une glace qu'il réalisa le plus révélateur, le *SELBSTPORTRAIT / AUTOPORTRAIT JW 135 / ⊂28⊃* [2120] où il s'y montre avec l'intensité du propre regard de Schiele[2121]. « Narcisse » à la manière de Schiele, il prit

---

[2112] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Id.*, p. 25.

[2113] Voir Troisième partie, chapitre « Le Pintorarium ».

[2114] SEBARSKY Serge (sous la direction de), 1984, *Egon Schiele, vom Schüler zum Meister. Zeichnungen und Aquarelle, 1906-1918*, catalogue de l'exposition de 1984 (sans date), Akademie der bildenden Künste, Wien, Akademie der bildenden Künste Wien Verlag, p. 21.

[2115] GOLDBERG Itzhak, 2005, Les mains qui parlent, in LEMOINE Serge, SALM-SALM zu Marie-Amélie (sous la direction de), 2005, *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, Vienne 1900*, catalogue de l'exposition du 5 octobre 2005 au 23 février 2006, Galeries Nationales du Grand-Palais, Paris, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, p. 81.

[2116] Kakemono - peinture ou calligraphie sur soie ou sur papier encadrée en rouleau et destinée à être accrochée au mur. Si l'époque de Schiele était certes marquée par le japonisme (Voir Deuxième partie, chapitre « Les échanges culturels Occident - Extrême-Orient au XIXème- le Japonisme ».).

[2117] LEMOINE Serge, SALM-SALM zu Marie-Amélie (sous la direction de), 2005, *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, Vienne 1900*, catalogue de l'exposition du 5 octobre 2005 au 23 février 2006, Galeries Nationales du Grand-Palais, Paris, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, p. 225.

[2118] Cependant, ce n'est pas tout à fait exact : avant l'apogée de la période Art nouveau viennois, Gustav Klimt, son frère Ernst et son ami Franz Matsch reçurent des commandes de pouvoirs publics. Klimt fut l'auteur de la fresque du « *Théâtre du Globe à Londres avec une représentation de Roméo et Juliette de Shakespeare* », où, parmi le public se tiennent les trois peintres, et donc lui-même, avec une collerette blanche ; il s'agit là de son unique autoportrait. (in Burgtheater, [s.d.], *burgtheater.at*, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/panorama/2709.php, consulté le 15/08/2016.).

[2119] Malheureusement le jeu de mot sur psyché ne fonctionne pas en allemand

[2120] Vienne, 1948. Pastel sur papier à dessin. 620 mm x 430 mm Peint à Vienne, Obere Donaustraße, août 1948. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/852-die-glorreichen-sieben, consulté le 28/09/2017.

[2121] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of

alors conscience de son grand talent, comme il le note dans son commentaire de l'œuvre : « Je me regardai dans le miroir et je vis un étrange sourire. Alors je sus que je suis un grand »[2122]. C'est encore par le biais d'un autoportrait ⊂623⊃ *END OF NIGHT – DIE WAAGERECHTEN UND SENKRECHTEN TRÄNEN DES MANNES, AUF DEN DIE SONNE UND DER SCHATTEN FÄLLT - LA GUILLOTINE - LA FIN DE LA NUIT* [2123] que l'artiste exposa sa situation personnelle conflictuelle[2124]. « Jean-Luc Godard[2125] utilisa ce tableau dans son film *La Chinoise*, ainsi que ⊂439⊃ *La Ligne de Hambourg*[2126] de 1959 »[2127], observe Hundertwasser d'un ton neutre. Notons que ce tableau surgit déjà entre les minutes 2'06'' et 2'11'' de la bande annonce[2128] de *La Chinoise*[2129] (1967), qui met en scène un petit groupe d'étudiants français étudiant Mao, essayant de déterminer leur position dans le monde et la possibilité de changer le monde en une communauté maoïste en utilisant le terrorisme. L'artiste ne précise pas s'il a vu ce film, qui reçut une critique mitigée. L'artiste aurait pu en approuver le regard sur l'art. En effet, dans les 92' de l'œuvre[2130], au chapitre 7, entre les minutages 46'47'' et 46'50'', un des protagonistes, Serge Kirilov peintre nihiliste venu d'URSS, reprend la formule de Paul Klee : « *l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible* » (45'44''- 45'50''), tandis que Véronique, l'étudiante en philosophie, à qui se réfère le titre du film déclare: « Mais quand même, l'effet esthétique est imaginaire ». Ce à quoi Serge Kirilov répond: « Cet imaginaire n'est pas le reflet de rien, il est le rien de ce reflet. Il arrive d'entendre des déclarations comme : 'Pour tout ce que l'on voit, il faut considérer trois choses : la position de l'œil, qui regarde, celle de l'objet vu et celle de la lumière qui l'éclaire. La réalité peut-être n'a-t-elle encore surgi aux yeux de personne.' » Ces observations font écho aux théories que Hundertwasser

---

Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 37.

[2122] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 119. « Ich schaute in den Spiegel und sah ein seltsames Lächeln. Da wusste ich, dass ich ein Großer bin.». Notre traduction.

[2123] Venise, 1966. Technique mixte : aquarelle, tempera à l'œuf, vinyle et huile sur papier à dessin, préparé à la craie et au PV ; monté sur jute avec de la cellulose de polyvinyle. 650 mm x 920 m. Commencé en 1965 – terminé à Venise, 30 mars 1966. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1798-die-waagrechten-und-senkrechten-tranen-des-mannes-auf-den-die-sonne-und-der-schatten-fallt, consulté le 28/09/2017.

[2124] Voir Première partie, chapitre « Heurts et malheurs, nomadisme amoureux ».

[2125] Jean-Luc Godard (*1930). Cinéaste français et suisse, un des fondateurs de la *Nouvelle Vague*, à la fois réalisateur, scénariste, dialoguiste, et monteur de ses films. Producteur et écrivain, critique et théoricien du cinéma. Politiquement radicalisé.

[2126] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[2127] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 500. « Jean-Luc Godard verwendete dieses Bild in seinem Film « La Chinoise », ebenso wie ⊂439⊃ Die Linie von Hamburg von 1959. Notre traduction.

[2128] Bande annonce de *La Chinoise*, []s.d., *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=IfuFjA2NOx0, consulté le 15/09/2016.

[2129] *La Chinoise*, [s.d.], *imdb.com*, http://www.imdb.com/title/tt0061473/, consulté le 29/08/2016.

[2130] GODARD Jean-Luc, 2012, *La Chinoise* (1967), DVD Gaumont Vidéo.

expose dans « La visibilité de la création transautomatique »[2131]. D'autre part, l'artiste aura/aurait encore été sensible à la critique la culture académique, que Mai 68 allait bientôt renverser, à la contestation de la guerre d'Algérie, participant à un des *Anti-procès*[2132] . Ou bien encore à la remise en cause du communisme de l'URSS : l'étudiant Kirilov projette d'assassiner Mikhaïl Cholokhov[2133], le ministre soviétique de la culture, de passage à Paris pour l'inauguration de l'Université de Nanterre, car il lui reproche d'asphyxier la culture. On retrouve ici les déclarations récurrentes de l'artiste contre les Soviétiques[2134]. Puis, au chapitre 11, entre les minutes 80'24'' et 81'13'', après s'être absorbé par la reproduction en quatre couleurs primaires - rouge, jaune, vert, bleu - de la *Ligne de Hambourg* sur les murs, les portes, les abat-jours de l'appartement où les jeunes maoïstes passent l'été, Kirilov renonce à son projet et se suicide sous la *Ligne* (81'51''). Nous avançons maintenant quelques pistes face au commentaire de Hundertwasser, froidement informatif, qui laisserait entendre qu'il ne vit pas le film. Ou, à tout le moins, que, face au contresens de Jean-Luc Godard sur ses engagements, il ne chercha pas à engager de polémique contre cette publicité/ contre-publicité pour ses œuvres. En effet, comment l'artiste qui avait pris la défense du Tibet[2135], aura/aurait-il vraiment pu approuver l'emploi de ses œuvres dans ce pamphlet cinématographique faisant l'apologie du maoïsme[2136] et de sa « Révolution culturelle » (1966-1971), qui fit des millions de victimes et détruisit le patrimoine culturel chinois? D'autant que cette pensée mena aussi à d'autres « chimères sanglantes », le terrorisme des mouvements comme la « Fraction armée rouge »[2137] (*Rote Armee Fraktion*), sur lesquels il ne semble pas que Hundertwasser se soit exprimé. Lui qui, à son arrivée à Paris au début des années 1950 s'offusquait de l'orientation communiste et stalinienne de la plupart des intellectuels parisiens, comment aurait-il pu cautionner la fascination pour le *Petit Livre Rouge* (1964) des intellectuels germanopratins, qui fascinait Godard au point d'en

---

[2131] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique (1956) ».

[2132] Voir Deuxième partie, chapitre « La soupe aux orties ».

[2133] Il porte le même nom que le romancier du *Don paisible* (1928), qui fut présenté comme la première grande œuvre de la nouvelle littérature soviétique.

[2134] Voir Première partie, chapitre « L'expression de l'anticommunisme ».

[2135] Voir Première partie, chapitre « Défense de la Hongrie - du Tibet ».

[2136] Nous observons un concours de circonstances : Omar Blondin Diop (1946 – 1973), qui jouait *Omar* dans le film *La Chinoise*, était un intellectuel brillant, sorti de l'École Normale Supérieure. Et une figure emblématique du mouvement contestataire post-soixante-huitard qui défia le Président Léopold Sédar Senghor, lequel appréciait particulièrement Hundertwasser (Voir Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste »). Emprisonné sur l'île de Gorée, il y connut, selon Mehdi Ba, une mort tragique dans des circonstances jamais élucidées (in BA Mehdi, 2013, Sénégal : retour sur la mort d'Omar Blondin Diop, le Normalien subversif qui défiait Senghor, *jeuneafrique.com*, http://www.jeuneafrique.com/170701/politique/s-n-gal-retour-sur-la-mort-d-omar-blondin-diop-le-normalien-subversif-qui-d-fiait-senghor/ , consulté le 15/09/2016.).

[2137] « Fraction armée rouge » (*Rote Armee Fraktion - RAF*) ou « Bande à Baader » (*Baader Bande*), du nom de son chef Andreas Baader. Organisation terroriste allemande d'extrême gauche, d'inspiration maoïste de guérilla urbaine qui opéra en Allemagne de l'Ouest de 1968 à 1998, entrainant un climat de violence sociale et politique.

tirer *La Chinoise*, qui ne plut d'ailleurs pas aux maoïstes[2138] ? En outre, comment aura/aurait-il accepté le suicide, qui plus est sous *La Ligne*, spirale qui rend justement hommage à la vie [2139]? Hundertwasser se positionnait plutôt comme le plus authentique des citoyens du monde, prônant une philosophie au niveau d'une esthétique et un accord entre ses visions et ses actes[2140].

En 1982, se remémorant un stade émotionnel passé et examinant ses motifs et son évolution, Hundertwasser revint à l'autoportrait avec l'œuvre *⊂ 834⊃ LA PROCHAINE DIMENSION (LE MAL ET LE BIEN) – DIE NÄCHSTE DIMENSION (BÖSE UND GUT)*[2141]. Il s'agit d'une véritable métaphore d'émotions et de sentiments existentiels, puisque la composition donne à voir le monde intérieur et le monde extérieur, qui se reflètent dans ce qui est opaque et réfléchissant[2142]. Dans sa correspondance avec Oscar Reichel, un médecin que les problématiques du temps sur l'inconscient et l'occultisme ne laissaient pas insensible, Schiele avait lui-même affirmé qu'il était devenu voyant[2143]. Une mention que Hundertwasser n'aurait pas reniée, comme il apparaît dans ce commentaire de l'œuvre, où l'artiste souligne la part de l'inconscient : « les rabbins ont aussi une 'boite à prière' comme cela sur leur tête, mais je ne l'ai peinte que par instinct. Un œil est noir comme la nuit, l'autre brillant comme la lune. Le tableau est né sans mon 'j'y suis pour quelque chose', bien que je l'aie peint »[2144]. La première exposition personnelle de Schiele qui eut lieu en 1911 (Galerie Miethke, Vienne), déconcerta le public par la singularité du traitement de la forme et l'iconographie complexe, comme les premières œuvres de Hundertwasser déconcertèrent le public, la critique viennoise et parisienne. Il faut dire qu'en mai 1910, accomplissant son rêve de solitude, Schiele s'était installé avec son modèle Valerie Neuzil (1894-1917), dite Wally, un ancien modèle de Klimt, à Krumau, en Bohême, ville de naissance de sa mère. Accusé d'incitation à la débauche, attentat à la pudeur et à la moralité, Schiele qui qualifiait lui-même certains de ses dessins

---

[2138] GOLLIAU Catherine, 2016, « Petit Livre rouge » : le meilleur coup éditorial de l'histoire, *lepoint.fr*, http://www.lepoint.fr/culture/petit-livre-rouge-le-meilleur-coup-editorial-de-l-histoire-17-12-2016-2091234_3.php, consulté le 17/12/2016.

[2139] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale ».

[2140] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 15.

[2141] Vienne, 1982. Technique mixte : aquarelle, tempera à l'œuf, PV, huile, laque, argent, feuille d'argent, encre de chine sur papier, collé sur toile avec de la colle cellulosique et du PV ; préparé à la craie, au blanc de zinc et au PV ; châssis en croix diagonale, réalisé en Nouvelle-Zélande, partiellement par Hundertwasser. 900 mm x 900 mm. Peint à Kaurinui, avril - juin 1982 - Vienne, juillet 1982. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2106-die-nachste-dimension-bose-und-gut, consulté le 28/09/2017.

[2142] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.169-170.

[2143] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, p. 49.

[2144] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 635. « Die Rabbis haben auch so eine Gebetschachtel, nur habe ich das instinktiv gemalt. Ein Auge ist nachtschwarz, das andere mondglänzend. Das Bild entstand, ohne mein « Dazutun », obwohl ich es gemalt habe.» Notre traduction.

d'érotiques, fut blessé de voir que son œuvre ait pu être jugée pornographique. Notons qu'en revanche, et c'est peut-être l'unique point de divergence quant aux thématiques, que le nu est absent de l'œuvre de Hundertwasser, à quelques rares exceptions emblématiques près[2145]. En effet, son œuvre manque totalement des thèmes de l'amour et de la sexualité, comme s'il n'était pas du tout intéressé par cette représentation[2146], même si apparaît une similitude d'intensité et de tension entre la ligne tracée par le jeune artiste dans la première et seule étude de nu, réalisée à l'École des Beaux-Arts de Paris, et celle de Schiele au même âge[2147]. Schiele revint par une formule lapidaire sur sa période d'incarcération qui suivit le scandale: « Entraver l'artiste est un crime, c'est assassiner la vie dans l'œuf »[2148], sans parler des témoignages iconographiques, notamment *La seule lumière était une orange* (1912) [2149] ; dans son commentaire, Schiele met en perspective le gris crasseux des couvertures et une orange ardente apportée par Wally, petite tache de couleur lui procurait une indicible sensation de bien être. Hundertwasser aurait-il été lui sensible au « gris crasseux », car comme Egon Schiele, il cherche la magie du fond véreux, du phosphore et de la pourriture, cette « moisissure » dont il parle dans ses manifestes[2150]. D'ailleurs, après avoir publié son *Manifeste de la moisissure*[2151], il allia son art avec certains aspects de la peinture de Schiele, notamment dans ses surfaces lourdement brossées, en couches épaisses et dans les variations des couleurs « moisies », expression profonde d'état de ressenti[2152]. Hundertwasser s'empara en quelque sorte des nombreux paysages de Schiele, notamment les paysages urbains, donnant à voir des alignements de bâtiments de fantaisie. Il induisait une transcription graphique : leur agencement qui les animait exprimait la densité et la tension. Par exemple, dans « Ville morte III » *(Tote Stadt III)* (1911) les maisons grimacent et s'animent, les façades obliques de Krumau, surmontées d'yeux inquiets se rebiffent[2153] ;

[2145] TELLER HIRSCH Richard, 1975, Hundertwasser : Metaphysical Interrogator, *Art International n° 3- mars 1975*, Lugano, p.13.

[2146] KATA Bodor, 2007, *Hundertwasser: Egy varázslatos különc - Hundertwasser a magical eccentric*, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, 11 october 2007 to 13 january 2008, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, p. 12.

[2147] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 37.

[2148] LÉVÊQUE Jean-Jacques, 2005, *Klimt, Kokoschka, Schiele*, [s.l.], ACR Édition-PocheCouleur Vol. 38, p. 144.

[2149] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, p. 75.

[2150] *Hundertwasser*, 1962, Biennale di Venezia Biennale XXXI - Österreich, non paginé [p. 2].

[2151] Voir Troisième partie, chapitre « Le manifeste de la moisissure » (*Verschimmelungsmanifest*) (1958).

[2152] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 18.

[2153] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, p. 59.

Hundertwasser transpose ces formes dans son œuvre, voire dans ses titres[2154], mais en même temps, ses maisons vides ont une âme : souffrant, saignant, pleurant, elles semblent témoigner des crimes des nationaux-socialistes. Nous mettons cette interprétation en perspective avec une œuvre qu'il dédicace justement à Schiele : *⊂622⊃ DER NASENBOHRER UND DIE BEWEINUNG EGON – SCHIELES. MOURNING SCHIELE - PLEURS POUR EGON SCHIELE*[2155]. L'artiste commente:

> Une sorte de commisération envers moi-même, sans raison. Une maison s'arrondit sans raison. De délicats nuages noirs recouvrent les yeux, le nez et la bouche. On porte du bleu et on est assis sous un toit, et on se met le doigt dans le nez, ce qui, comme chacun sait, a à voir avec le pénis. En plus, un ciel sombre, une réunion de cheminées au-dessus du toit jaune, et des fenêtres de sang. Qu'est-ce que tu veux de plus ? [2156]

Derrière le titre « Pleurs pour Schiele » pourrait se dissimuler l'autre thématique « Pleurs pour Hundertwasser ». Même si l'artiste prétend qu'il s'apitoie sur son sort « sans raison » (*ohne Anlass*), nous le spectateur auquel il s'adresse « tu » (*du)* , nous « ne [voulons] rien de plus (*willst du mehr*) ». La guerre s'est terminée il y a tout juste vingt ans ; Hundertwasser le « Halbjude » souffrant, ne peut pas congédier son passé, qui le hante toujours, sous « le toit jaune » (*das gelbe Dach*) de ce qui pourrait être une kipa, - on pourrait aussi l'interpréter comme une branche de l'Étoile de David. Ses yeux rougis pleurent des larmes de sang « fenêtres rouges de sang » (*Fenster aus Blut*) au souvenir de sa famille exterminée dans les camps nazis et dont les cendres « les nuages noirs » (*schwarze Wolken*) asphyxiants et aveuglants s'échappent par l'alignement des « cheminées » (*Schornsteintreffen*). Hundertwasser a fait le choix d'une composition et d'une gamme chromatique vibrante décalée pour évoquer l'indicible, sorte d'oxymore pictural – à la manière du poète Paul Celan[2157], avec lequel l'artiste aura pu être en contact à l'*Art Club*, sans compter que le magazine PLAN publia des œuvres de Paul Celan. Dans « Fugue de mort » (*Todesfuge*) (écrit en 1945, édité en 1948), il s'appuie sur la gamme chromatique pour thématiser l'abomination de l'Holocauste : « Tes cheveux dorés, Marguerite, tes cheveux de cendre Sulamith »[2158] et notamment d'un oxymore

---

[2154] NATTER Tobias, 2006, *Phantastisches : Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser*, Prestel, München, Berlin, London, New York, p. 126.

[2155] Lugano, 1965. Technique mixte : PVA, aquarelle et huile sur papier, préparé à la craie et au PV. Monté sur toile avec du PV. 1160 mm x 730 mm. Peint à in Paris - Vorchdorf, Octobre 1965 - Lugano, entre Noël et le Nouvel An, 1965. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1796-der-nasenbohrer-und-die-beweinung-egon-schieles, consulté le 31/01/2018.

[2156] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 500. « […] eine Art Bemitleidung meiner selbst, ohne Anlass. Ein Haus wird rund ohne Grund. Zierliche schwarze Wolken verdecken Augen, Nase und Mund. Man trägt Blau und sitzt unter dem Dach und bohrt in der Nase, was bekanntlich viel mit Penis zu tun hat. Dazu ein dunkelbunter Himmel, ein Schornsteintreffen auf das gelbe Dach und Fenster aus Blut. Was willst du mehr? ». Notre traduction.

[2157] Voir Deuxième partie, chapitre « Art Club - Fondation et objectifs ».

[2158] CELAN Paul, [s.d.], Todesfuge (1948), *celan-projekt.de*, http://www.celan-projekt.de/, consulté le 14/08/2016. « Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends. ». Notre traduction

anaphorique : « Le lait noir du matin nous le buvons le soir »[2159]. Le commentaire sur le pénis peut être une allusion aux dessins érotiques de Schiele, mais aussi le rappel que l'artiste est le seul survivant d'une lignée.

Concernant le paysage chez Schiele, tout ne fut pas d'essence dramatique. L'orchestration graphique de « Maisons avec linge de couleur » (*Häuser und bunte Wäsche*) (1914 est une image onirique, devenant un support d'états d'âme et d'atmosphères[2160] . L'influence de ces images oniriques sur Hundertwasser fut considérable, comme il le déclare :

> Ce sont les murs. Les murs des villes et des maisons. Cela m'a vivement impressionné. Ils rayonnaient tous dans l'obscurité. Pour moi, les maisons de Schiele étaient des êtres vivants. La première fois, j'ai eu l'impression que les murs extérieurs étaient des peaux. Il les peignait comme s'il n'y avait aucune différence entre la peau d'une fille nue et la peau d'une maison. C'était la Troisième Peau, qui montrait effectivement quelque chose qui pleurait, qui vivait, c'était fascinant. Quand vous regardez ces maisons, vous avez l'impression que ce sont des êtres humains[2161].

Il reconnaît donc ici que dans l'émotion ressentie devant ces toiles s'enracinent non seulement ses œuvres picturales, mais aussi ses écrits. Par exemple, avec sa quadruple répétition, le substantif « peau » prend la valeur d'un concept[2162], tel qu'il le développa en 1967. Par ailleurs, un certain nombre d'auteurs ont pointé les liens entre Schiele et la nature. Ils sont d'autant plus significatifs que l'artiste, tout comme Hundertwasser plus tard, pratiqua peu la peinture en plein air. Être dans la nature, c'était s'immerger dans les impressions qui allaient ensuite nourrir les œuvres. Schiele trouve et sait que le dessin d'après nature ne signifie rien pour lui, parce qu'il peint mieux les tableaux de mémoire[2163]. Il observe surtout le mouvement corporel des montagnes, de l'eau des arbres et des fleurs, se souvient des mouvements analogues dans le corps humain, des élans de joie et de douleurs perçus dans les plantes. Schiele écrit encore aimer l'automne, notamment comme condition de l'homme et des choses, et par conséquent des villes aussi[2164]. L'artiste conclut que la mélancolie douce nous rappelle que nous sommes seulement des pèlerins sur cette terre, ce que nous rattachons

---

[2159] CELAN Paul, [s.d.], *Id.*,« dein goldenes Haar Margarete / dein aschenes Haar Sulamith ». Notre traduction.

[2160] SMOLA Franz, 2005, Maisons avec linge de couleur (1914), in LEMOINE Serge, SALM-SALM zu Marie-Amélie (sous la direction de), 2005, *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, Vienne 1900,* catalogue de l'exposition du 5 octobre 2005 au 23 février 2006, Galeries Nationales du Grand-Palais, Paris, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, p. 200.

[2161] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 13.

[2162] Voir Troisième partie, chapitre « Le « Discours à nu pour le droit à une troisième peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut*) (1967).

[2163] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, p 96.

[2164] LATOUR Marielle, 1975, Klimt, Schiele et Kokoschka, peintres d'avant-garde, Critique. Vienne, début d'un siècle - Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900, N° 339-340, Paris, p. 961.

à la conviction hundertwasserienne, en termes similaires, que nous sommes les hôtes de la nature[2165]. Par exemple, le *Petit arbre de fin d'automne* (1911), à la structure anthropomorphe, est exposé, livré inéluctablement au cycle de la vie, et que, dans ce sens, ce « portrait » d'arbre apparaît également comme un symbole du drame humain de la vie et de la mort[2166]. Le caractère automnal du *Paysage aux corbeaux* (1911) est une nouvelle évocation métaphorique du cycle de la vie, qui trouvent leurs racines dans la conception mystique que Schiele a de la nature[2167]. Cette assimilation de l'homme aux plantes, cette place de l'arbre sont à mettre en perspective avec le discours de Hundertwasser qui développe toute une théorie sur les arbres, l'humus et le cycle de la nature[2168]. Une théorie que l'on pourrait qualifier de religieuse. Citons encore le « Sanctuaire forestier » (*Waldandacht*) (1915), œuvre à part dans la production de Schiele, qui donne à voir un lieu de recueillement situé en pleine forêt, tandis que la multitude des images saintes fixées sur les arbres, laissent à peine voir les troncs massifs[2169]. Dans le paysage monumental de 1917, au format inhabituel, « Quatre arbres » (*Vier Bäume*), une rhétorique symbolique fortement expressive, où les éléments apparaissent comme autant de métaphores d'émotions et de sentiments existentiels se substitue à la dimension purement descriptive de la représentation naturelle[2170]. Une seconde raison se rattache sans doute à cette vie intérieure de Schiele que l'artiste appréhenda, voire fit sienne : en 1948, dans l'exposition d'Egon Schiele, le jeune Stowasser avait trouvé la paix et la beauté, comme la vue onirique d'un autre monde – comme une symphonie dans laquelle on pouvait se perdre soi-même : « C'était de l'art direct – fait par un homme qui n'imitait pas la nature, mais *faisait* la nature»[2171].

Nous voudrions maintenant souligner un autre élément significatif de l'œuvre du peintre. En effet, dès 1948, Stowasser lut avec passion et curiosité les *Souvenirs sur Egon Schiele* d'Arthur

---

[2165] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[2166] VOGGENEDER Elisabeth, 2015, Petit arbre de fin d'automne (1911), in LEMOINE Serge, SALM-SALM zu Marie-Amélie (sous la direction de), 2005, *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, Vienne 1900*, catalogue de l'exposition du 5 octobre 2005 au 23 février 2006, Galeries Nationales du Grand-Palais, Paris, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, p. 184.

[2167] VOGGENEDER Elisabeth, 2015, Paysage aux corbeaux (1911), in LEMOINE Serge, SALM-SALM zu Marie-Amélie (sous la direction de), 2005, *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, Vienne 1900*, catalogue de l'exposition du 5 octobre 2005 au 23 février 2006, Galeries Nationales du Grand-Palais, Paris, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, p. 186.

[2168] Voir Troisième partie, chapitre « *Die Scheißkultur - die heilige Scheiße* - Culture de merde - La sainte merde (1979/1989) ».

[2169] SMOLA Franz, 2005, Sanctuaire forestier (1915), in LEMOINE Serge, SALM-SALM zu Marie-Amélie (sous la direction de), 2005, *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, Vienne 1900*, catalogue de l'exposition du 5 octobre 2005 au 23 février 2006, Galeries Nationales du Grand-Palais, Paris, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, p. 204.

[2170] SMOLA Franz, 2005, Quatre arbres (1917), in LEMOINE Serge, SALM-SALM zu Marie-Amélie (sous la direction de), 2005, *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, Vienne 1900*, catalogue de l'exposition du 5 octobre 2005 au 23 février 2006, Galeries Nationales du Grand-Palais, Paris, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, p. 208.

[2171] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, octobre 1976, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86. «This was direct art – by a man who didn't imitate nature, but *made* nature ». Notre traduction.

Roessler[2172], ancien disciple de Diefenbach[2173], parus justement cette année-là, qui exerça une influence, y compris au-delà du domaine pictural[2174]. Schiele rendait de plus en plus souvent visite à Roessler, feuilletait les livres et les portfolios qui se trouvaient dans le bureau de ce dernier[2175]. Lorsque leur amitié s'intensifia, Roessler se sera ouvert et aura raconté à Schiele ses aspirations à une connaissance spirituelle, son court séjour chez Diefenbach et les leçons qu'il en aura tiré. Il lui aura parlé de sa conviction que la seule source d'illumination spirituelle était le dieu intérieur, ce que Schiele transposa dans ses œuvres vers la fin de 1910. Ce qui prouve que non seulement Schiele avait compris le message, mais qu'il l'avait précisé selon ses propres penchants. Par exemple, les yeux fermés de Roessler dans le « Portrait d'Arthur Roessler (*Bildnis Arthur Roessler*), tandis qu'il semble flotter dans l'espace, traduisent la spiritualité de l'homme. Arthur Roessler n'était donc pas uniquement un support financier, mais la meilleure source de sujets occultes. Notons encore qu'il n'était pas facile pour le peintre de mettre en œuvre le « connais-toi toi-même » dans un univers moniste, dominé par des lois de la nature[2176]. Via Ernst Haeckel[2177] le monisme, à la suite du succès du darwinisme en Allemagne, s'était répandu à Vienne à la fin du XIXème siècle, et à la fin de 1910, Schiele avait écrit un petit poème, intitulé « Artiste » (*Künstler*), où il commençait à s'approprier les relations de l'homme à la nature ; il déclarait que le plus grand sentiment était la religion et l'art, la nature étant l'objectif – et que Dieu y était, ce qu'il ressentait extrêmement fortement. Dans ces trois concepts associés, religion, art, nature, nous retrouvons bien des éléments-clés de la réflexion esthético-philosophique de Hundertwasser, ce qui éclaire la formule : « Schiele, mon père »[2178]. En outre, dans ces lectures, Schiele trouve dans une illustration de Fidus[2179], disciple de Diefenbach, une inspiration pour la peinture « Mère morte I (*Tote Mutter I*) [2180] : le motif et la forme circulaire

---

[2172] Arthur Roessler (1877-1955), critique d'art autrichien, qui encourageait les jeunes talents.

[2173] Voir Deuxième partie, chapitre « Karl Wilhelm *Diefenbach* (1851 – 1913) ».

[2174] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser, Ernst Haeckel und Egon Schiele, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 310.

[2175] KORT Pamela, 2015, Schiele und Roessler, ein Ex-Jünger Diefenbachs, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, pp. 143- 146.

[2176] KORT Pamela, 2015, Schiele und das unerfüllte Versprechen von Fidus' Werk, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, pp. 151- 152.

[2177] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

[2178] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele. Man soll mich nicht töten. (1950/1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 58. « Schiele, mein Vater ». Notre traduction.

[2179] Fidus, nom d'artiste de Hugo Höppener (1868-1948). Peintre et illustrateur völkisch allemand, influencé par le théosophisme.

[2180] KORT Pamela, 2015, Schiele und das unerfüllte Versprechen von Fidus' Werk, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn

soulignent la chaine sans fin de la vie et de la mort et concluent que la peinture de Schiele éclaire la représentation darwinienne du Devenir et du Partir. Nous pourrions mettre cette construction en perspective avec la spirale[2181] hundertwasserienne, d'autant que chez Schiele, la mère et l'enfant sont entourés de lignes de couleurs tournoyantes, mouvement rythmique renforcé par la forme circulaire, circoncise dans la tête penchée de la mère aux doigts tendus vers le haut[2182]. Ces exemples picturaux explicitent l'influence que, tant la composition que les messages transmis par Schiele, notamment les métaphores des affects qui l'animaient, purent avoir sur l'artiste en devenir qu'était alors Friedrich Stowasser et l'artiste mature Hundertwasser. Et puis, c'est également dans des textes, des lettres et des poèmes[2183-2184] que Schiele exprima ses émotions et ses sentiments existentiels, ce que nous mettons en perspective avec l'usage de ce médium que fit l'artiste. D'autant que l'arbre avait une place de choix dans cette production écrite schielerienne : Schiele signalait vouloir être seul, rejoindre la forêt de Bohême, voir les arbres qui craquent et les vents sauvages, regarder avec étonnement les haies de jardin en décomposition, et comme tout cela vit, écouter les bosquets de jeunes bouleaux et leurs feuilles frissonnantes[2185]. Évoquons encore également l'identité autrichienne, telle que Schiele et Hundertwasser la vécurent et la revisitèrent. Après ses propos radicaux durant la guerre, où, Schiele avait déclaré qu'il lui était particulièrement indifférent de savoir où il vivait, c'est à dire à quelle nation il appartenait[2186], l'artiste s'était mis à rêver d'un projet à connotation « autrichienne » inattendue : un « forum pour l'art » (*Kunsthalle*), sorte de fraternité artistique, où de jeunes créateurs indépendants - peintres, sculpteurs, architectes, musiciens et poètes[2187] - rencontreraient le public, afin d'œuvrer tous ensemble à l'avenir incertain d'une Autriche menacée de désintégration. Ne peut-on estimer ici que, proclamant que les artistes prendraient le relais des politiques qui avaient failli, Schiele ouvrait la voie aux manifestes à connotation autrichienne [2188] que Hundertwasser rédigea ? À partir de 1916, où l'heure de la reconnaissance était enfin arrivée pour Schiele et jusqu'à la fin de sa vie, l'artiste à l'œuvre en pleine mutation fut de plus en plus apprécié[2189]. Mais une mort brutale[2190] à vingt-huit ans figea une vie. Et

---

Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 152.

[2181] Voir Troisième partie, chapitre « L'épiphanie de 1953 ».

[2182] KORT Pamela, 2015, *Id.*, p. 153.

[2183] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, p. 47.

[2184] KORT Pamela, 2015, Schiele und Roessler, ein Ex-Jünger Diefenbachs, in KORT Pamela, HOLLEIN Max, 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 148.

[2185] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Id.*, p. 56.

[2186] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Ibid.*, p. 107.

[2187] En 1919, à Weimar, les mêmes utopies feront naître le *Bauhaus.*

[2188] Voir Première partie, chapitre « Contre l'Union Européenne ».

[2189] En février 1918, endeuillé par le décès de Klimt, Schiele fut invité à fixer les traits de celui-ci sur son lit de mort, et à l'exposition de la *Secession* de mars 1918, il obtint la reconnaissance des critiques et du public.

figea une œuvre qui, trente ans plus tard, impressionna immédiatement et influença un artiste en devenir.

1.1.14.1.1 *Ich liebe Schiele* (1950/51) et autres assertions.

Après l'épiphanie de la rencontre avec l'œuvre de Schiele, et la lecture des « Souvenirs à propos d'Egon Schiele » (*Erinnerungen an Egon Schiele*) d'Arthur Roessler qui s'ensuivit[2191], l'artiste entreprit son voyage en Afrique du nord durant lequel, au cours de l'hiver/printemps 1950/51, il note dans son journal intime, « J'adore Schiele » (*Ich liebe Schiele*)[2192]. À son retour à Paris en 1951, il reprit ses observations en un texte théorique éponyme, texte fondamental, car nous allons montrer qu'une grande part du travail de l'artiste à venir s'enracine dans cet écrit. Il s'agit d'un poème[2193] en prose, où phrases en allemand et phrases en un français oral s'entrelacent. À ce propos, nous signalons que l'artiste savait user d'un registre courant, voire familier du langage français, par exemple : « En voila une methode (*sic*) ». La disposition des vers structure l'énonciation de la pensée et du ressenti de l'auteur. En observant par ailleurs que la typographie est irrégulière, notamment en raison de l'absence de ponctuation dans les vers plus poignants[2194]. En revanche, les points d'interrogations sont bien présents lorsque l'artiste pose des questions

---

[2190] En octobre 1918, à trois jours d'intervalle, sa femme Edith, qui attendait leur enfant, puis Egon succombèrent à l'épidémie de grippe espagnole.

[2191] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

[2192] BECKER Astrid, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag p. 189.

[2193] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele. Man soll mich nicht töten (1950-1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 58-60. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Ich liebe Schiele. (1950-1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 47 - 49. Chapitre : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Art » (*Kunst*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*).
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/48-nur-die-natur-kann-uns-schoepfung-kann-uns-kreativitaet-lehren/79-ich-liebe-schiele, consulté le 01/02/2018.
On notera la différence de titre, *Ich liebe Schiele* étant devenu usuel.

[2194] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele. Man soll mich nicht töten (1950-1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 58. « Nous sommes seuls (*Wir sind alleine*) / Nous devons soutenir des hommes (*Wir müssen Menschen stützen*) / nous devons construire des maisons (*Wir müssen Häuser bauen*) / Personne ne nous soutient (*Wir müssen Häuser bauen*) Notre traduction.

existentielles, qui s'enchaînent[2195]. La question se pose de savoir si ce « nous » ne serait pas un nous d'énonciation, se rapportant à sa situation personnelle, l'accumulation de pronoms personnels en lien avec le sujet soulignant par ailleurs le monologue intérieur[2196]. Après l'emploi d'un pronom neutre[2197], surgit un « tu »[2198]. Il semble bien que Hundertwasser cherche dans l'écriture un remède à ses angoisses, comme il le souligne : « Ce que j'écris ne me détende pas (*sic*) », et nous pensons qu'il ne s'adresse là, non pas à un lecteur, mais à lui-même, cherchant à s'encourager dans son processus de création. En effet, après avoir souligné son admiration pour les « lignes des enfants », l'auteur précise : « Une peinture de toi ne sera bonne que si elle peut dire davantage que les dessins d'enfants »[2199]. À moins qu'il ne mette en scène un dialogue imaginaire avec Schiele, qui lui prodiguerait des conseils, dont il a manifestement fort besoin, le champ lexical dominant étant imprégné d'un pessimisme désespéré[2200]. Voire imprégné de morbidité[2201]. La réflexion est assortie d'adjectifs dépréciatifs, qui sont parfois des néologismes : « coupable / innocent-pareil »[2202]. L'ensemble est modélisé par des adverbes d'articulation[2203], ainsi que par des adverbes et conjonction de lieu et de temps[2204]. Tous dessinent l'évolution de son ressenti et de sa démarche artistico-philosophique, allant du désespoir et du doute à la résolution de créer, et de se mettre au service de l'humanité. Face à cette confession intime, même s'il est difficile de savoir si le créateur

---

[2195] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 59. « Combien de temps ? (*Wie lange?*) / Aurai-je […] ? (*Werde ich [...]?*) / après-demain encore ? (*[...] übermorgen auch?*) / Comment font-ils? (*en français dans le texte*). Notre traduction.

[2196] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 58-60. « j'adore (*Ich liebe*) / je rêve (*Ich träume*) / je suis (*ich bin*) / je jure (*Ich schwöre*) / je veux (*Ich will*) / serai-je (*Werde ich*), repris deux fois / je suis (*ich bin*) / je moers (*sic*) / j'écris (*en français dans le texte*) / pour moi (*Für mich*) / je ferai (*ich tun werde*) / j'aime (*liebe ich*) / je ne suis *(ich bin [...] nicht*) / je ne peux (*ich kann nicht*) / ma vie (*Mein Leben*) / m'a dit (*hat mir*) / je suis (*bin ich*) / je serai (*ich werde*) / j'ajouterai (*Ich werde [...] hinsetzen*) / je sens (*ich fühle*) / en moi (*in mir*) / cela ne m'a (*hat mich*) / […] me tuer (*mich nicht töten*) / je raconterais (*ich würde [...] berichten*) / je dois (*muß ich*) / je (*ich*), repris deux fois. Notre traduction.

[2197] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 58-60. « on (*man*) / On ne doit pas (*Man soll nicht*), repris deux fois. Notre traduction.

[2198] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 59. « de toi (*von dir*) / envers toi (*dir entgegengehen*). Notre traduction

[2199] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 59. « Eine Malerei von dir ist nur dann gut, wenn sie mehr sagen kann als die Zeichnungen der Kinder ». Notre traduction

[2200] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 58-60. vide immense (*gähnende Leere)* / loin (*weit*) / exclu (*ausgeschlossen*) / rien ne peut vous sauver (*Nichts kann euch retten*) / seul (*alleine*) / douleur (*Schmerz*) / triste (*traurig*) / pas digne de cela (*dessen nicht wert*) / sans amour (*ohne Liebe*). Notre traduction

[2201] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 58-60. « mourir (*sterben /*) / mort (*tot*) / je moers (*sic*) / plus la pitié (*en français dans le texte*) / se suicident (*en français dans le texte*) / tuer (*töten*), repris deux fois. Notre traduction

[2202] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 59. « schuldig / unschuldig-gleich ». Notre traduction

[2203] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 58-60. « pourtant (*Doch*) / sinon (*sonst*) / encore (*noch*) / pourtant (*Doch*) / ni … ni (*weder [...] noch*) / pourtant (*Doch*). Notre traduction

[2204] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 58-60. « entretemps (*dazwischen*) / souvent (*oft*) / immédiatement (*sofort*) / après que (*nachdem*) / déjà (*bereits*) / jusqu'à (*bis*) / dans l'au-delà (*[...] hier [...] jenseits*) / momentanément (*/ momentan*) / toujours (*immer*). Notre traduction

s'était intéressé au mouvement « Jeune Vienne » (*Jung Wien*) [2205], groupe de poètes et écrivains de musiciens comme Arnold Schönberg et Hugo Wolff, et donc à leurs centres d'intérêt et à leurs réflexions, nous nous posons la question de savoir si, pour le titre et le premier vers, Hundertwasser ne s'était pas laissé inspirer par le poème, issu du recueil *Neurotica* (1891) de Felix Dörmann (1870 – 1928)[2206]. Dans ce poème intitulé « Ce que j'adore» (*Was ich liebe*) [2207], Dörmann précise aimer notamment les narcisses minces et oppressants, les pensées torturantes, les cœurs percés et blessés, les blêmes et les pâles, ce que personne n'a élu, ce que nul ne parvient à aimer, l'intimité de son propre être et tout ce qui est bizarre et malade. Ne pourrions-nous dire qu'il fait écho à la vie du narcisse Schiele, ainsi qu'à sa peinture ? Quant au champ lexical hundertwasserien, il témoigne là d'une solitude accablante. Qui est donc ce/cette « M », qui lui « prédit une vie sans amour »[2208] ? Faut-il y voir l'abréviation de « Mère, Maman » (*Mutter*, *Mutti*) ou du prénom d'une de ses « petites amoureuses » et autres *süße Mädel*[2209] ? À moins qu'il ne s'agisse d'une voyante[2210] ? Le second champ lexical, et une partie des adverbes évoqués plus haut, viennent régulièrement contrebalancer la noirceur du premier champ. L'articulation était annoncée depuis le titre, par l'évocation de Schiele. Notons qu'immédiatement l'artiste avoue sur qui il prend appui « Je rêve souvent comme Schiele, mon père »[2211] . Il donne à lire que c'est définitivement de la peinture que viendra le salut. En toute logique, ce champ va être pictural. Tout d'abord, par l'évocation du nom des maîtres en qui il se reconnaissait[2212] : « Schiele, Picasso et Klee et leurs pareils, et Giotto, les

---

[2205] Ils exercèrent autour de 1900. Ayant leur «quartier général » au *Café Griensteidl* et un penchant à « rendre facile aussi le difficile » (Alfred Polgar), ils furent surnommés les « littérateurs de café ». Hermann Bahr fut leur porte-parole. Arthur Schnitzler, Felix Dörmann, Peter Altenberg, Richard Beer-Hofmann, […], Hugo von Hofmannsthal et Karl Kraus firent également partie du groupe. Rejetant le naturalisme, *Jung-Wien* - Jeune Vienne absorba divers courants artistiques modernes (Symbolisme, Impressionnisme, poésie décadente) et donna une nouvelle impulsion à la littérature autrichienne, qui fut prolongée par Stefan Zweig, Robert Musil, Ödon von Horváth ou Joseph Roth. L'hebdomadaire *Die Zeit* - Le Temps - de Hermann Bahr fut le principal porte-parole du groupe. En 1901, Hermann Bahr prononça un discours où il défendit Klimt et acquit la *Nuda Veritas*. (in Jung-Wien, [s.d.], *austria-forum.org*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Jung-Wien, consulté le 09/09/2016.).

[2206] Écrivain et librettiste, scénariste et producteur viennois et figure typique de la mouvance de la Vienne-Fin de Siècle Ses poèmes connurent un grand succès, mais la justice interdit *Neurotica*. (in Felix Dörmann, [s.d.], *austria-forum.org*, http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/D%C3%B6rmann,_Felix, consulté le 09/09/2016.).

[2207] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 139.

[2208] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele. Man soll mich nicht töten (1950-1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 59. « Mein Leben wird ohne Liebe sein, hat mir gesagt M ». Notre traduction.

[2209] Voir Première partie, chapitres « Elsa Stowasser : attachement et influence » « *Süße Mädel*, *Liebeleien*, *Reigen* » : Les « petites amoureuses ».

[2210] Voir Troisième partie, chapitre « De l'usage de la voyance et de l'astrologie ».

[2211] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele. Man soll mich nicht töten (1950-1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 58-60. « Schiele, Picasso und Klee und ihresgleichen und Giotto, die Alten und ihresgleichen ». Notre traduction

[2212] Voir Deuxième partie, chapitres « Die italienische Reise » & « Paul Klee (1879 – 1940) ».

anciens et leurs pareils »[2213]. Il manie l'accumulation pour désigner les types de peinture : « peindre / dessiner des lignes / les traits des enfants / les lignes »[2214]. Avec une allusion à la perspective « A (*sic*) l'autre côté les Têtes (*sic*) étaient petites. » Les couleurs et les matières s'entremêlent, notamment celles découvertes lors de ses pérégrinations : « je lui raconterai les merveilles que j'ai vues au cours de mes voyages »[2215]. Ou encore « Les paysages que je parcours et parcourerai (*sic*) ». Surgit alors un caléidoscope de couleurs et de matières[2216]. Par ailleurs, dans la trame de ce poème en prose, se tissent déjà les fils de ce pour quoi il combattra plus tard. Tel l'amour de la nature – hérité de Schiele[2217]. Ou bien encore l'architecture : « [Fès] est une belle ville, qui m'a ensorcelé »[2218]. Et de proclamer alors qu'il lui semble être la voie, la « belle voie » : « il faut que nous construisions des maisons »[2219]. Ce qui peut annoncer son investissement dans l'urbanisme harmonieux, en vue du mieux-être des citadins : « comme les maisons ici s'associent en gris et vert »[2220]. On se souviendra d'ailleurs que Hundertwasser s'appuyait déjà sur des œuvres picturales de Schiele marquées par l'architecture[2221]. Il apparaît bien ici qu'il ne voulait pas se laisser entraver, et le rôle qu'il confère à la peinture est plus vaste que la simple représentation. Dans un monde qu'il juge sombre, désespéré et désespérant, puisque « l'homme européen commence à mourir dès qu'il est né, est à dix ans, est déjà mort »[2222] et que, comme il a déjà pu lui-même l'expérimenter dans son adolescence viennoise, « rien ne peut vous sauver, pas le christianisme, pas le communisme, pas la citoyenneté »[2223], l'auteur se fonde sur Schiele, qui, déjà, avait voulu donner aux artistes le moyen de réussir là où les politiques avaient failli[2224]. À son tour, l'artiste propose explicitement de mettre en lumière, ceux en

---

[2213] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, pp. 58-60. « Schiele, Picasso und Klee und ihresgleichen und Giotto, die Alten und ihresgleichen ». Notre traduction.

[2214] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 58-60. « malen / Linien zeichnen / die Linien ». Notre traduction.

[2215] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 59. « ich würde ihm von meiner Reise Wunderbares berichten ». Notre traduction.

[2216] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 58-60. « rouge (*rot*) / velours (*Samt*) / vert émeraude (*Smaragdgrün*) / rouge-jaune (*Rotgelb*) / bleu de mer (*Meerblau*) / mosaïque (*Mosaik*) / gris (*Grau*) / vert (*grünen*) / pierres (*Steinen*) / terre (*Erde*) / bien des couleurs (*viele Farben*) / la couleur (*die Farbe*) / vert et gris (*Grau und Grün*). Notre traduction.

[2217] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 58. « poissons et jardins (*Fischen und Gärten*) / paradis (*Paradies*) / les formes des champs labourés (*die Formen der gepflügten Felder*) / feuilles des arbres et herbes (*Blätter der Bäume und Gräser*) / fleurs (*Blumen*) Notre traduction.

[2218] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 59. « Es ist eine schöne Stadt, die mich bezaubert hat.» Notre traduction.

[2219] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 58. « Wir müssen Häuser bauen.» Notre traduction.

[2220] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 59. « wie die Häuser hier zusammenstehen in Grau und Grün.» Notre traduction.

[2221] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

[2222] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 58. « Der europäische Mensch beginnt sofort, nachdem er geboren ist, zu sterben und ist mit ungefähr zehn Jahren bereits tot.». Notre traduction.

[2223] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 58. « Nichts kann euch retten, nicht Christentum, nicht Kommunismus, nicht Bürgerlichkeit ». Notre traduction.

[2224] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

qui il voit des prophètes et des sauveurs. Outre par les enfants qui savent « dessiner des lignes d'or pur »[2225], le salut viendra par « les peintres et les architectes, laissez les parler, eux qui savent des choses sur une nouvelle religion, laissez-les agir, eux que vous moquez, ne remarquez pas, et qui pourtant vous veulent du bien »[2226]. Hundertwasser se positionne en tête de cet élan, et s'investit personnellement comme nouveau prophète, au service des autres. Ainsi, revenant une dernière fois sur son deuil de Schiele, il concède que « c'est peut-être mieux comme cela, que je ne puisse rien lui dire, car il faut que je le dise et le donne à tous »[2227]. Cependant, il alterne encore des observations découragées « Ce que je ferai sera pourriture »[2228] ou bien dépressives « Faisant les peintures nées de la douleur, je me comprends moins que les autres me comprennent encore […] » [2229], que nous associons à ce que l'artiste vécu sous le nazisme, oxymore de son dynamisme créatif et confiant, où la couleur est l'élément essentiel : « je poserai si richement les couleurs […] et je le sens venir en moi ; ça ne m'a pas trompé »[2230]. L'espérance conclut son poème : « Mais je deviens de plus en plus riche »[2231]. Riche certainement d'une vie intérieure, enracinée dans le soutien de Schiele, son père spirituel, qui lui permit de parcourir sa propre voie, de la peinture à l'écologie, en passant par l'architecture.

Il s'agit maintenant de déterminer l'influence qu'exercèrent indirectement sur Schiele, et donc sur Hundertwasser, qui, encore une fois, n'en dit rien directement, deux figures de l'espace germanophone, méconnues, dont les convictions et les actions ont été analysées récemment à travers l'exposition « Artistes et prophètes. Une histoire secrète de la modernité 1987-1972 » [2232]. L'accroche « histoire secrète » (*geheime Geschichte*) n'est pas uniquement à considérer comme un

---

[2225] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 58. « zeichnen ihre Linien echten dicken Goldes ». Notre traduction.

[2226] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 58. « die Maler und Architekten, laßt die reden, die von einer neuen Religion wissen, laßt die handeln, die ihr verlacht, nicht bemerkt und die euch doch Gutes wollen. ». Notre traduction.

[2227] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 59. « Es ist vielleicht besser so, daß ich ihm nichts sagen kann, denn so muß ich es allen sagen und geben. » Notre traduction.

[2228] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 59. «Was ich auch tun werde, wird Fäulnis sein.» Notre traduction.

[2229] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 60. En français dans le texte.

[2230] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 59. « Ich werde die Farbe so reich hinsetzen [...] Und ich fühle es kommen in mir; es hat mich nicht betrogen. ». Notre traduction.

[2231] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 60. En français dans le texte.

[2232] « Künstler und Propheten. Eine geheime Geschichte der Moderne 1872–1972 ». Notre traduction.

Exposition présentée du 6 mars au 15 juin 2015 à la *Schirn Kunsthalle Frankfurt* de Frankfort (Allemagne) et du 22 juillet au 18 octobre 2015 à la *Nationalgalerie* de Prague (République tchèque). L'exposition ne fut pas présentée en Autriche, bien que traitant de Schiele et de Hundertwasser.

argument commercial : son objectif est d'apporter des éléments de réponses à une problématique novatrice : « Qu'ont en commun Karl Wilhelm Diefenbach, Egon Schiele […] ? »[2233].

1.1.14.1.2 Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913)

Né en 1851 à Hadamar en Hesse (Allemagne) Karl Wilhelm Diefenbach[2234] était le fils du peintre et professeur de dessin Leonhard Diefenbach, qui lui donna ses premiers cours d'art. En 1872, en poste à Munich chez le photographe de cour Albert, Karl Wilhelm Diefenbach entreprit des études d'art à l'Académie des Beaux Arts, mais dut les interrompre dès 1873, à la suite d'un typhus, suivi de plusieurs opérations qui laissèrent son bras droit infirme. Nous pointons surtout que cette infection fut soignée sur un mode végétarien, ce qui fut un élément déclencheur de première importance pour une vie ascétique prenant un aspect toujours plus ésotérique. Diefenbach se détourna du tabac, de l'alcool et de la consommation de viande et se considéra comme un « prophète de la nature » (*Naturprophet*), comme un pionnier d'une nouvelle culture, regardant vers ce que l'on nomme aujourd'hui l'écologie, ce qui s'explique par les changements de valeurs et de structures à la fin du siècle[2235], Diefenbach cherchant à résoudre les problèmes d'un nouveau positionnement à l'ère de l'industrialisation et de l'anonymisation. Dans l'introduction de l'exposition viennoise du printemps 1933, le critique d'art Arthur Roessler[2236] note que dans la perspective de leur temps, Diefenbach était une curiosité davantage psychologique, caractérologique qu'artistique ; correcteur du monde (*Weltverbesserer*) , il faisait de sa peinture un moyen de propagande. Évitant de regarder le présent, parce qu'il lui semblait laid et sinistre, Diefenbach était entièrement tourné vers un avenir auquel il aspirait, meilleur, rêvé. Rejetant le capitalisme vulgaire et les mouvements de masse lui faisant face, Diefenbach cherchait la « troisième voie » et espérait la trouver dans un renouveau idéaliste. Son credo était que l'humanité devait reconnaître sa mère, la nature, car elle l'avait faite naître pur et libre comme être supérieur et l'avait placé dans son Éden épanoui, non entaché de péché

[2233] Künstler und Propheten. Eine geheime Geschichte der Moderne 1872–1972, [s.d.], *schirn.de*, http://www.schirn.de/ausstellungen/2015/kuenstler_und_propheten/, consulté le 17/04/2017. « Was haben Karl Wilhelm Diefenbach, Egon Schiele […] gemeinsam ? ». Notre traduction.

[2234] Diefenbach, Karl Wilhelm * 21. 2. 1851, Hadamar (Deutschland) † 15. 12. 1913, Capri. Maler, Naturprophet, Vegetarier, Pionier der Freikörperkultur, *austria-forum.org*, https://austria-forum.org/af/Biographien/Diefenbach%2C_Karl_Wilhelm, consulté le 27/02/2018.

[2235] BUHRS Michael, WAGNER Claudia, 2011, *Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) "Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!"*, Catalogue de l'exposition 7 avril 2011 au 26 octobre 2011, Wien Museum Hermes Villa, Edition Minerva, München, p. 9.

[2236] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

originel, de malédiction et de honte[2237]. Toute la splendeur de la Terre, toute l'immensité de l'univers devait être en germe dans la poitrine de chaque être humain. En se connaissant soi-même, l'être humain découvrait que Dieu était en lui, et gagnait alors sa liberté, libre en soi-même, malgré les chaînes de la folie et la bassesse de l'époque. Ici non seulement la relation à la nature, mais aussi l'ensemble de ces convictions rappellent le leitmotiv de la réflexion de Hundertwasser[2238]. Par ailleurs, quittant l'Église catholique en 1881, Diefenbach, entra en contact avec Eduard Baltzer (1814-1887), ancien théologien protestant, fondateur de l'Association végétarienne (*Vegetarischer Verein*) d'Allemagne. Il eut encore des échanges épistolaires avec le « docteur du soleil (*Sonnen-Doktor*) Arnold Rikli, précurseur du nudisme (*Freikörperkultur*) et des bains d'air et d'eau (*Licht-Luft-Bäder*)[2239], mode de vie qui ne fut pas étranger non plus à l'artiste. À partir des années 1880, Diefenbach, le « réformateur de la vie » (*Lebensreformer*), se fit remarquer à Munich : végétarien aux pieds nus, vêtu d'une sorte de toge, il protestait devant la brasserie *Münchner Hofbräuhaus* contre la consommation de lambeaux d'animaux. Le 29 mars 1992 Diefenbach fonda l'Association « Humanité » (*Menschheit*), dans le programme de laquelle se manifestaient déjà les principes du végétarisme et du mode de vie en lien avec la nature : l'Association devait participer à la rédemption par « la réconciliation de l'humanité avec la nature »[2240]. Ce concept ne peut nous laisser indifférents, puisqu'en 1975, le peintre emploie le même dans son commentaire de *⊂ ARCH 25/IX ⊃ HOCH-WIESEN-HAUS - DIE HÄUSER HÄNGEN UNTER DEN WÄLDERN* [2241] : « Point important : cette maison aux hautes forêts est un symbole indicateur de la réconciliation de l'être humain avec la nature »[2242]. Ou bien encore en 1994, dans son commentaire de *⊂ APA 37 ⊃ SPIRAL STREAM HAND FOUNTAIN - SPIRALENFLUSS HAND BRUNNEN*[2243] *:* « […] LA MAIN

[2237] BUHRS Michael, WAGNER Claudia, 2011, *Id.*, p. 19.

[2238] Voir Troisième partie, chapitres « L' éloge de la nature et ses ambiguïtés » & « Le corps comme manifeste ».

[2239] BUHRS Michael, WAGNER Claudia, 2011, *Ibid.*, p. 22.

[2240] « die Versöhnung der Menschheit mit der Natur ». Notre traduction.

[2241] « Immeuble pâturage – les maisons sont suspendues sous les forêts ». Maquette d'architecture, no. 9, par Peter Manhardt, Vienne, 1975, 100 cm x 100 cm x 100 cm. Bois de balsa. Exécutée par: Peter Manhardt. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3712-hoch-wiesen-haus-die-hauser-hangen-unter-den-waldern, consulté le 27/02/2018.

[2242] HUNDERTWASSER, 1975, ⊂ ARCH 25/IX ⊃ HOCH-WIESEN-HAUS - DIE HÄUSER HÄNGEN UNTER DEN WÄLDERN, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3712-hoch-wiesen-haus-die-hauser-hangen-unter-den-waldern, consulté le 27/02/2018. « Wichtigster Punkt: dieses Haus mit den hohen Wäldern ist ein wegweisendes Wahrzeichen der Versöhnung des Menschen mit der Natur ». Notre traduction.

[2243] « Fontaine » (*Brunnen*). 1994 - I Exécution: Hans Muhr, sculpteur. Diamètre du piédestal : env. 60 cm. Hauteur du piédestal: env. 55 cm Hauteur totale : env. 95 cm Ø de la main : env.. 106 cm (150 x 130 cm). Poids: env. 550 kg 62 % de la taille de la fontaine d'eau potable à Linz - KunstHausWien, Vienna II Exécution: Hans Muhr, sculpteur. Diamètre du piédestal: env. 50 cm. Hauteur du piédestal : env. 55 cm. Hauteur: env. 80 cm Ø de la main: env. 125 x 105 cm Poids: env.. 310 kg 55 % de la taille de la fontaine d'eau potable à Linz. Collection privée collection, Vienne. III Exécution: Hans Muhr, sculpteur. Hauteur du piédestal : env. 35 cm Ø: env. 50 cm. Poids : env. 60 kg 35 % de la taille de la fontaine d'eau potable à Linz. Collection privée collection, Vienne. Texte et illustration :

OUVERTE EST AUSSI UN GESTE DE RÉCONCILIATION DE L'ÊTRE HUMAIN AVEC LA NATURE […] »[2244]. Le « Traité de Paix avec la nature » (*Friedensvertrag mit der Natur*)[2245] devient un emblème hundertwasserien, à associer au second prénom de l'artiste « Riche en paix » (*Friedensreich*)[2246], faisant que l'artiste chercha à changer le monde par la beauté[2247]. En 1885, Diefenbach et sa famille quittèrent Munich pour s'installer dans la vallée de l'Isar, où, avec ses disciples, il fonda une communauté de vie *Humanitas*, rejetant toute religiosité ecclésiale et toute convention. Mais son autorité mena à des conflits au sein de cette communauté, tandis que ses bains de soleil entrainèrent le premier procès de nudistes de l'histoire allemande. Puis en 1892, il accepta l'invitation du *Österreichischer Kunstverein* viennois, auquel il livra onze peintures murales, où il défendait ses idées. Le succès de ses expositions n'évita pas les moqueries d' « apôtre du chou-rave » (*Kohlrabi-Apostel*), ce que nous mettons en perspective avec les critiques que subit Hundertwasser, notamment dans ses créations architecturales[2248]. Entré en conflit avec le *Wiener Kunstverein*, Diefenbach vécut à la marge à Vienne, et en 1897, fonda à Ober-St.-Veit la communauté contestée « Cour du Ciel » (*Himmelhof*)[2249]. Aux meilleurs moments, il y rassembla jusqu'à vingt-quatre adeptes, dont le peintre František Kupka[2250] et le poète Gusto Gräser, co-fondateur du *Monte Verità* à Ascona – et s'essaya avec eux à un mode de vie alternatif avec propriété commune, culture du nudisme, nourriture végétarienne, piété envers la nature et la spiritualité, ce qu'une fois encore, nous mettons en relation avec le mode de vie de l'artiste qui lui valut un certain nombre de critiques dépréciatives. Même si sa vie fut marquée par un combat perpétuel et l'échec, Diefenbach ne renia ni n'abandonna jamais son identité artistique et ses visions d'une utopie écologique. Nous rappelons ici le fait que Arthur Roessler, mécène, voire mentor de Schiele, fut le disciple de Diefenbach. Roessler transmit à l'artiste des leçons qu'il avait tiré de son séjour chez Diefenbach, particulièrement notables dans son tableau « Ceux qui se voient eux-mêmes» (*Die Selbstseher I*), double autoportrait de l'artiste qui regarde le monde sans s'impliquer[2251]. Si

---

hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3558-spiralenfluss-hand-brunnen, consulté le 27/02/2018.

[2244] HUNDERTWASSER, 1994, ⊂ APA 37 ⊃ SPIRAL STREAM HAND FOUNTAIN - SPIRALENFLUSS HAND BRUNNEN, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3558-spiralenfluss-hand-brunnen, consulté le 27/02/2018. « […] DIE OFFENE HAND IST AUCH EINE GESTE DER VERSÖHNUNG DES MENSCHEN MIT DER NATUR. […] ». Notre traduction.

[2245] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la Nature et ses ambiguïtés ».

[2246] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela*' : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

[2247] SCHMIED Wieland, 1995, Hundertwasser - der Prophet mit der Narrenkappe in SMOLIK Noemi, FLECK Robert, 1995, *Kunst Österreich*, Kiepenheuer & Witsch, Köln,p. 31.

[2248] Voir Troisième partie, chapitre « L'architecture comme synthèse ».

[2249] Après la dissolution de sa communauté il passa ses dernières années à Capri avant de sombrer dans l'oubli en Allemagne et en Autriche.

[2250] František Kupka (1871-1957). Peintre tchèque comptant parmi les pères de l'abstraction.

[2251] KORT Pamela, 2015, Schiele und Roessler, ein Ex-Jünger Diefenbachs, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*,

Hundertwasser peut être considéré comme un grand excentrique et un grand mythomane, justifiant son comportement de prédicateur et de prophète en soulignant qu'il se voyait porteur d'une vérité, révélée à lui personnellement[2252], si son parcours appartient à bien des domaines encore inexplorés[2253], d'autant qu'il n'en dit rien, il nous semble que les empreintes de Diefenbach via Roessler et Schiele soient à prendre en compte dans ce qui forgea son travail. Ne pourrions-nous mettre par exemple l'affirmation de Diefenbach « Plutôt mourir que renier mes idéaux ! »[2254] en perspective avec l'affirmation d'un artiste absolument révolté par l'uniformisation des biens de consommation fabriqués à la chaine et affirmant dans son texte de 1957 « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*) que la mort lui était préférable[2255].

1.1.14.1.3 Gusto Gräser (1879 – 1958)

Au retour de son voyage en Suisse avec Robin Christian Andersen[2256], Faistauer narra à Arthur Roessler ses expériences avec les végétariens et les anarchistes qui vivaient dans l'environnement de Gräser[2257]. Ce dernier affirma que cela l'intéressait au plus haut point. Nous nous interrogeons maintenant sur une influence possible, même si l'artiste n'en dit rien, de la communauté *Monte Verità*, via l'un de ses fondateurs, Gusto Gräser via Schiele, voire Klimt[2258].

Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 146.

[2252] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 172.

[2253] SCHMITT Ulrike, 2012, 'Und jetzt mein Abenteuer im Neuland…' Hundertwassers Aufenthalt in der französischen Metropole 1949-1960, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, pp. 41-42.

[2254] WAGNER Claudia, 2011, *Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!*, Wien Museum, Villa Stuck, Edition Minerva, München, p. 9. « Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen! ». Notre traduction.

[2255] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[2256] Robin Christian Andersen (1890-1969). Peintre autrichien. Il fut plus tard le professeur de Hundertwasser à l'Académie des Beaux Arts de Vienne. Voir Première partie, chapitre « La formation à l'École des Beaux-Arts : de l'aspiration au rejet ».

[2257] KORT Pamela, 2015, Legenden über Gusto Gräser in Wien, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p.139.

[2258] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

1.1.14.1.3.1 Monte Verità

Il existe peu d'informations en langue française sur ce mouvement qui concerna pourtant le monde germanique à plus d'un titre. *Monte Verità*, simple petit village de pêcheurs sur un site surplombant le lac Majeur fut transformé dès le dernier tiers du XIXème siècle en un lieu de villégiature mondain et culturel, apprécié par les artistes, les intellectuels, les touristes fortunés et certains exilés[2259], refuge d'une communauté en quête d'une société idéale, et le creuset d'idéologies révolutionnaires[2260]. Les fondateurs ont pu choisir le nom de *Monte Verità* par analogie avec les collines situées au-dessus de Locarno, appelées Monte Trinità, et en raison de « la quête de la vérité » (et non pas de « la détention de la vérité »), à laquelle cette colline était désormais dédiée[2261]. Ou bien encore en référence à un projet mystico-terrestre libérée des contingences sociales et religieuses[2262], selon une religiosité mystique inspirée de « Notre Dame Nature » ou la vocation religieuse des lieux, la « Madone de la Fontaine », située à l'arrière de la colline principale (*Pai Mött* ou *Monte Verità*), ainsi que le toponyme de « San Materno », non loin d'Ascona, suggérant que la vocation religieuse du site, explicitement féminine, est relativement ancienne[2263] : Ascona (littéralement : « La Dame ou la Reine des As ou des Ases » ?) pourrait aussi être le nom de quelque déesse maternelle, d'origine préhistorique, notant que cela a sans doute joué un rôle plus ou moins conscient dans l'imaginaire des *Monteveritani*. Le groupe qui fonda *Monte Verità* était composé de rebelles individualistes, aisés et cultivés, aux idées composites, souvent floues et parfois contradictoires[2264]. Inspiré à la fois par la théosophie, l'occultisme, le végétarisme, le nudisme, la *Lebensreform*, le féminisme, le pacifisme, les expériences utopiques de Schwabing[2265] et encore

---

[2259] HIVERT-MESSECA Yves, 2014, Monte Verità : une utopie « réalisée » entre Konservative Revolution, Freikörperkultur, Lebensreform, occultisme et anarchie, *yveshivertmesseca.wordpress.com*, https://yveshivertmesseca.wordpress.com/2014/02/16/monte-verita-une-utopie-realisee-entre-konservative-revolution-freikorperkulter-lebensreform-occultisme-et-anarchie/#_ftn1, consulté le 23/03/2017. § 1°) Prolégomènes.

[2260] BOUISSET Maïten, [s.d.], Szeemann Harald - (1933-2005) », *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/harald-szeemann/, consulté le 23 mars 2017.

[2261] WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, (Version mise à Jour : Janvier 2007 pour Gusto-Graeser.inf), Mystique, avant-garde et marginalité dans le sillage du Monte Verità, *Actes du colloque international de l'Université Libre de Bruxelles*, Mystique: la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours. *Organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Étude des Religions et de la Laïcité, Université Libre de Bruxelles 9-10-11 décembre 2004, gusto.graeser.info*, http://www.gusto-graeser.info/Monteverita/Darstellungen/Wackernagel/WackernagelFR.html, consulté le 22/03/2017. § 2. Sept figures fondatrices.

[2262] HIVERT-MESSECA Yves, 2014, *Id.*, § 2°) Les fondateurs.

[2263] La montagne, ou plus exactement, la colline dite « de la vérité » (*Monte Verità*) s'élève à environ 150 mètres au-dessus du Lac Majeur et du petit village de pêcheurs qu'était jadis Ascona, est une invention récente, puisque jusqu'à la fin du XIXe siècle, elle ne portait pas encore ce nom. (in WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, *Ibid.*, § 1. Le site du Monte Verità.)

[2264] HIVERT-MESSECA Yves, 2014, *Ibid.*, § 2°) Les fondateurs.

[2265] Schwabing : quartier bohème et contestataire de Munich.

notamment les idées de Jean-Jacques Rousseau, les sept fondateurs établirent une communauté utopique en rupture avec la société traditionnelle et industrielle, monde bourgeois qui s'était soumis à la foi en l'homme comme maître et possesseur de la nature[2266]. La communauté recevait des occultistes, des spirites, des tenants de diverses religiosités, des mystiques en quête de voie, des théosophes, des philosophes spiritualistes, des rosicruciens, des francs-maçons, des féministes, des pacifistes, des socialistes de diverses chapelles, des anarchistes, des libertaires, des apprentis gourous, des adeptes des médecines douces et naturelles, des naturistes et/ou des végétariens, mais également des dépressifs, des filles et fils de famille en recherche d'un idéal, voire des sympathisants et curieux qui venaient y chercher une thérapie, un resourcement, ou simplement un moment de calme[2267]. Parmi les sept figures fondatrices, arrivées dans la région en 1900, nous allons nous arrêter uniquement sur le couple initial, Henri Oedenkoven et de sa compagne Ida Hofmann, et sur le « prédicateur ambulant » (*Wanderprediger*) Gustav Gräser[2268]. Le principal fondateur et futur propriétaire des lieux fut Henri Oedenkoven (1875-1935), fils encore très jeune d'un riche industriel de Belgique, dont le but déclaré était de construire un sanatorium dédié à ce qu'il faudrait appeler aujourd'hui « la naturopathie »[2269]. Soucieux de réformes alimentaires, vestimentaires et sociales, il avait néanmoins gardé un certain sens des réalités matérielles et n'était pas non plus hostile au progrès, aux innovations technologiques, à condition qu'elles ne dégradent pas la nature environnante. En 1905, il publia un dépliant intitulé « Statuts provisoires de la société végétarienne du Monte Verità », où il visait à l'élaboration de nouveaux modes de vies en vue d'un meilleur accord avec les lois de la nature. Dans une autre brochure, il est encore précisé que, comme toutes les autres méthodes de guérison, la cure végétarienne part du principe qu'un organisme, dans la mesure où il est capable de vivre, possède en lui-même suffisamment de force pour induire sa propre guérison, à condition qu'il lui soit permis de vivre en accord avec les lois de la nature. Par ailleurs, la communauté prônait l'union libre, l'égalité entre les humains, quels que soient leur sexe, statut social, race ou conviction. L'activité principale était le jardinage. Le régime était végétarien, les repas se composaient de légumes et fruits crus l'alcool, le tabac et les autres drogues étaient théoriquement proscrits. Les vêtements devaient être simples, adaptés à la saison, pratiques[2270].

[2266] ROSSI Ilario, 2005, Monte Verità, un lieu révélateur de l'histoire du XXe siècle , *Bulletin Amades* [En ligne], 61 | 2005, mis en ligne le 05 février 2009, http://amades.revues.org/517, consulté le 21 mars 2017.

[2267] HIVERT-MESSECA Yves, 2014, *Id.*, § 3°) Les premières années.

[2268] WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, (Version mise à Jour : Janvier 2007 pour Gusto-Graeser.inf), Mystique, avant-garde et marginalité dans le sillage du Monte Verità, *Actes du colloque international de l'Université Libre de Bruxelles*, Mystique: la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours. *Organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Étude des Religions et de la Laïcité, Université Libre de Bruxelles 9-10-11 décembre 2004, gusto.graeser.info,* http://www.gusto-graeser.info/Monteverita/Darstellungen/Wackernagel/WackernagelFR.html, consulté le 22/03/2017, § 5. Gustav Gräser (1879-1958).

[2269] WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, *Id.*, § 3. Henri Oedenkoven (1875-1935).

[2270] HIVERT-MESSECA Yves, 2014, *Ibid.*, § 3°) Les premières années.

Notons encore que *Monte Verità* incarna le lieu géographique de créations de liens et de rencontres artistiques et scientifiques entre Occident et Orient[2271] : pour signifier cet accord avec les lois de la nature, le signe taoïste du Yin-Yang figurait au plafond, au-dessus des fenêtres et même sur les balustrades des escaliers de l'édifice central de la coopérative du *Monte Verità*, faisant de l'édifice central était une sorte de temple taoïste, ce qui dissipe tous les doutes quant à l'importance accordée à Lao-Tseu, dans la philosophie du « retour à la nature » prônée par les *Monteveritani*[2272]. Henri Oedenkoven rencontra sa compagne Ida Hofmann-Oedenkoven (1864-1926), une pianiste austro-hongroise, en été 1899, dans un institut de « guérison par la nature », le *Naturheilanstalt Rikli* à Veldes en Autriche, d'où serait née l'idée de fonder un sanatorium nettement plus avant-gardiste quelque part au sud des Alpes[2273]. Ida Hofmann se distançait autant d'un christianisme qu'elle jugeait sclérosé que des nouvelles théories ésotérico-religieuses qui abondaient à son époque, tandis que « la mystique » prenait un sens éminemment positif, semblant alors désigner l'instrument d'une « prise de conscience de la détermination de sa propre individualité », un moyen de parvenir à l'intériorité, c'est-à-dire, à la véritable connaissance de soi. On pourrait qualifier *Monte Verità* d'utopie « réalisée » dans le sens d'un rêve construit, d'un projet incarné, d'une communauté utopique inscrite dans les courants de son temps, car la colonie traduisait le malaise de la *Bildungsbürgertum*, l'industrialisation, l'urbanisation rapide et massive et la mondialisation provoquant dans certaines couches aisées et cultivées de la société, un appel au *Lebensreform* (Réforme de la vie) structuré autour du naturisme, du végétarisme, des médecines douces, de l'agriculture biodynamique, de la thalassothérapie, de l'héliothérapie et/ou du yoga[2274]. Cette attitude suscita trois attitudes sociales emboitées : une réaction de protection sociale et culturelle contre les dégâts réels ou supposés des techniques, des sciences, de l'industrialisation, de l'urbanisation et de la massification sociale, et le choix de l'esthétisme comme mode d'évasion par rapport à la laideur du monde. Elle s'inscrivait dans la forte tradition germano-suisse des communautés libres et des cités-jardins, concept théorisé par l'urbaniste britannique Ebenezer Howard (1850-1928) dans son livre « Demain. Une voie paisible pour une vraie réforme »[2275]: il s'agissait de penser une cité nouvelle harmonieuse, opposée aux agglomérations industrielles polluées, à la démographie galopante, et aux campagnes trop loin de la modernité[2276]. *Monte Verità* traduisait également le mouvement de fuite (*Fluchtbewegung*) des classes moyennes allemandes devant le réel politique, économique et social qui, refusant le principe de réalité, préféraient opter pour la négation de l'histoire et choisir l' « utopie régressive », la nostalgie d'un mythique âge d'or, la communion avec

---

[2271] ROSSI Ilario, 2005, Monte Verità, un lieu révélateur de l'histoire du XXe siècle , *Bulletin Amades* [En ligne], 61 | 2005, mis en ligne le 05 février 2009, http://amades.revues.org/517, consulté le 21 mars 2017.
[2272] WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, *Ibid.*, § 3. Henri Oedenkoven (1875-1935).
[2273] WACKERNAGEL Wolfgang, *Ibid.*, § 4. Ida Hofmann-Oedenkoven (1864-1926).
[2274] WACKERNAGEL Wolfgang, *Ibid.*, § 7 Essai d'interprétation.
[2275] « Tomorrow. A peaceful path to real reform ». Notre traduction.
[2276] WACKERNAGEL Wolfgang, *Ibid.*, § 9 Le postmonteveritisme.

une nature déifiée, le rêve de l'homme bon hors de la « Moderne Babylone »[2277]. Si bien que des *Monteveritani* participèrent au développement des associations de type « La réforme de la vie » (*Lebensreform*)[2278], à la fois *völkisch*[2279] et progressiste[2280]. Tentant de résoudre la dialectique contradictoire entre l'aspiration au libertarisme individuel, le rêve d'un micro-communisme communautaire de *cocooning* et les exigences de la Révolution conservatrice, *Monte Verità* peut donc être lue comme le dernier surgeon des utopies du XIXème siècle, et l'annonciation du *Flower Power* et de diverses formes écologiques d'aujourd'hui, même si *Monte Verità* avait disparu[2281]. Après ces observations, il nous semble déjà pouvoir affirmer une correspondance entre les fondateurs et le caractère individualiste, excentrique (*Außenseiter*) de Hundertwasser. Ainsi qu'avec le mode de vie de l'artiste, qui délibérément[2282], s'est nourri très frugalement de blé, d'orties, de fruits. Et qui s'employa à utiliser et le « papier d'emballage au rebut, en lambeaux de papier [qui lui] était sacré[2283] »[2284]. Le lien du *Monte Verità* avec le taoïsme nous paraît lui aussi bien entrer en résonnance avec le propre intérêt de l'artiste[2285] ainsi qu'avec ses emprunts du voyage au

---

[2277] WACKERNAGEL Wolfgang, *Ibid.*, § 7 Essai d'interprétation.

[2278] « La réforme de la vie » (*Lebensreform*) désigne un mouvement de réforme dans l'espace germanophone à la fin du XIXème siècle, principalement critique de l'urbanisation et de l'industrialisation.

[2279] *Völkisch*: terme difficilement traduisible en français, et peut revêtir plusieurs significations : nation, peuple dans un sens ethnique. Le mouvement est un courant intellectuel et politique allemand, lié aux apports de la biologie et du « darwinisme social » il ravive un passé germanique largement mythique.

[2280] WACKERNAGEL Wolfgang, *Ibid.*, § 4. Ida Hofmann-Oedenkoven (1864-1926).

[2281] Après que la Grande Guerre avait provoqué la dispersion de la communauté, la théosophe anglo-allemande Olga Froebe-Kapteyn (1881-1962) fit construire en 1928 la *Casa Eranos*, lieu de rencontre entre l'Orient et l'Occident. A partir de 1933, s'y tinrent des rencontres, débats, exposés, réflexions et communications consacrés à la spiritualité contemporaine, l'analyse des religions, l'histoire de l'art, l'anthropologie culturelle, l'ethnologie et la philosophie, et présentés en quatre décennies par quelque 180 conférenciers comme Joseph Campbell, Henri Corbin, Gilbert Durand, Mircea Eliade, Hermann Hesse, James Hillmann, Carl Gustav Jung, Louis Massignon, Erich Mühsam, Gilles Quispel, Herbert Read, Gershom Sholem ou Jean Servier et quelques autres, qui animèrent également le *Cercle Eranos*. Les travaux des *Eranos Tagungen* furent publiés dans les *Eranos Jahrbücher* de 1933 à 1988. A partir de 1993, une nouvelle série, d'esprit un tantinet différent, commença, toujours sous le patronage de *l' Eranos fondazione*.
Notons encore qu'à la fin des années 1970, Harald Szeemann (1933-2005) s'empara de l'histoire : ce Commissaire d'exposition suisse, directeur de la Kunsthalle de Berne (1961-1969), où en 1963 il expose la collection de Hans Prinzhorn, auteur de la mythique exposition *Quand les attitudes deviennent formes* (1969, Kunsthalle de Berne), découvre les archives de *Monte Verità*. Successivement, en 1978, 1983 et 1987, il fonde trois musées documentant les vestiges de l'ancienne communauté – dont l'un d'entre eux, construit sur le site de l'ancienne Casa Anatta, accueille depuis 1981 l'exposition permanente *Les Mamelles de la vérité*. (in MOULÈNE Claire, 2012, Summer camp (5/5): Monte Verità, la célébration des corps d'une communauté pré-hippie, *lesinrocks.com*, http://www.lesinrocks.com/2012/08/26/arts/summer-camp-monte-verita-11288720/, consulté le 22/03/2017.). On observera par ailleurs que Harald Szeemann s'intéressa à Hundertwasser *et* à Yves Klein.

[2282] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[2283] On notera en passant l'emploi de champ lexical religieux « sacré » (*heilig*), usuel chez Hundertwasser. Voir Première partie, chapitres « Le rapport à la judéité ». & « Le rapport au christianisme ».

[2284] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 176. « Weggeworfenes, zerrissenes Packpapier war mir heilig. ». Notre traduction.

[2285] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique ».

Japon[2286]. Plus encore, aux concepts chers aux adeptes du *Monte Verità* nous paraît correspondre l'acmé de la pensée de Hundertwasser, synthétisée notamment en 1981, lorsque l'artiste, déifiant lui aussi la nature, saisit l'opportunité de son discours officiel suivant la remise du Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux Arts[2287], pour s'exprimer sur la société : il expose son « Traité de Paix avec la nature » [2288], sans parler de ses positions sociétales. Il proclame en effet :

> Nous vivons au paradis. Seulement nous le détruisons. Il y a tout pour être heureux sur terre. Nous avons la neige et chaque jour un nouveau matin, nous avons des arbres et de la pluie, de l'espoir et des larmes, nous avons de l'humus et de l'oxygène, des animaux et toutes les couleurs, des pays lointains et des bicyclettes, nous avons du soleil et de l'ombre, nous sommes riches[2289].

On peut bien entendu voir dans les cités-jardins le goût de Hundertwasser pour les jardins-ouvriers[2290], voire la transposition qu'il en avait fait avec ses « arbres-locataires », puis ses plantations d'arbres[2291], notamment en Nouvelle-Zélande, paradis vers lequel l'artiste fuit[2292]. Sans parler de son engagement écologique[2293]. Quant à la « Révolution conservatrice », ne pourrions-nous la mettre en perspective avec les ambiguïtés politiques de Hundertwasser[2294] et l'assimiler à son goût pour la monarchie[2295] ?

[2286] Voir Deuxième partie, chapitre « Le Japon ».

[2287] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983).

[2288] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 72.

[2289] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die falsche Kunst und der kulturpolitische Machtanspruch (19813/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 181. «Wir leben im Paradies. Wir machen es nur kaputt. Es ist alles da, um glücklich auf Erden zu sein. Wir haben Schnee und jeden Tag einen neuen Morgen, wir haben Bäume und Regen, Hoffnung und Tränen, wir haben Humus und Sauerstoff, Tiere und alle Farben, ferne Länder und Fahrräder, wir haben Sonne und Schatten, wir sind reich.». Notre traduction.

[2290] Voir Troisième partie, chapitre « Les jardins-ouvriers : « Le discours sur la Schmelz » (Rede auf der Schmelz » (1981/1983) ».

[2291] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[2292] Voir Deuxième partie, chapitre « La Nouvelle-Zélande ».

[2293] Voir Troisième partie, chapitre « Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *vs* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) ».

[2294] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambigüité politique ».

[2295] Voir Première partie, chapitre « Position et fonction des Habsbourg ».

1.1.14.1.3.2 Le « prédicateur ambulant » (*Wanderprediger*)

Gusto Gräser, fondateur, fut un inénarrable mais charismatique personnage, sans lequel le mythe du *Monte Verità* ne serait pas devenu ce qu'il est[2296]. Schiele avait entendu parler de lui par ses amis peintres, notamment Anton Faistaeur[2297], qui lui rendirent visitent à l'été 1909, avant que celui-ci ne se rende à Vienne en janvier 1910, voire y rencontra Schiele[2298]. Les frères Gräser étaient issus d'une famille *volksdeutsch* luthérienne de Transylvanie : Karl (1875-1915), ancien officier de l'armée impériale et royale austro-hongroise, et Gustav Arthur (1879-1958), végétarien, peintre autodestructeur de ses œuvres, nudiste, poète marcheur impécunieux, insoumis, emprisonné cinq mois à Kronstadt (aujourd'hui Brasov en Roumanie), libéré et retournant à Ascona où il vivra en marge de la communauté[2299]. Son opposition à toute forme de violence, professée tout au long de sa longue vie, lui valurent l'épithète de « Gandhi occidental ». Avant de rejoindre le groupe fondateur des *Monteveritani*, Gustav Gräser a fait un bref apprentissage auprès du « peintre mystique » Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913)[2300]. Il défendait le retour à l'état de nature, l'autosuffisance et le troc et refusait la modernité technologique, la propriété, les systèmes et l'argent. Ce que nous mettons en perspective avec le fait que Hundertwasser vivait simplement, dans du « fait maison », que son lit était un matelas déroulé sur le sol, que ses couvertures étaient rapiécées de bouts de tissus colorés : l'art devait avant tout modifier et améliorer l'environnement des hommes[2301]. Notons que c'est Gustav Gräser qui traduisit librement le *Tao Te King* de Lao-Tseu, qu'il confia plus tard à Hermann Hesse[2302] qui, autant que Thomas Mann, appréciait cet « homme de la nature »

[2296] WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, (Version mise à Jour : Janvier 2007 pour Gusto-Graeser.inf), Mystique, avant-garde et marginalité dans le sillage du Monte Verità, *Actes du colloque international de l'Université Libre de Bruxelles*, Mystique: la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours. *Organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Étude des Religions et de la Laïcité, Université Libre de Bruxelles 9-10-11 décembre 2004, gusto.graeser.info*, http://www.gusto-graeser.info/Monteverita/Darstellungen/Wackernagel/WackernagelFR.html, consulté le 22/03/2017. § 5. Gustav Gräser (1879-1958).

[2297] Anton Faistauer (1887-1930) : peintre autrichien néo-impressionniste. Il est l'auteur d'une fresque de la Maison de Mozart, salle d'opéra située à Salzbourg, et de portraits.

[2298] KORT Pamela, 2015, Legenden über Gusto Gräser in Wien, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 139 & 140.

[2299] HIVERT-MESSECA Yves, 2014, Monte Verità : une utopie « réalisée » entre Konservative Revolution, Freikörperkultur, Lebensreform, occultisme et anarchie, *yveshivertmesseca.wordpress.com*, https://yveshivertmesseca.wordpress.com/2014/02/16/monte-verita-une-utopie-realisee-entre-konservative-revolution-freikorperkulter-lebensreform-occultisme-et-anarchie/#_ftn1, consulté le 23/03/2017. § 2°) Les fondateurs.

[2300] HIVERT-MESSECA Yves, 2014, *Id.*, Note 17.

[2301] FUCHS Ernst, 2000, Friedensreich Hundertwasser zum Gedenken, *derstandard.at*, http://derstandard.at/203654/Ernst-Fuchs-Friedensreich-Hundertwasser-zum-Gedenken, consulté le 19/11/2016.

[2302] WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, (Version mise à Jour : Janvier 2007 pour Gusto-Graeser.inf), Mystique, avant-garde et marginalité dans le sillage du Monte Verità, *Actes du colloque international de*

(*Naturmensch*)[2303]. Portant la barbe[2304], ce qui nous ramène à l'artiste, portant une barbe « à géométrie variable »[2305], Gräser, parcourant d'immenses distances à travers l'Europe, le plus souvent à pied, un peu comme les prédicateurs cathares ou les frères prêcheurs, comme par exemple Maître Eckhart[2306], était un « jeune prophète en sandales »[2307], ce que nous mettons en perspective avec les tenues vestimentaires de Hundertwasser[2308], son voyage en Italie, voire son nomadisme. Gusto Gräser, par son goût prononcé pour le pacifisme actif, moins prosélyte que celui de Gandhi qui n'ignorait pas l'existence de Gräser, par son penchant pour la simplicité et le respect de la nature, préfigurait le mouvement écologiste profond[2309]. Cependant, bien avant le « mouvement écolo », dès le début des années 1950, l'artiste fut le prophète de cette conception du monde[2310]. Mais comme dans d'autres domaines de sa création, il incarna un solitaire, qui ne se rallia jamais à une organisation, opta pour la forme presque biblique de celui qui met en garde, prophétisa dans le sens vétérotestamentaire, qui contredit le consensus de la société d'une manière pour certains volontairement incompréhensible, afin de donner du poids à son contre-projet : le « Traité de paix avec la nature »[2311]. Si Hundertwasser ne se réclame pas officiellement d'une influence de la communauté de *Monte Verità* ni de son co-fondateur Gusto Gräser, un certain nombre de similitudes avec la gestion de sa vie et de son œuvre est néanmoins apparu ici.

---

l'Université Libre de Bruxelles, Mystique: la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours. *Organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Étude des Religions et de la Laïcité, Université Libre de Bruxelles 9-10-11 décembre 2004. gusto.graeser.info*, http://www.gusto-graeser.info/Monteverita/Darstellungen/Wackernagel/WackernagelFR.html, consulté le 22/03/2017.§ 5. Gustav Gräser (1879-1958).

[2303] On ne sait pas trop comment il réussit à survivre en Allemagne pendant la guerre sans se faire ni raser ni déporter. Gräser refait surface en 1945, très éprouvé, mais pareil à lui-même. Il meurt seul dans les environs de Munich (München-Freimann), sans que la date exacte de son décès ne soit enregistrée. Probablement le 27 octobre 1958. Son futur biographe, Hermann Müller, réussit à sauver *in extremis* ses manuscrits de la décharge publique.

[2304] WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, *Id.*, § 5. Gustav Gräser (1879-1958).

[2305] Voir Troisième partie, chapitre « Les tenues vestimentaires ».

[2306] HIVERT-MESSECA Yves, 2014, Monte Verità : une utopie « réalisée » entre Konservative Revolution, Freikörperkultur, Lebensreform, occultisme et anarchie, *yveshivertmesseca.wordpress.com*, https://yveshivertmesseca.wordpress.com/2014/02/16/monte-verita-une-utopie-realisee-entre-konservative-revolution-freikorperkulter-lebensreform-occultisme-et-anarchie/#_ftn1, consulté le 23/03/2017. Note 17.

[2307] WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, *Ibid.*, § 5. Gustav Gräser (1879-1958).

[2308] Voir Troisième partie, chapitre « Les tenues vestimentaires ».

[2309] GIMENO Paul, 2003, L'esprit d'Ascona. Précurseur d'un écologisme spirituel et pacifiste, *Écologie & politique*, 2003/1 (N°27), pp. 235 – 244, *cairn.info*, https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2003-1-page-235.htm, consulté le 07/01/2017, § 4.

[2310] FUCHS Ernst, 2000, Friedensreich Hundertwasser zum Gedenken, *derstandard.at*, http://derstandard.at/203654/Ernst-Fuchs-Friedensreich-Hundertwasser-zum-Gedenken, consulté le 19/11/2016.

[2311] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 112.

1.1.14.2 Ernst Haeckel (1834 - 1919)

Il s'agit maintenant d'analyser en quoi la réflexion esthético-philosophique de Hundertwasser aura pu entrer en résonance avec un phénomène surgi vers 1900, où toute une série de projets issus des sciences naturelles vont se transformer prendre une orientation idéologique sous le label « Monisme ». Les principaux représentants de cette dimension sont August Forel, Ernst Haeckel et Wilhelm Ostwald. Leurs concepts sont différents, marqués à chaque fois par les grandes lignes méthodiques de leurs disciples personnelles[2312]. Afin de ne pas sortir du cadre, nous ne dirons rien de la structure et de l'hétérogénéité de ces concepts, mais nous nous concentrons sur Ernst Haeckel, puisque Schiele avait reçu pour partie l'influence de la séparation de Haeckel d'avec le darwinisme[2313]. Ernst Haeckel est un zoologiste allemand qui, après avoir étudié la médecine (thèse de doctorat en médecine en 1857) et les sciences naturelles à Berlin, Würzburg et Vienne, fut attiré par l'anatomie et l'embryologie comparées. En 1865, l'université de Iéna créa pour lui une chaire de zoologie dans laquelle il enseigna les théories de Darwin[2314], qu'il avait adoptées après avoir rencontré leur auteur en 1866[2315]. En 1868, Haeckel publie ses leçons sur l'évolution des espèces sous le titre « *Histoire de la création des êtres organisés d'après les lois naturelles* »[2316]. Traduit en huit langues européennes, cet ouvrage répand la conception darwinienne du transformisme et défend une théorie controversée, celle de la récapitulation, ou « loi biogénétique fondamentale », selon laquelle le développement biologique d'un organisme individuel – l'ontogénèse – se fait en parallèle du développement de l'évolution de son espèce – la phylogénèse – et le résume[2317]. En 1866 paraît sa *Morphologie générale des organismes*[2318] qui bouleverse les notions établies sur les êtres vivants et les lois de la descendance ; c'est dans cet ouvrage qu'il crée le terme « écologie » pour désigner les relations des animaux avec les milieux. Après 1896, il se consacre à la philosophie scientifique et,

---

[2312] BREIDBACH Olaf, 1998, Monismus um 1900 - Wissenschaftspraxis oder Weltanschauung? *biologiezentrum.at*,, http://www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0289-0316.pdf , consulté le 13/02/2017.

[2313] KORT Pamela, 2015, Eine geheime Geschichte der Kunst: Maler, Bildhauer und Propheten im deutschsprachigen Europa zwischen 1872 und 1971, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p 13.

[2314] Charles *Darwin* (1809-1882). Naturaliste et paléontologue anglais. Ses travaux sur l'évolution des espèces vivantes et son ouvrage *De l'origine des espèces* (1859) ont révolutionné la biologie.

[2315] BROSSOLLET Jacqueline, [s.d.], HAECKEL ERNST HEINRICH - (1834-1919), *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ernst-heinrich-haeckel/, consulté le 11 janvier 2017.

[2316] « Natürliche Schöpfungsgeschichte gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge ». Notre traduction.

[2317] CAMBRAY Joseph, 2011, L'influence d'Ernst Haeckel dans le Livre Rouge de Carl Gustav Jung, in MAILLARD Christine (Textes réunis par / herausgegeben von), 2011, *Art sciences et psychologie*. Autour du Livre Rouge (Das Rote Buch, 1914-1930) Kunst, Wissenschaft und Psychologie. Über das Rote Buch von C. G. Jung (1914-1930), Recherches Germaniques – Université de Strasbourg, Revue annuelle, hors-série no. 8, Strasbourg, p 47.

[2318] « Generalle Morphologie der Organismen ». Notre traduction.

adversaire de la religion, il crée le « monisme », doctrine scientifique basée sur la loi de conservation de la substance (matière et énergie). Sur la couverture son *Histoire de la création*, qui l'a fait connaître en 1868 en Allemagne et en 1874 en France, Haeckel fit figurer le nom de Goethe entre ceux de Darwin et Lamarck, voulant ainsi signaler tant les autorités en la matière que l'origine internationale de la théorie. Puis il ouvrait sur une longue page de Goethe intitulée « La Nature », méditation poétique en prose sur les forces de la nature et ses incessantes métamorphoses. Haeckel trouvait chez Goethe l'exaltation d'une nature émancipée de la cosmogonie religieuse, une nature libre et vraiment « naturelle », assumant de porter une nouvelle représentation du vivant[2319]. Poète et savant, Haeckel recourut donc tout au long de ses leçons de vulgarisation, mais aussi de ses traités savants, aux procédés poétiques de l'analogie, de l'hyperbole et de l'interrogation rhétorique, tout ce qui peut contribuer à imprimer dans les esprits une représentation concrète du fonctionnement de la vie étant mis à contribution[2320]. Devenu chef du matérialisme scientifique en Allemagne, Haeckel souhaite en 1899 expliquer par la science « les énigmes de l'univers » (*Die Welträtsel)* et publie un ouvrage éponyme. C'est ainsi qu'au cours du XIXème siècle, l'histoire naturelle a révolutionné la conception et les représentations de la nature, les idées d'évolution et de concurrence vitale supplantant celles d'harmonie, de Providence et de stabilité éternelle, remplaçant une conception irénique et théologique par une vision plus violente et libérale[2321] : la « grandeur » de la nature ne tient plus à la volonté de son Créateur mais aux lois intangibles qui régissent les interactions de tous ses acteurs, même les moindres. En effet, le développement de la science était ainsi réconcilié avec la vision traditionnelle du monde. Sur ce point, Haeckel parle lui-même d'une religion moniste, qui plait justement aux demandes d'explication de l'individu. Cependant le darwinisme professé par Haeckel est, par bien des aspects, très différent des conceptions de Darwin, ce qui va biaiser considérablement la réception de ces dernières en Allemagne[2322]. En premier lieu, alors que le naturaliste anglais était extrêmement prudent au sujet des implications métaphysiques de sa théorie, Haeckel revendique un matérialisme militant : l'évolution prouve selon lui que tout dans la nature, et spécialement dans le monde vivant, peut s'expliquer par les propriétés de la matière. En suggérant ainsi que l'idée d'évolution doit mener à l'athéisme, il va contribuer à radicaliser l'opposition des religions à cette théorie : la religion immanente « monistique » de Haeckel n'entreprenait rien moins que tenter d'extrapoler une théorie scientifique de la nature en une image du monde (*Weltbild*) moderne qui devait être soutenue par une organisation partiellement semblable aux églises,

---

[2319] WANLIN Nicolas, 2011, La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil, *Romantisme*, 4/2011 (n°154), p. 91-104, *cairn.info*, http://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-4-page-91.htm, DOI : 10.3917/rom.154.0091, consulté le 10/02/2017. § 6.

[2320] WANLIN Nicolas, 2011, *Id.*,§ 6.

[2321] WANLIN Nicolas, 2011, *Ibid.*, § 6.

[2322] SCHMITT Stéphane, [s.d.], GENERELLE MORPHOLOGIE DER ORGANISMEN (E. Haeckel), *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/generelle-morphologie-der-organismen/, consulté le 11 janvier 2017.

partiellement semblable aux sectes[2323]. Grâce au microscope, Haeckel avait pu observer la structure de méduses, coraux, éponges, coquillages, protozoaires[2324]. Haeckel réalisa avec art nombre de gravures et entre 1899[2325] et 1904, il en publia des séries de planches, aux aspects « mandaliques» reconnaissables entre mille[2326] dans « Formes artistiques dans la nature »[2327], livre de lithographies illustratives de sciences naturelles[2328]. Ces planches qui montrent la similitude des embryons de différentes espèces animales sont au cœur de ce que Haeckel a apporté de plus personnel et de plus spectaculaire à la théorie de l'évolution, à savoir la théorie de la récapitulation : le développement d'un être vivant au cours de la gestation donnerait à voir les phases par lesquelles son espèce s'est développée au cours de l'histoire. Haeckel voulait y voir la « preuve » par excellence de la théorie de l'évolution[2329]. En effet, l'esthétique attendue de la nature était d'une telle importance pour Haeckel qu'il ne la postula pas seulement comme un but culturel monistique, mais en fit la condition pour les schémas explicatifs de sa « loi fondamentale biogénétique »[2330]. L'illustration s'avérait investie d'une ambition particulière : conscient de la puissance des images, Haeckel en appelait à l'évidence visuelle non seulement pour livrer des faits à l'observation du lecteur, mais pour imposer une nouvelle représentation de l'humanité et du vivant. Le regard sautait les étapes de la démonstration scientifique pour en arriver à la conclusion que ce n'est pas seulement l'histoire naturelle qui était ici bouleversée mais aussi la philosophie. En réalité, Haeckel extrapola hardiment à partir d'hypothèses insuffisamment fondées sur les faits[2331]. L'idée de Haeckel sera rapidement écartée par les scientifiques, et il fut démontré qu'il avait falsifié ses dessins[2332]. Confronté au reproche de falsification, Haeckel répondit qu'il tenait les formes schématiques pour bien plus utilisables et

---

[2323] MICHLER Werner, 1998, Ernst Haeckel und die österreichische Literatur, *biologiezentrum.at*, www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0481-0506.pdf, consulté le 13/02/2017.

[2324] DAHAN-GAIDA Laurence et all., 2006, *Conversation entre la littérature, les arts et les sciences*, Littérature et histoire des pays de langues européennes, N° 72**,** Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2006, p. 90.

[2325] Deux ans après la fondation de la *Secession.*

[2326] CAMBRAY Joseph, 2011, L'influence d'Ernst Haeckel dans le Livre Rouge de Carl Gustav Jung, in MAILLARD Christine (Textes réunis par / herausgegeben von), 2011, *Art sciences et psychologie.* Autour du Livre Rouge (Das Rote Buch, 1914-1930) Kunst, Wissenschaft und Psychologie. Über das Rote Buch von C. G. Jung (1914-1930), Recherches Germaniques – Université de Strasbourg, Revue annuelle, hors-série no. 8, Strasbourg, p 44.

[2327] « Kunstformen in der Natur ». Notre traduction.

[2328] HAECKEL Ernst, [s. d.], Kunstformen in der Natur, *gallica.bnf.fr*, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525055842/f297.item.r=, consulté le 02/01/2017.

[2329] WANLIN Nicolas, 2011, La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil , *Romantisme*, 4/2011 (n°154), p. 91-104, http://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-4-page-91.htm, DOI : 10.3917/rom.154.0091, consulté le 10/02/2017. § 6.

[2330] MICHLER Werner, 1998, Ernst Haeckel und die österreichische Literatur, *biologiezentrum.at*, www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0481-0506.pdf, consulté le 13/02/2017.

[2331] BROSSOLLET Jacqueline, [s.d.], HAECKEL ERNST HEINRICH - (1834-1919), *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ernst-heinrich-haeckel/, consulté le 11 janvier 2017.

[2332] WANLIN Nicolas, 2011, La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil , *Romantisme*, 4/2011 (n°154), p. 91-104, http://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-4-page-91.htm, DOI : 10.3917/rom.154.0091, consulté le 10/02/2017. § 6.

instructives que celles qui sont fidèles autant que faire se peut à la nature et soigneusement reproduites. Au sujet de l'influence de Haeckel en Autriche, c'est le fondement esthétique de la science de Haeckel, reliant l'esthétique, la conception du monde et les sciences dans un monde homogène [2333] qui la rendit si attractive pour la littérature, notamment Leopold v. Sacher-Masoch[2334], Bertha von Suttner[2335], Richard Beer-Hofmann[2336], pour ne citer que les plus connus[2337]. Hermann Bahr[2338] était membre de la Société Allemande des Monistes, bien avant qu'un groupe s'en constitue en Autriche. Hugo von Hofmannsthal[2339] lit Ernst Haeckel en 1895 dans un exemplaire que lui a procuré Richard Beer-Hofmann et s'enthousiasme[2340]. Mais surtout, l'imagerie de Haeckel, son ouvrage : « l'Art scientifique » a influencé le mouvement Art nouveau (*Jugendstil*) dans les aires germanophones[2341], puisque dans l'Art nouveau viennois, on cherchait à atteindre un nouvel accès à la nature. En effet, par leur ampleur et le classement très didactique de leurs planches, les « Formes artistiques dans la nature » étaient comparables à la première grande encyclopédie de l'ornement. Il fut considéré que toute création artistique de l'homme n'était finalement rien d'autre qu'un concours avec la nature: à partir de la matière morte, la main humaine formait ses œuvres exactement selon les mêmes lois formelles d'après lesquelles la nature forme les siennes[2342] .

Si notamment Paul Klee[2343] s'inspira des illustrations de Haeckel et de sa philosophie spécifique de la nature [2344] , ce sont aussi les classiques du design moderne jusqu'à aujourd'hui, artistes, architectes et designers du monde entier qui s'orientent vers les « Formes

---

[2333] BREIDBACH Olaf, 1998, Monismus um 1900 - Wissenschaftspraxis oder Weltanschauung?, *biologiezentrum.at*, http://www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0289-0316.pdf, consulté le 13/02/2017.

[2334] Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), historien et écrivain de l'empire austro-hongrois.

[2335] Bertha Sophie Felicitas comtesse Kinský von Chinic und Tettau, baronne von Suttner (1843-1914), pacifiste autrichienne radicale, lauréate en 1905 du prix Nobel de la paix.

[2336] Richard Beer-Hofmann (1866-1945) poète et dramaturge autrichien, membre du mouvement *Jung Wien* - Jeune Vienne.

[2337] MICHLER Werner, 1998, Ernst Haeckel und die österreichische Literatur, *biologiezentrum.at*, www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0481-0506.pdf, consulté le 13/02/2017.

[2338] Hermann Bahr (1863-1934), écrivain autrichien, initiateur du mouvement *Jung Wien* - Jeune Vienne.

[2339] Hugo von Hofmannsthal, (1874-1929), écrivain autrichien, membre du mouvement *Jung Wien* - Jeune Vienne. Un des fondateurs du *Festival de Salzbourg*.

[2340] MICHLER Werner, 1998, Ernst Haeckel und die österreichische Literatur, *biologiezentrum.at*, www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0481-0506.pdf, consulté le 13/02/2017.

[2341] CAMBRAY Joseph, 2011, *L'influence d'Ernst Haeckel dans le Livre Rouge de C.G. Jung*, in MAILLARD Christine (Textes réunis par / herausgegeben von), 2011, *Art sciences et psychologie.* Autour du Livre Rouge (Das Rote Buch, 1914-1930) Kunst, Wissenschaft und Psychologie. Über das Rote Buch von C. G. Jung (1914-1930), Recherches Germaniques – Université de Strasbourg, Revue annuelle, hors-série no. 8, Strasbourg, pp. 44- 45.

[2342] FRANZ Rainer, 1998, Stilvermeidung und Naturnachahmung - Ernst HAECKELS „Kunstformen der Natur" und ihr Einfluss auf die Ornamentik des Jugendstils in Österreich, *biologiezentrum.at*, http://www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0475-0480.pdf, consulté le 11/01/2017.

[2343] Voir Deuxième partie, chapitre « Paul Klee (1879 – 1940 »).

[2344] FRANZ Rainer, 1998, *Id.*

artistiques dans la nature »[2345]. Nous mettons toutes ces observations en perspective avec les positions de l'artiste: Haeckel était comme une source et un encouragement à l'esthétique évolutionniste marquée par une véritable continuité entre recherche scientifique et expression poétique et artistique, car, prenant le risque des accusations de fantaisie et de spéculation qu'il ne manqua pas de s'attirer, il assumait les liens qui se tissent entre des pratiques de représentation artistiques et scientifiques[2346]. Nous avons évoqué la « Mère morte I » (*Tote Mutter I*) de Schiele, inspirée d'une illustration de Fidus, disciple de Diefenbach, mais imprégnée des considérations darwiniennes de Haeckel, qui reposaient tant sur sa « règle fondamentale biogénétique » que sa vision moniste[2347]. Ce avec quoi devait probablement s'accorder Hundertwasser, même si nous ignorons s'il possédait aussi cet ouvrage, puisque rien ne transparait dans ses écrits et interventions. Cependant, dès avant 1945, le jeune homme s'était procuré « Les énigmes de l'univers » (*Die Welträtsel)* de Haeckel, et cette année-là, le jeune homme notait dans son journal intime qu'il faisait l'inventaire de ses livres : il attribuait au *Die Welträthsel* le numéro 127[2348]. Est-ce à cet ouvrage et/ou à Haeckel en général que fait allusion l'artiste quand, en 1954, dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*), exposant sa formation, il parle sans plus de précision « […] des connaissances sur le tissu des plantes, de la terre […]» [2349] ? Quoi qu'il en soit, il s'agit maintenant de montrer le lien entre les conceptions de Haeckel et l'œuvre de l'artiste, qu'il ait pu ou su connaître les falsifications haeckeliennes évoquées. Ces images embryonnaires sont assimilables à la spirale hundertwasserienne, d'autant que l'ouvrage de Haeckel peut être mis en perspective avec le tableau de Schiele « Mère morte I » (*Tote Mutter I*) : ses prémices darwiniennes y étaient entrées avec les lignes tournant en spirale autour du corps de la « mère morte»[2350]. Ces deux sources aplanissent la voie des réflexions toujours plus approfondies de Hundertwasser sur la symbolique de la spirale[2351], même si l'artiste n'écrivit qu'en 1974 le texte « La spirale » (*Die Spirale*), y affirmant d'entrée de

---

[2345] Ernst Haeckels „Kunstformen der Natur", 2016, *hlmd.de*, http://www.hlmd.de/en/exhibitions/archive/archive/exhibition/verborgene-schoenheit-verlaengert-bis-3-juli-2016.html?tx_eventbase_exhibition%5Bmode%5D=past&tx_eventbase_exhibition%5Baction%5D=show&tx_eventbase_exhibition%5Bcontroller%5D=Exhibition&cHash=512d3c506f5660c735515a27e43d55a3, consulté le 11/01/2017.

[2346] WANLIN Nicolas, 2011, La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil , *Romantisme*, 4/2011 (n°154), p. 91-104, *cairn.info*, http://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-4-page-91.htm, DOI : 10.3917/rom.154.0091, consulté le 10/02/2017. § 11-13,

[2347] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser, Ernst Haeckel und Egon Schiele, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015*Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 311.

[2348] KORT Pamela, 2015, *Id.*, p. 311.

[2349]HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 26. « […] Wissen um die Strukturen und Gewebe der Pflanzen, der Erde [...].». Notre traduction.

[2350] KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Ibid.*, p. 311.

[2351] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale ».

jeu : « la spirale est le symbole de la vie et de la mort. La spirale se trouve exactement là où la matière sans vie se transforme en vie »[2352]. Ce message s'inscrit dans bien des œuvres de l'artiste ; par exemple dans l'œuvre ⊂169⊃ *LE SANG QUI COULE AUTOUR ET J'AI UNE BICYCLETTE - DAS BLUT DAS IM KREIS FLIESST UND ICH HABE EIN FAHRRAD - BLOOD FLOWING IN A CIRCLE AND I HAVE A BICYCLE - HO UNA BICICLETTA* [2353] fait une discrète allusion aux idées de première importance pour la « règle fondamentale biogénétique » de Haeckel[2354]. Quant au titre « LE SANG QUI COULE », il évoque l'évolution de l'espèce humaine (phylogénèse), tandis que le sous-titre « J'AI UNE BICYCLETTE » fait allusion au développement de la vie individuelle (ontogénèse) de l'artiste. Notons qu'en parallèle, l'artiste reprend ce symbole dans son texte « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953)[2355]. Nous observons encore que l'artiste entourait souvent ses tableaux avec une spirale, les enserrait pour les protéger et il la décorait d'éléments ornementaux, comme s'il voulait de cette manière la mettre en garde contre la destruction[2356]. Cette remarque nous conduit maintenant à explorer le domaine « philosophique » où s'enracine la créativité de l'artiste. Nous savons que Hundertwasser avait lu Haeckel à dix-sept ans et il semble bien qu'il y ait puisé pour son texte de catalogue présentant sa seconde exposition individuelle à l'*Art Club* de Vienne, en 1953, son premier texte fondamental[2357]. Alain Jouffroy ayant noté que pour le peintre, l'interconnexion de toute chose est la règle[2358], nous y voyons une perspective avec le monisme de Haeckel, que Jouffroy toutefois ne cite pas – ignorant probablement ces lectures de l'artiste adolescent. Il en va sans doute de même pour Pierre Restany[2359], pourtant un proche de l'artiste, qui affirme que ce rejet des lignes droites et son

---

[2352] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Spirale (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 65. « Die Spirale ist das Symbol des Lebens und des Todes. Die Spirale liegt genau dort, wo die leblose Materie sich in Leben umwandelt.». Notre traduction.

[2353] St. Maurice/Seine, 1953. Huile sur panneau de fibres de bois, avec des reliefs de bois, préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson. 510 mm x 545 mm. Peint dans le jardin de la maison de Brô à Saint Maurice/Seine, août 1953, en compagnie de Martha. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/918-das-blut-das-im-kreis-fliesst-und-ich-habe-ein-fahrrad-1493811759, consulté le 03/03/2018.

[2354] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser: Ökologe, Weiser Heiler, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 312.

[2355] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953).

[2356] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 51.

[2357] Voir Deuxième partie, chapitre « Premier texte fondamental ».

[2358] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, Artcurial, Paris, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 44.

[2359] Fonds PREST.A1000 ; ACA ECR ; ACA réserve, Pierre Restany, Minako Tsunoda, Friedrich Hundertwasser, Hundertwasser : for a more human architecture in harmony with nature, Takamatsu, City Art Museum, Prefectural Museum of Modern Art, 1999, p. 21, de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes,

adoption des spirales et des formes organiques sont l'expression de la propre pensée de l'artiste ; il parle encore d'une « parfaite autonomie imaginative »[2360], soulignant cependant quelques lignes plus loin une « vérité simple », selon laquelle la nature est une fin en soi, qui n'a pas d'autre cause qu'elle même, en dehors de laquelle rien n'existe, tandis que la parfaite autarcie de sa structure engendre l'harmonie universelle, la beauté. Il nous semble qu'en faisant reposer cette assertion de la finalité de la nature sur un «postulat universel », l'auteur néglige un aspect fondamental des empreintes dans l'œuvre du peintre: il s'agit plutôt d'un postulat de mouvements philosophiques du XIXème siècle, notamment de Haeckel. La définition de Pierre Restany[2361] décrivant l'artiste comme un théoricien intuitif qui devient prophète nous semble reposer sans doute sur l'amitié et la sensibilité et non sur la rigueur scientifique ; elle aussi nous paraît erronée. Nous mettons maintenant en perspective la conscience haeckelienne de la puissance des images illustrant une nouvelle représentation de l'humanité, du vivant et de leur fondement organique avec les théories que Hundertwasser construisait à l'aube des années 1950[2362]. En effet, ses images avaient toujours une fonction bien particulière, qu'il n'abandonna pas, quelle que fut sa réception par la critique :

> Quand on montre le paradis, avant la victoire de la révolution, on passe pour un traître. Je suis peut-être un traitre qui, au lieu de toujours critiquer ou détruire, veut construire quelque chose et montrer aux hommes un chemin dans un monde, comme je m'imagine bien un monde meilleur[2363].

Ce qui fait apparaître Hundertwasser comme l'artiste visionnaire le plus marquant de la seconde moitié du XXème siècle, « visionnaire » étant la définition d'un genre qui apparaît très clairement chez Hundertwasser, toutes ses activités, quelles aient été dans son travail individuel ou son projet sociétal, ayant été soumises à ses visions[2364]. D'autant que son colorisme multichrome a pour devoir de relier le spectateur aux flux énergétiques de la nature et de créer une communication avec les cycles naturels, tout aussi directement, sans travail de traduction narrative ou intellectuelle[2365].

---

consulté le 17/03/2016. « His rejection of straight lines and acceptance of spirals and organic forms - while, of course, an expression of his own thinking. » Notre traduction.

[2360] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 16.

[2361] RESTANY Pierre, 2003, *Id.*, p. 32.

[2362] Voir Troisième partie, chapitre « Les écrits et manifestes picturaux ».

[2363] HUNDERTWASSER, BOCKELMANN Manfred, 1972, *Hundertwasser – Regentag - rainy day*, Bruckmann, München, p. 63.

[2364] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, pp. 33-34.

[2365] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Id.*, p. 21.

Nous avons montré ici le rôle significatif que jouèrent les théories de Haeckel dans l'œuvre de Hundertwasser, alors que nous observons que l'artiste ne fit jamais de réelles confidences sur ses sources. À ce propos, on notera de nombreuses informations contradictoires ; de son côté, l'artiste se décrit comme un jeune inculte :

> Brô était une encyclopédie vivante, il savait tout. il était toujours entouré de livres savants de toutes sortes, philosophie, histoire, alchimie, politique, art, architecture, botanique, géographie, etc. .., ouverts aux pages intéressantes. Moi qui ne lisais que des romans-photos, et Winnie l'Ourson et faisais des mots-croisés, j'étais impressionné[2366].

Pour certains auteurs cependant, durant son « Tour de France et d'Italie » à la fin des années 1940 et au début des années 1950, le peintre avait lu la littérature classique d'une façon presque encyclopédique[2367], tandis qu'on précise encore qu'il découvre toujours plus et lit beaucoup[2368]. Par ailleurs, on indique que dans la bibliothèque de Hundertwasser en Nouvelle-Zélande, il n'y avait aucun livre purement théorique : il voulait tout découvrir lui-même, ne rien apprendre par la lecture[2369]. Un autre évoque invariablement une imprécise liste de ses lectures, dressée par l'artiste, constituée de livres d'art tout particulièrement des livres d'images, des livres pour enfants, des livres spécialisés, avant tout sur l'architecture « primitive », de la littérature botanique, des atlas avec des cartes du ciel et des pays, mais où manquent les grands romans, les drames célèbres, les poèmes, sans parler des œuvres philosophiques[2370]. Nous observons cependant là une incohérence : l'artiste aurait rejeté Rudolf Steiner[2371] ; mais comment pourrait-il objecter contre ce qu'il n'aurait prétendument pas lu[2372] ? Même s'il précisa les raisons de son engouement pour la littérature

---

[2366] HUNDERTWASSER, 1996, Brô, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/text/1.4.0.3.1/hl/173#titleanch, consulté le 13/08/2016. « Brô war eine lebende Enzyklopädie, er wusste alles. Er war ständig von wissenschaftlichen Büchern jeder Art umgeben, aus Philosophie, Geschichte, Alchemie, Politik, Kunst, Architektur, Botanik, Geographie usw., die auf den jeweils interessanten Seiten aufgeschlagen waren. Ich selbst, der nur Bildromane, Simenon und Pu der Bär las und Kreuzworträtsel löste, war beeindruckt. ». Notre traduction.

[2367] FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum, Die Galerie, Frankfurt am Main, p. 96.

[2368] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p.10.

[2369] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 89.

[2370] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 61.

[2371] Rudolf Steiner (1861-1925) philosophe occultiste, fondateur de l'anthroposophie. Rudolf Steiner et Fidus étaient en contact étroit à partir de 1901. In KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, Der Weg zum „Tempelkunst": Fidus' Gesamtkunstwerk der Zukunft, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 74.
N.B. : Steiner était marqué par l'utopie communautaire, à la différence de Hundertwasser.

[2372] SCHMIED Wieland, 2002, *Id.*, p. 141.

enfantine[2373], il est difficile d'expliquer ce silence, que nous pourrions qualifier de posture face à sa lecture de Haeckel. Si ce n'est pour asseoir son « mythe Hundertwasser ». L'origine serait peut-être aussi à chercher dans le narcissisme de l'artiste, maintes fois souligné.

1.1.15 Les influences sensorielles et environnementales

Les œuvres de Hundertwasser étaient entièrement solidaires de sa vie[2374] : l'artiste s'intéresse à l'idée de faire agir une représentation picturale qui ne soit pas à même de séparer le corps et l'esprit, la raison et l'expérience sensorielle[2375]. Il s'agit donc ici d'examiner les influences qu'eurent le monde sensoriel et le monde environnemental sur l'œuvre de l'artiste.

1.1.15.1 Les influences sensorielles

Peut-être plus que quiconque, un artiste est sensible à ce que lui livrent ses sens, au-delà même de la vue. Nous allons analyser ici ce que les écrits de Hundertwasser nous apprennent au sujet de l'eau et de la pluie, de la mer et des bateaux, et de ses lieux de vie.

1.1.15.1.1 L'eau et la pluie

S'il est un phénomène naturel, un élément auquel le peintre accorda une importance particulière, c'est l'eau. Notons d'ailleurs la coïncidence singulière avec un composant « eau » (*Wasser*) son nom d'état civil « Stowasser » et son nom d'artiste « Hundertwasser »[2376]. En effet,

---

[2373] Voir Troisième partie, chapitre « L'architecture comme synthèse ».

[2374] Fonds RESTANY XVII - 2 – Hundertwasser, Henry Galy-Carles, 1965, Hundertwasser l'obsession du mouvement perpétuel, Revue *Arts*, 23 juillet 1965, n°1011, p. 8.

[2375] KREJCI Harald, Spuren fernöstlichen Denkens in der Wiener Nachkriegsmoderne, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 139.

[2376] Voir Troisième partie, chapitre « « *Je suis tout cela* » : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

l'artiste lui attribue des qualificatifs mélioratifs: « élément fantastique » « beaucoup de possibilités » / « notre bien, notre trésor » / « embellit » :

> Je tiens l'eau pour un élément fantastique qui recèle beaucoup de possibilités. C'est un fait que l'eau m'attire beaucoup et que je trouve dans l'eau un refuge, un moyen de fuir qui me reste ouvert. C'est la créature de la terre, notre bien, notre trésor. Nous en sommes responsables. Le soleil, lui, vient d'ailleurs, il continuera à lancer ses rayons même s'il n'y a plus de terre. Tandis que l'eau nous porte et nous alimente : elle embellit la terre[2377].

On observera la triple répétition de « terre »[2378], concept qui gagnera en importance dans son œuvre, au point de devenir fondamental. Et nous sommes encore sensibles aux allusions à une situation personnelle non explicite mais vraisemblablement toujours douloureuse, puisque l'artiste apporte des remarques comme « refuge » / « un moyen de fuir ». Il s'avère que la pluie prit très vite une place fondamentale dans ses réalisations. En 1949, à son retour d'Italie, accueilli par Brô à son domicile rue Gabrielle à Charenton, le peintre réalisa par exemple l'aquarelle d'un « Champ labouré sous la pluie », le *JW 273 / ⊂75⊃ GEPFLÜCKTER ACKER AM RUNDHANG IM REGEN – PLOUGHED FIELD ON ROUND SLOPE IN THE RAIN*[2379]. Notons que « la pluie » (*REGEN / RAIN*) apparaît dans le titre. Hundertwasser commente : « La pluie est comme de l'aquarelle bleue dégoulinante »[2380]. Nous soulignons maintenant l'affirmation paradoxale de la part d'un peintre, assurant que la pluie lui permet de réaliser de belles couleurs : « Par un jour de pluie, les couleurs commencent à briller. Un jour trouble – un jour de pluie – est pour moi le plus beau jour. C'est une journée où je peux travailler. Quand il pleut, je suis heureux. Et quand il pleut, je sais que ma journée commence ! »[2381]. En 1964, il lui rend hommage dans le poème en trois strophes « La mort des mille fenêtres »[2382]. Dans la première strophe, il développe anaphoriquement ce point de vue :

> La pluie verte tombe.
> La pluie verte tombe seulement sur des toits violets.

[2377] DUCOUSSET Richard, 1975, Hundertwasser - les plantes donnent l'exemple de la vitalité, Paris, *Connaissance des arts*, n° 275, Janvier 1975, p. 68.

[2378] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[2379] 1949, Charenton/ Seine, rue Gabrielle, octobre-novembre 1949, env. 60 x 40 cm, aquarelle et fusain, sur papier jaunâtre. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/730-gepflugter-acker-am-rundhang-im-regen, consulté le 11/03/2018.

[2380] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo p.176, « Der Regen war wie rinnende blaue Wasserfarbe ». Notre traduction.

[2381] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 35. « An einem Regentag die Farben zu leuchten beginnen. Deswegen ist ein trüber Tag – ein Regentag – für mich der schönste Tag. Das ist ein Tag, an dem ich arbeiten kann. Wenn es regnet, bin ich glücklich. Und wenn es regnet, weiß ich, daß mein Tag beginnt! ». Notre traduction.

[2382] « Der Tod der tausend Fenster ». Notre traduction.

La pluie verte ne coule que sur des murs noirs.
La pluie verte coule dans mille fenêtres qui s'éteignent.
La pluie verte emplit mille logements d'émeraude[2383].

Cette pensée devint un leitmotiv, puisqu'il affirme que « les couleurs ne brillent de l'intérieur qu'en temps de pluie »[2384]. L'inspiration de l'artiste est donc baignée par la pluie, que c'est elle qui parle « en langues » dans son œuvre, de manière pentecôtiste, universelle ; langage comme communication mais aussi de langues comme formes fluidoïdes qui descendent sur un grand nombre de tableaux (gouttes, larmes, flammes, cris, bouffées d'odeurs)[2385]. Le compagnon de route[2386] Piéro Heliczer[2387] qui en savait l'importance, témoigne : « Est-ce une méthode les traces de la pluie séchant sur le trottoir, je demande à Hundertwasser il ne me répond…[2388] ». À propos des traces de pluie, observons combien le commentaire de l'artiste sur son aquarelle, à l'époque où il s'essayait au tachisme, ⊂154⊃ *AUTOMOBIL MIT ROTEN REGENTROPFEN II - CAR WITH RED RAINDROPS II AUTOMOBILE AVEC DES GOUTTES DE PLUIE ROUGES II* [2389] témoigne une nouvelle fois de son intérêt pour la pluie :

> On peut apprendre de la pluie : quand il pleut, on doit sortir et tenir son visage de telle sorte que les gouttes de pluie tombent sur le visage. Les gouttes de pluie qui tombent sur le visage, il faut les compter et on éprouvera un sentiment de bonheur – en particulier avec les premières gouttes. […] Je pense que la pluie est un tachisme parfait. Mais hélas, ce n'est pas tout à fait vrai, car lorsqu'il pleut longtemps, tout devient uniformément mouillé. Mais si on pouvait peindre la pluie en rouge, et que l'on pouvait interrompre la pluie après quelques gouttes, on aurait une parfaite forme tachiste[2390].

[2383] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Der Tod der tausend Fenster (1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 104. « Der grüne Regen fällt / Der grüne Regen fällt nur auf lila Dächer. / Der grüne Regen rinnt nur über schwarze Mauern. / Der grüne Regen rinnt in tausend verlöschende Fenster. Der grüne Regen füllt tausend Wohnungen mit Smaragd. » Notre traduction.

[2384] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 172. « [...] dass die Farben nur im Regen von innen leuchten ». Notre traduction.

[2385] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 25.

[2386] Voir Première partie, chapitre « Rencontres avec les acteurs de la *Beat Generation* (années 1950-1960) ».

[2387] HELICZER Piéro, 1960, Hundertwasser, *Sens plastique*, revue mensuelle n° XI, janvier 1960, Pierrefitte, [n. p].

[2388] N.B. : les points de suspension terminent la phrase de Piéro Heliczer.

[2389] St. Tropez, 1957. Aquarelle sur papier d'emballage, préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson. 850 mm x 650 mm. Vienne, Obere Donaustrasse, 12 février 1953 – terminé à St. Tropez, juillet 1957. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/890-automobil-mit-roten-regentropfen-ii, consulté le 06/03/2018.

[2390] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p.34. « Man kann vom Regen lernen: wenn es regnet, soll man doch hinausgehen auf die Straße und sein Gesicht so halten, dass die Regentropfen auf das Gesicht fallen. Die Regentropfen, die auf das Gesicht fallen, soll man zählen, und da wird man ein Glücksgefühl empfinden - besonders bei den ersten Regentropfen. [...] Ich bin der Ansicht, dass der Regen vollkommener Tachismus ist. Nur leider sieht das nicht richtig, denn wenn es länger regnet, wird alles gleichförmig nass. Wenn man denn aber den Regen rot färben könnte, und nach den ersten Tropfen den Regen unterbrechen könnte, würde man eine perfekte tachistische Formenlehre haben.». Notre traduction.

Se détournant du tachisme pour trouver sa propre voie[2391], Hundertwasser se rapprochait toujours plus de la nature[2392], ce qui maintenait son lien avec l'élément liquide : l'artiste modèle son mouvement sur les ondulations de l'eau qui lui rappelle notre consanguinité avec les plantes[2393], car ce qui exerce une fascination dans toutes les civilisations, l'eau et « tout trésor humide » sont pour lui un phénomène réel[2394].

En 1981, il compose un poème en six vers, le « Poème du Grieselbach » (*Grieselbach Gedicht*), qui est « dédié à la Grieselbach[2395] dans la / commune de St. Ulrich am Pillersee »[2396]. La poésie est publiée dans « De belles voies » (*Schöne Wege*)[2397].

Eau ne t'enfuis pas si vite,
reste plus longtemps près de nous.

À travers les arbres, à travers les prairies humides, à travers les prés,
La façon dont toi, eau, tu coules, c'est bien.

La voie que tu prends, rien que de toi-même,
est la plus belle voie[2398].

Dans cette dédicace, on observera l'allitération en « Ge », dont la sonorité évoque le bruit de l'eau qui frappe son lit de montagne. Le personnifiant, l'artiste interpelle deux fois l'« eau » (*Wasser*) notamment d'entrée de jeu, avant de la tutoyer « tu » (*du*). L'anaphore « à travers » (*durch*) assimile le troisième vers à un hymne à la nature. Il nous semble encore que Hundertwasser s'identifie à l'eau en évoquant la liberté de la « voie » (*Weg*), répétée deux fois, que prend l'eau. D'autant que l'artiste a choisi de chanter l'eau vive de la montagne. Hundertwasser a désigné cet écrit comme philosophique, il met donc cette œuvre poétique au service de l'écologie. D'ailleurs trois ans plus tard, l'artiste s'engage dans la lutte pour la protection des « plaines alluviales du Danube » (*Donau-*

[2391] Voir Troisième partie, chapitre « Les écrits et manifestes picturaux ».

[2392] Voir Troisième partie « Une dynamique écologiste ».

[2393] DUCOUSSET Richard, 1975, Hundertwasser - les plantes donnent l'exemple de la vitalité, Paris, *Connaissance des arts*, n° 275, Janvier 1975, p. 68.

[2394] LAMBERT Jean-Clarence, 1982, Hundertwasser ou le règne végétal, *Cimaise*, n° 161, Décembre, Paris, p. 28.

[2395] *Grieselbach* est un affluent droit de la rivière Saalach dans la région de Salzbourg. Il est encore appelé *Loferbach*, *Haselbach*, *Strubache* ou encore *Strubbach*.

[2396] « Gewidmet dem Grieselbach in der / Gemeinde St. Ulrich am Pillersee ». Notre traduction.

[2397] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Grieselbach Gedicht (1981), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 200. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Grieselbach Gedicht (1981), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 272. Chapitre : « Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Signalétique : « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*).

[2398] « Wasser rinne nicht so schnell davon, / bleibe länger bei uns. Durch Bäume, durch Wiesen, durch Auen, / wie du, Wasser, fließt, ist es gut. Der Weg, den du, ganz von selbst, nimmst, ist der schönste Weg. ». Notre traduction.

Auen) de *Hainburg*, à l'est de Vienne[2399]. En outre, dans la vallée de Kaurinui (Nouvelle-Zélande), il mit en œuvre des techniques naturelles, à base de joncs, pour épurer l'eau[2400]. D'ailleurs, ne cessant de poursuivre ses voyages de l'Asie à l'Amérique du Sud, l'artiste fut autant fasciné par l'eau des océans que par l'eau des grands fleuves : en 1977, il se rendit en Amazonie, et remonta le cours du Rio Negro à partir de Manaus[2401]. Une vingtaine d'années plus tard, en 1995, fidèle à l'eau et à Vienne, pour la compagnie fluviale DDSG-Vienne, il redessina le bateau *Danube MS Vindobona*, un « bateau d'agrément pour rêver » (*Lustschiff zum Träumen*) surnommé depuis « le bateau Hundertwasser »[2402].

1.1.15.1.2 Les bateaux

Nous avons pu constater combien Hundertwasser était « ténébreux et discret », « jaloux de garder ses secrets », qualificatifs que nous empruntons à la troisième strophe du poème *L'homme et la mer*[2403] de Charles Baudelaire (1821-1867). Il s'agit maintenant de montrer comment les premiers vers de la première strophe de son poème « Homme libre, toujours tu chériras la mer ! / La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme » nous paraissent entrer en résonnance avec les relations que l'artiste entretint avec la mer et l'influence sur sa créativité. Notons que dès l'enfance, à cinq ans, il fut fasciné par les bateaux : « Avant d'aller à l'école, j'avais vu des paquebots sur la mer, dont la fumée s'élevait verticalement et je voulais peindre ces bateaux quand je ne serais plus obligé d'aller à l'école »[2404]. Un an plus tard, l'enfant imaginatif réalisait une petite maquette, un « rêve de

---

[2399] Voir Troisième partie, chapitre « Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *vs* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) ».

[2400] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 136. Photographie.

[2401] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 82.

[2402] Die Vindobona, « Das Hundertwasser-Schiff », [s.d.], *ddsg-blue-danube.at*, https://www.ddsg-blue-danube.at/schiffe/ms-vindobona/, consulté le 06/03/2018.

[2403] BAUDELAIRE Charles, L'homme et la mer, *Les fleurs du mal* (1857), http://www.poesie-francaise.fr/charles-baudelaire/poeme-l-homme-et-la-mer.php, consulté le 06/03/2018.

[2404] *L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents*, 1975, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet 1975, Éditions Gruener Janura AG, Glarus, p. 50.

bateaux »[2405] sur laquelle Hundertwasser revient dans son commentaire du ⊂86⊃ *LES TRANSATLANTIQUES I – SINGENDE DAMPFER*[2406] :

> Avec ce tableau, j'ai repris le fil que j'avais à six ans, lorsque je construisis un transatlantique en sable, et en ouate pour la vapeur. Il me sert d'exemple, lorsqu'un peintre me demande 'Comment puis-je me trouver?' La réponse est simple: 'Poursuivre là, où, enfant, on a été contraint de cesser de rêver'[2407].

Réalisé durant son premier séjour parisien, l'artiste créa encore l'aquarelle « Partie d'un vapeur » ⊂87⊃ *PART OF A STEAMER - TEIL EINES DAMPFERS*[2408]. En 1954, il évoque à nouveau ces bateaux à vapeur :

> Un bateau à vapeur avec de la fumée montant verticalement est pour moi également un symbole. J'ai peint une série avec des bateaux à vapeur, dont la fumée monte verticalement. Enfant, je croyais que les bateaux à vapeur chantaient. Pour moi, les bateaux à vapeur, dont les cheminées fument, sont des bateaux à vapeur qui chantent, et parce que dans un chœur, il y a beaucoup de voix qui font comme un tableau – alors la fumée sortant de plusieurs cheminées de bateaux à vapeur font un chant[2409].

Non seulement sa fascination pour les bateaux perdura puisqu'à l'adolescence, il aquarella en effet le bac sur le Danube[2410] , mais ceux-ci restèrent une source d'inspiration : pensons encore aux « bateaux-bouche », repris de Brô[2411], aux hublots et aux proues de navire, thèmes récurrents dans son langage pictural. Notons encore qu'en 1949, durant son voyage en Italie, Hundertwasser réalisa deux œuvres : *JW 268* ⊂72⊃ *ZWEI FISCHERBOOTE IM HAFEN - Two Fishing Boats in the Harbour*[2412] et *JW 269* ⊂73⊃ *FISCHERBOOTE IM REGEN - Fishing Boats in the Rain*[2413],

---

[2405] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 22.

[2406] St. Mandé/Seine, 1950, aquarelle et fusain sur papier d'emballage froissé, plus tard, vernis, 520 mm x 740 mm, peint à St. Mandé/Seine, probablement en mars 1950. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/758-singende-dampfer-i, consulté le 17/08/2017.

[2407] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p.183. « Mit diesem Bild nahm ich den Faden wieder auf, den ich als Sechsjähriger hatte, als ich einen Dampfer aus Sand bildete, mit Dampf aus Watte. Es dient mir als Beispiel, wenn mich ein Maler fragt: ‚Wie finde ich mich selbst?' Die einfache Antwort:‚Dort fortsetzen, wo man als Kind zu träumen aufzuhören gezwungen wurde'.». Notre traduction.

[2408] St. Mandé/Seine, 1950. Médias mixtes: aquarelle, fusain et huile sur papier d'emballage préparé. 520 mm x 740 mm. Peint à St. Mandé/Seine, mars 1950. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/oeuvre/67-paintings/759-part-of-a-steamer-1493827689, consulté le 17/08/2017.

[2409] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 22. «Ein Dampfer mit senkrecht aufsteigendem Rauch ist für mich auch ein Symbol. Ein Dampfer mit senkrecht aufsteigendem Rauch ist für mich auch ein Symbol. Ich habe eine Serie gemalt mit Dampfern, aus denen der Rauch senkrecht hinaufsteigt. Als Kind glaubte ich, dass die Dampfer singen. Für mich sind Dampfer, deren Schornsteine rauchen, Dampfer die singen und weil bei einem Choral viele Stimmen zusammen wie ein Bild ergeben – so ergibt dann der Rauch aus vielen Schornsteinen von Dampfern ein Lied.». Notre traduction

[2410] Voir Première partie, chapitre « Les dessins d'adolescent autodidacte : issue et salut ».

[2411] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[2412] « Deux bateaux de pêcheurs au port ». Notre traduction

aux titres explicites. Nous soulignons cependant une conséquence paradoxale pour un artiste soucieux de faire de ses écrits le fondement d'une révolution picturale. En effet, à l'été 1956, alors qu'il exposait pour la seconde fois chez Facchetti[2414], ce qu'il avait ardemment désiré, alors qu'il publiait un de ses premiers textes théoriques *La visibilité de la création transautomatique* dans l'important magazine d'art « Cimaises » et *Cinéma individuel transautomatique* dans « Phases » à Paris[2415], l'artiste n'hésita pas à concrétiser pour partie son rêve d'enfant. C'est le seul point que l'artiste met en avant dans son autobiographie à la troisième personne[2416] de 1957, passant sous silence son exposition et la publication de ses deux textes fondamentaux : « il s'engage comme marin entre Söderhamn (Suède) et à Hull (Angleterre) avec son ami, Hans Neuffer ». Cette aventure sur un bateau estonien naviguant sous pavillon libérien se lit doublement dans l'œuvre de l'artiste : outre son écrit « 35 jours en Suède » (*35 Tage Schweden*) [2417], selon Harry Rand[2418], Hundertwasser travailla à une gravure avec Neuffer - première œuvre commune du créateur depuis la peinture murale qu'il avait réalisée en 1950 avec Brô à Saint Mandé[2419]. L'aquarelle *⊂274⊃ S/S BAUTA – ON BOARD THE BAUTA*[2420] où tout paraît paisible et normal raconte ce voyage. Mais elle ne reflète en rien qu'en réalité, le S/S BAUTA fut un véritable enfer que l'artiste décrit dans son commentaire :

> Avec Hans Neuffer, j'étais mousse sur un cargo estonien battant pavillon libérien, et les marins croyaient que Goebbels avait pris le pouvoir et que la guerre continuait. Ils sifflaient vingt bouteilles de bière à la suite. Et ils devenaient tout violets, la bière leur sortait par la peau. Alors ils se précipitaient sur moi avec des barres de fer et je devais me cacher. […] Souvent, dans les ports, je devais tirer les marins à bord 'complètement bourrés'. On les balançait devant le bateau depuis des voitures ou des taxis. Même si j'étais de faible constitution, j'étais un bon marin[2421].

Palerme, 1949, fusain et aquarelle sur papier gris, 260 mm x 330 mm. Peint à Palerme, septembre 1949 sur le port. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/720-zwei-fischerboote-im-hafen, consulté le 05/03/2018.

[2413] « Bateau de pêcheurs sous la pluie ». Notre traduction.

Palerme, 1949, Aquarelle sur papier d'emballage gris-brun, 250 mm x 330 mm. Peint à Palerme, septembre 1949. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/jugendwerk?work_id=269&search=, consulté le 05/03/2018.

[2414] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».

[2415] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[2416] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 13.

[2417] Voir Deuxième partie, chapitre « Hans Neuffer (*35 Tage Schweden*) ».

[2418] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 55.

[2419] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[2420] SS Bauta, près de Söderhamm, 1956, aquarelle sur papier d'emballage blanc, 340 mm x 500 mm. À bord du Bauta, port de Stugsund près de Söderhamm, septembre 1956. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1122-ss-bauta, consulté le 05/03/2018.

[2421] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné*, *vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo p. 319. « Ich war mit Hans Neuffer Deckboy auf einem estnischen Frachter unter Liberianischer Flagge, und die Seeleute glaubten, Goebbels hätte die Macht übernommen und dass der Krieg weitergeht. Sie soffen zwanzig Flaschen Bier auf einmal. Und sie wurden violett und das Bier rann durch die Haut. Dann gingen sie mit Eisenstangen auf mich los. Ich musste mich verstecken. […] Oft musste ich in den Häfen die blau besoffenen Seeleute an Bord

C'est alors que débuta la passion de Hundertwasser pour la navigation[2422]. Nous allons montrer maintenant le rôle fondamental de cette passion dans la vie de l'artiste. En effet, elle se traduisit dix ans plus tard dans l'acquisition d'un navire, le « Jour de pluie » (*Regentag*). Selon Horst von Wächter, capitaine du navire[2423], c'est à l'été 1967 que Hundertwasser réalisa son rêve de bateau. L'artiste était assis dans une tente de bédouin dans la province du Darfour dans le Sahara oriental lorsqu'il prit connaissance du message de Horst Wächter[2424] : parmi les bateaux à vendre à Palerme (Sicile), le « San Guiseppe T » semblait présenter un intérêt. Écrivant en retour qu'il devait l'acheter sur le champ, Hundertwasser devint propriétaire d'un cargo de 12 tonnes, bateau en bois à un seul mât, vieux de 60 ans, qui avait navigué avec du sel et du sable entre la Sicile, l'Afrique et la France[2425]. L'artiste souligne à la troisième personne que « très vite il lui trouva un nom, avec lequel il voulait désigner sa nouvelle demeure : « '*Regentag*' – Jour de pluie – car 'après un jour de pluie, les couleurs se mettent à briller'»[2426]. Cette dénomination n'est pas anodine : d'une part, *Regentag* entre aussi dans la liste des noms de l'artiste[2427], d'autre part, le navire, dix ans durant, fut sa maison, son pays, son quartier-général. Nous nous proposons d'éclairer comme il devint également un élément significatif des travaux de l'artiste. En premier lieu, nous soulignons le nomadisme, puisque Hundertwasser se fit marin, comme l'artiste le confie : « J'ai appris le métier de marin »[2428], avec persévérance puisque pendant deux mois, l'artiste essaya d'obtenir une licence en Sicile[2429]. Puis il fit voile d'avril à juin le long de la côte dalmate de la Sicile à Venise. Avec la Sicile comme point de départ, au fil du temps, le voyage lui fit faire la moitié du tour de la terre[2430] : « J'ai organisé le

---

ziehen. Sie wurden einfach am Kai vor dem Schiff und Autos und Taxis geworfen. Obwohl ich körperlich schwach war, war ich ein guter Seemann.». Notre traduction.

[2422] KATA Bodor, 2007, *Hundertwasser: Egy varázslatos különc - Hundertwasser a magical eccentric*, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, 11 october 2007 to 13 january 2008, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, p. 53.

[2423] Das Schiff Regentag, [s.d.], *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/deutsch/werk/arch/arch_regentag.php, consulté le 14/01/2017.

[2424] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Hundertwasser : Einblicke in ein Lebenswerk*, Ausstellung 17. November 2006 bis 31. Januar 2007, Galerie der BASF Schwarzheide GmbH, BASF Schwarzheide, Schwarzheide, p. 37.

[2425] Friedensreich Hundertwasser, Manfred Bockelmann, Regentag /Rainy Day /Jour de pluie, München, Bruckmann, 1972, p. 11. (en français dans le texte).

[2426] BOCKELMANN Manfred, 2007, *Id.*, p. 37. «Schon bald war ihm auch der Name klar, mit dem er seine neue Behausung auszeichnen wollte: „Regentag" - denn: „nach einem Regentag beginnen die Farben zu leuchten." ». Notre traduction.

[2427] Voir Troisième partie, chapitre « « *Je suis tout cela* » : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

[2428] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, note p.64.

[2429] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.111.

[2430] Après des essais en Dalmatie, en Sicile, en Corse, sur l'Elbe, à Malte, à Tunis, en Crète, à Rhodes, à Chypre et en Israël, le Regentag a prouvé qu'il était capable de naviguer en haute mer. Entre 1975 et 1976, son capitaine Horst Wächter l'a mené dans une croisière de 18 mois partant de Venise, en passant par Malte, Gibraltar, les Antilles, Panama, l'archipel des Galápagos et Tahiti, à destination de la Nouvelle-Zélande. Hundertwasser fut lui-même à la barre en Méditerranée, dans la mer des Caraïbes et au large de Tahiti, de Rarotonga, des îles Kermadec, d'Auckland et de la Baie des Îles (Nouvelle-Zélande). Le *Regentag* a ensuite vogué dans l'Atlantique entre 1976 et 2004, dirigé par les capitaines Andrew Fagan et Richard Smart.

voyage en Nouvelle-Zélande, mais je ne pouvais pas être à bord tous les dix-huit mois du voyage. J'étais effectivement capitaine : 1) en Méditerranée, 2) à travers les Antilles, 3) de Tahiti en Nouvelle-Zélande par les îles Cook et Kernadec et ensuite »[2431].

Listant les lieux[2432], détaillant ses actions[2433], il revient en détails sur son périple dans le commentaire de son tableau ⊂679⊃ *SMOKING SEAMAN'S SUNSET* [2434] :

> Ce fut le début de ma période comme capitaine du 'Regentag', alors 'San Giuseppe T'. (Il y avait tant que bateaux du nom de San Guiseppe, qu'on les nommait alphabétiquement.) J'ai installé mon quartier général à bord, pour environ dix ans, je vivais essentiellement à bord dans des chantiers navals et des mouillages à Palerme, Palestrina, Porte Grandi sur Sile, Malcontenta sur la Brenta, à Malte, à La Goulette (Tunis) à Portoferraio (Elbe). Je lisais beaucoup de livres sur la navigation, depuis 'Les mutinés du Bounty' au Slocum de Moitessier [un des livres que Moitessier a écrit sur Joshua Slocum "The Long Way" ou "The First Voyage of the Joshua". Note de l'Éd.] et Hitchcock. Je préparais le Regentag à sa navigation au bout de la terre, ce qui dura huit ans. Le réel voyage vers la Nouvelle-Zélande dura alors plus d'une demie année, il conduisit dans le Pacifique via l'Atlantique, via Tahiti. Moi-même, je n'étais pas toujours à bord, car j'étais déjà très occupé. Cette performance d'un peintre, tant l'asymétrie du bateau que le voyage en mer n'ont pas encore été reconnus à leur juste valeur. Dans les eaux italiennes, c'est Antonio qui était le skipper, sur les océans c'était Horst Wächter[2435], un homme qui ne rit qu'en cas de danger[2436].

(in Das Schiff Regentag, [s.d.], *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/deutsch/werk/arch/arch_regentag.php, consulté le 14/01/2017.

[2431] MATHEY François, 1986, *Id.*, note p.64.

[2432] « Palerme (Palermo), Palestrina, Porte Grandi sur Sile (Grandi am Sile), Malcontenta sur la Brenta (*Malcontenta an der Brenta*), à Malte (in Malta), à La Goulette (Tunis) (*in La Goulette (Tunis*)) et à Portoferraio (Elbe) (*und Portoferraio (Elba*)) ».

[2433] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 535. « ma (meine) – mon (mein) – moi-même (Ich selbst) – je x 6 (ich). Notre traduction.

[2434] « Coucher de soleil d'un marin qui fume ». Notre traduction.

Venise, 1968. Technique mixte: aquarelle, tempera à l'œuf, huile, peinture argentée pour poêle et laque sur feuille d'aluminium Schoellershammer, préparé à la craie et au polyvinyle. 625 mm x 428 mm. Peint à Positano, juillet 1968 - Venise, août 1968. *Illustration* : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1888-smoking-seamans-sunset-1493811773, consulté le 25/09/2017.

[2435] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambigüité politique ».

[2436] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 535. «Es begann meine Zeit als Kapitän der "Regentag", ehemals "San Giuseppe T". (Es gab so viele Schiffe mit Namen San Giuseppe, dass sie alphabetisch bezeichnet wurden.) Ich verlegte mein Hauptquartier für etwa zehn Jahre an Bord, lebte hauptsächlich an Bord in Schiffswerften und an Anlegestellen in Palermo, Palestrina, Porte Grandi am Sile, Malcontenta an der Brenta, in Malta, in La Goulette (Tunis) und Portoferraio (Elba). Ich las alle Bücher über Seefahrerei, von der "Mutiny on the Bounty" bis Moitessiers Slocum [eines der Bücher, die Bernard Moitessier über Joshua Slocum geschrieben hat, "The Long Way" oder "The First Voyage of the Joshua", Anm. d. Hrsg.] und Hitchcock. Ich bereitete die "Regentag" auf eine Seereise bis ans Ende der Welt vor, was acht Jahre dauerte. Die tatsächliche Fahrt nach Neuseeland dauerte dann nur mehr eineinhalb Jahre, sie führte über den Atlantik, über Tahiti in den Pazifik. Ich selbst war nicht immer an Bord, da ich schon sehr beschäftigt war. Diese Leistung eines Malers, sowohl der asymmetrische Schiffsbau, als auch die Seereise, sind noch gar nicht gewürdigt worden. In italienischen Gewässern war Antonio Schiffsführer, über die Ozeane war es Horst Wächter, ein Mann, der nur bei Gefahr lachen kann.». Notre traduction.

Nous nous posons alors la question de savoir si ce nomadisme maritime ne répond pas chez l'artiste à une aspiration à la transcendance[2437], puisqu'à propos de ses voyages sur le *Regentag*, Hundertwasser déclare : « lors d'un tel voyage, on voit surtout l'horizon. L'horizon est un grand guide. L'horizon, c'est quelque chose à quoi on peut se raccrocher. L'homme en fait n'a besoin de rien d'autre qu'un horizon. Tout le reste, il peut l'imaginer en plus »[2438]. Observons encore le lien avec la Nouvelle-Zélande, ce « paradis » que l'artiste se découvrit et où il s'installa[2439], le *Regentag* s'étant acheminé lentement vers son nouveau port d'attache, via les îles Marquises[2440] et que depuis, le Regentag a accosté dans la baie des îles, au pays des longs nuages blancs, où glissaient jadis les embarcations multicolores des Maoris[2441]. Cette performance d'un peintre signe le lien étroit entre les empreintes sensorielles de la mer et la créativité picturale, qui constitua pendant un certain temps le sujet privilégié de sa peinture[2442], d'autant que l'artiste termina des tableaux à bord du « Regentag »[2443], ce qui apparaît bien dans diverses indications sur les œuvres, que nous ne détaillons pas ici. Notons que la mer apparaît également dans un autre support sur lequel l'artiste ne redouta pas d'exercer aussi sa créativité picturale : les timbres-poste[2444]. En 1973, pour les îles du Cap-Vert, il conçut *Vapor*, une image rappelant les bateaux à vapeur de ses débuts, si bien que des millions de personnes y ont découvert le romantisme d'une image nostalgique et ont ressenti ce que signifie la mer pour Hundertwasser[2445]. À travers son bateau, le créateur s'empara d'un autre média, le cinéma. De 1970 à 1972, sous le patronage d'Otto von Habsbourg[2446], l'artiste collabora à la réalisation du film « Le Regentag de Hundertwasser » (*Hundertwassers Regentag*) de Peter Schamoni[2447], dont la spécialité et la passion sont les biographies d'artistes[2448]. Nous soulignons que le titre *Regentag* exprime bien le jeu du film autobiographique. La réussite fut totale puisque le documentaire fit partie de la sélection officielle du Festival de Cannes en 1972[2449] et fut nommé aux Oscars en 1973. Il convient encore de noter qu'il fut partiellement montré aux « Premières rencontres européennes du cadre de vie à l'Unesco, à Paris en 1977 »[2450] comme l'indique le programme : « 17.25 :

[2437] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[2438] HUNDERTWASSER, BOCKELMANN Manfred, 1972, *Hundertwasser – Regentag - rainy day*, Bruckmann, München, p. 81. « Auf so eine Reise sieht man ja hauptsächlich den Horizont. Der Horizont ist ein großer Anhaltspunkt. Der Horizont ist etwas, an das man sich klammern kann. Der Mensch braucht eigentlich nur noch den Horizont. Alles andere kann er dazu erfinden.». Notre traduction.

[2439] Voir Deuxième partie, chapitre « La Picaudière et la Nouvelle-Zélande ».

[2440] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 21.

[2441] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 81

[2442] RESTANY Pierre, 1978, *Id.*, p. 21.

[2443] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 135.

[2444] Voir Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[2445] RAND Harry, 2012, *Id.*, p.138.

[2446] Voir Première partie, chapitre « Position et fonction des Habsbourg ».

[2447] Peter Schamoni (1934-2011). Réalisateur et producteur de cinéma allemand.

[2448] WALDE Gabriela, 2006, Zur Sache, Hundertwasser, *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article222494/Zur-Sache-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016.

[2449] RAND Harry, 2012, *Ibid.*, p.198.

[2450] Voir Troisième partie, chapitre « Une dynamique écologiste ».

« HUNDERTWASSER – REGENTAG » La vision du monde du peintre autrichien Hundertwasser. 15 ‘ 16 mm. Autriche »[2451]. Réalisant un nouveau travail commun avec le peintre et photographe Manfred Bockelmann[2452], l’artiste fit paraître à la suite un portfolio portant le titre *Hundertwasser - Regentag, rainy day*[2453], réalisé par l’imprimerie Dietz à Lengmoos (Bavière), à laquelle il confiait la réalisation de ses posters.

Il s’agit maintenant de présenter la dernière facette des empreintes sensorielles : le lien avec l’architecture. En effet, Hundertwasser passa les années 1969 à 1971 dans la lagune de Venise à œuvrer sur son bateau le *Regentag*[2454], les travaux dans les chantiers de Palestrina dans la lagune durant quatre ans[2455]. L’artiste ajoute des précisions : « Pour scrupule de vérité (*sic*): j’ai construit « Regentag » pendant huit ans sur les chantiers navals de Palerme, Venise, Elbe, la Goulette (Tunis), Malte »[2456]. Ces différentes étapes suggèrent un tournant dans ses réalisations. En effet, Hundertwasser mit à profit ses théories créatives et son expérience pour en quelque sorte tester ce qui allait prendre une importance croissante : il prolongea le bateau de douze à quinze mètres, renfla légèrement sa coque, lui ajouta deux mâts, redessina la proue et la poupe, puis modifia sa structure pour lui donner un aspect original et asymétrique[2457], si bien que cette transformation peut être considérée comme la première entreprise architectonique[2458] de Hundertwasser[2459]. Notons encore que cette passion pour la mer et les bateaux ne s’éteignit pas : dans la propriété en Nouvelle-Zélande, à quelques mètres de la maison, le canal débouche dans un petit étang ; l’artiste l’a fait surélever, afin que sa maison ait un lien direct avec la mer. La mangrove n’étant pas à plus de 250 m, ainsi Hundertwasser peut aller en bateau jusqu’à sa maison[2460]. Ironie du destin : c’est sur un bateau, à bord du Queen Elisabeth 2, en plein Océan Pacifique, lors d’un trajet de la Nouvelle-Zélande vers l'Europe que, le samedi 19 février 2000, Hundertwasser succomba à un arrêt cardiaque. Il avait soixante-et-onze ans, alors qu’il avait pourtant fait observer en 1989 : « Tous les peintres deviennent très vieux. Pensez donc au Titien, à Picasso, Chagall »[2461]. Notons le titre significatif « Voyage au-

---

[2451] Fonds PREST.XSF24 ; ACA DOS ; ACA réserve, ORNANO, Michel d’, 1977, HUNDERTWASSER, *Premières rencontres européennes du cadre de vie*, Unesco, Paris, 57 f. et 2 documents, Archives de la Critique d’Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[2452] *Manfred Bockelmann* (*1943). Peintre et photographe autrichien.

[2453] « Hundertwasser – jour de pluie ». Notre traduction.

[2454] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.198.

[2455] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 21.

[2456] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 81

[2457] Le « Regentag », [s.d.], *hundertwasser.at*, http://www.hundertwasser.at/francais/werk/arch/arch_regentag.php, consulté le 14/01/2017.

[2458] Voir Troisième partie, chapitre « Écrits et manifestes architecturaux ».

[2459] RAND Harry, 2012, *Id.*, p.111-114 .

[2460] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, pp. 132-133.

[2461] Kultur : Albertina: Ausstellung "60"-Zeichnungen einer Generation, 1989, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/090DED29-37F-00292-00000C8C-090D2064/vol/54471/pool/BWEB/, consulté le 01/08/2018. «Alle Maler werden viel älter als andere Leute.

delà des mers » (*Fahr übers Meer*) de la comédie musicale que l'auteur-compositeur engagé (*Liedermacher*) allemand Konstantin Wecker (*1947) créa en 2004, déclarant que « quand on rencontre Hundertwasser, on devrait aussi se rencontrer soi-même »[2462].

À des époques différentes, l'artiste nomade qui n'exclut pas les attaches, se choisit de nouveaux lieux de vie. Même s'il n'est jamais resté nulle part plus que quelques semaines, au maximum quelques mois, il y revenait régulièrement[2463]. Congruents, ils traduisaient dans l'habitation et la nature la conceptualisation des convictions hundertwasseriennes. Nombreux, avec des proportions planétaires[2464] puisque géographiquement aux antipodes les uns des autres, ils furent choisis et aménagés en résonnance avec sa réflexion esthético-philosophique et ils étaient reliés par le fil rouge voire les fils rouges des empreintes sensorielles, que nous nous proposons maintenant de suivre.

1.1.15.2 Lieux de vie

Nous avons montré la passion de la mer et l'importance du bateau « Jour de pluie » (*Regentag*), dont la rénovation se déroula en partie dans la lagune de Venise. Nous allons maintenant examiner la fonction de cette ville légendaire dans l'évolution du travail de Hundertwasser, sous un aspect éloigné de l'eau. En effet, nous observerons comment l'artiste s'attacha à recréer une végétation sauvage. Puis nous montrerons comment deux autres lieux, en pleine nature jouèrent un rôle fondateur dans sa dynamique créative.

1.1.15.2.1 Venise

En effet, au-delà de la mer, notons qu'en 1951, Hundertwasser découvrit le nouvel art chez Peggy Guggenheim[2465], où il vit des tableaux de Jackson Pollock[2466], qui l'impressionnèrent et dont il

---

Denken Sie doch an Titian, Picasso, Chagall. Alle werden uralt.» (00.53.29' – 00.53.37' / 59.37'). Notre transcription et notre traduction.

[2462] Konstantin Wecker über sein Hundertwasser-Musical, 2004, *derstandard.at*, http://derstandard.at/1743379/Konstantin-Wecker-ueber-sein-Hundertwasser-Musical, consulté le 11/05/2016.

[2463] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 13.

[2464] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 8.

[2465] Marguerite « Peggy » Guggenheim (1898-1979). Mécène, collectionneuse d'art moderne et galeriste américaine. Ayant conçu pour Venise une passion qui devait durer jusqu'à la fin de ses jours et ayant

tenta un temps de s'inspirer[2467]. Toujours emporté par la fièvre du mouvement, l'artiste s'installa à Venise, non pas qu'il l'ait décidé, mais selon les propos de l'artiste, parce que les choses arrivent simplement dans sa vie[2468]. Il choisit d'y vivre non pas en touriste, mais « en élu » environ trois mois par an, y retrouvant probablement les couleurs et l'eau qui le fascinent et influent sur son œuvre picturale et poétique. En effet, le palais et son site fournissent un environnement essentiel au développement de la qualité de « ressenti » de ses surfaces peintes[2469]. La ville joua clairement un rôle stabilisateur pour son équilibre émotionnel, jusqu'à la fin[2470], d'autant qu'il rencontra là les traces de l'ancien empire habsbourgeois[2471-2472]. En 1962, le peintre acheta[2473] la maison de la Giudecca à Venise, car l'environnement « fluidoïde » vénitien lui convient particulièrement[2474]. Mais ce n'est probablement pas la seule raison. En effet, cette île solitaire et différente rappelle la mer, la bleue Adriatique, et dispose de beaucoup de verdure: des arbres, des gazons, des terrains de jeux et des oasis cachées derrière de hauts murs ocre-jaune. En outre, la Giudecca, où vivait le peuple simple, les jardiniers de potagers, les vignerons, des bannis aussi, étant resté un quartier démocratique, où les familles ouvrières vivent en voisinage direct avec Friedensreich Hundertwasser ou encore Elton John[2475] et les personnalités descendues dans l'élégant hôtel Cipriani[2476]. Tout cela fait écho à un certain nombre d'éléments auxquels Hundertwasser fut sensible. Nous rappelons qu'enfant, il passa des vacances au bord de l'Adriatique et y construisit des paquebots de sable. Par ailleurs, si nous considérons son empathie pour l'humain, nous imaginons facilement que le contact

---

acquis en 1949 le Palais Venier dei Leoni à Venise, la collectionneuse y transporta sa collection, notamment ses œuvres de Pollock, peintre de l' « expressionisme abstrait », qu'elle avait parrainé et lancé à New York. Elle ouvrit sa maison au public trois après-midis par semaine et son salon aux intellectuels (in GUGGENHEIM Peggy, 2004, *Ma vie et mes folies*, Perrin, Paris, p. 60, p. 290, pp. 267-268 et p. 271.)

[2466] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 49.

[2467] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'état de l'art dans les années 1950 - abstraction et tachisme ».

[2468] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p 188.

[2469] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 18.

[2470] MOHR Elke [Hrsg.], 2002, *Friedensreich Hundertwasser : Architektur, Ökologie und Kunst; Toskanische Säulenhalle im Zeughaus, Augsburg 2002* ; [dieser Katalog entstand aus Anlass der Ausstellung Friedensreich Hundertwasser - Architektur, Ökologie und Kunst in der Toskanischen Säulenhalle im Zeughaus zu Augsburg vom 2. Februar bis 21. April 2002] · Die Galerie, Ed. Krombholz, Bergheim, p. 34.

[2471] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 39.

[2472] Voir Première partie, chapitre « Position et fonction des Habsbourg ».

[2473] Ou bien loua. Les auteurs diffèrent sur ce point.

[2474] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 18.

[2475] Sir Elton Hercules John (*1947). Chanteur, pianiste et compositeur britannique.

[2476] DIEMAR Claudia, 2006, Die Insel Giudecca ist im Grunde immer ein volkstümliches Quartier gewesen. Sie ist es geblieben garantiert gondelfrei, *berliner-zeitung.de*, http://www.berliner-zeitung.de/die-insel-giudecca-ist-im-grunde-immer-ein-volkstuemliches-quartier-gewesen--sie-ist-es-geblieben-garantiert-gondelfrei-15867210?originalReferrer=, consulté le 02/10/2016.

avec des populations authentiques le ravit. Quant à la nature et aux couleurs, elles faisaient partie intégrante de son être. Après avoir vécu à la Casa da Maria, il acquit en 1979 le « Jardin Eden » (*Giardino Eden*)[2477], qui ne doit pas son nom à un thème biblique, mais à celui qui, en 1884, l'aménagea et le transforma en jardin absolument mythique, le Britannique Frederic Eden[2478]. Lorsque Hundertwasser confie à Jean Clausel[2479] : « Tout Venise prétend que j'ai payé ce jardin plus d'un milliard alors que je ne suis pas propriétaire », l'artiste oublie de préciser qu'il a acquis ce grand jardin de 15 000 m^2 et son palazzo par l'intermédiaire de sa société suisse, « la Grüner Janura AG », fondée en 1972[2480]. Selon l'ancienne assistante de l'artiste, lorsque ce dernier acheta le Jardin d'Eden, les lieux étaient déjà recouverts de ronces et d'orties : c'était justement ce qui lui plaisait, car il admirait la nature la plus sauvage[2481]. Il laissa ce jardin historique survivre dans sa forme, mais en eut une conception fort éloignée de celle des Eden : fidèle à sa philosophie de la reconquête de la nature[2482], il le laissa en friche, ce qui lui fit dire: « Les gens qui ne comprennent rien, colportent que je laisse le jardin à l'abandon. Pas du tout : Je n'aime que les plantes sauvages. Je repique constamment les orties, les ronces. Vois comme ces verts sont harmonieux. Et ces fouillis de ramures, on dirait une broderie! »[2483]. Nous retrouvons ici les orties et les camaïeux de verts quasi érigés en concept. Observons encore que si Hundertwasser avait acheté ce jardin-là, mariage entre l'horticulture anglaise et les jardins vernaculaires, c'est qu'à l'époque de son abandon, il restait encore une maison construite directement sur la terre battue, et que l'artiste se plaisait à l'idée de vivre à même la terre[2484] : l'artiste n'habitait ni ne peignait dans la somptueuse villa, mais dans la

---

[2477] Situé au 137-138 de la *Fondamenta della Croce*, sur l'île de la Giudecca. Ne se visite pas.

[2478] Frederic Eden (1828-1916). Avec sa femme, Caroline Jekyll, Frederic Eden acheta en 1884 une ancienne dépendance du couvent des sœurs de Santa Croce. C'était un vaste espace semi-rural, un vestige de potager où poussaient ça et là des rosiers sauvages, des hortensias. Ils entreprirent de le transformer. Sir Eden avait conçu son jardin comme un anglais sait le faire, avec un respect inconditionnel de la nature, et il fascina aussitôt les visiteurs. Toutes les célébrités littéraires de l'époque en ont parlé : Proust, Cocteau, Rilke, Henry James, Aragon. Au printemps 1910, c'est au tour de Rainer Maria Rilke de parler du jardin. Frederic Eden mourut en 1916, Lady Caroline continua à y vivre jusqu'en 1928. Dans les années folles, la vanité mondaine s'empara de ce jardin qui devint une étape obligée de tout séjour à Venise. Puis il fut acquis par différentes reines de Grèce, dont la princesse Alexandra, qui décrit dans ses mémoires toutes les déprédations subies par le jardin pendant la Seconde Guerre mondiale. Mais elle s'employa à tout remettre en état, planta de nouveaux arbres. C'est alors qu'intervient le vibrionnant peintre et *"médecin de l'architecture"*, Fritz Hundertwasser *(de son vrai nom Friedrich Stottwasser)* (*sic*). Personnage singulier de l'art, militant écologiste avant l'heure, il l'acquit à la mort de la reine. Il y vécut jusqu'à sa mort en février 2000 et laissa le jardin devenir une ruine romantique. (in Un merveilleux jardin à Venise, 2009, *tramezzinimag.blogsort.fr*, http://tramezzinimag.blogspot.fr/2009/08/un-merveilleux-jardin-venise.html, consulté le 08/10/2015.).

[2479] EDEN Frederic, 2005, *Un jardin à Venise*, Actes Sud, Arles, pp. 150-151.

[2480] Friedrich Hundertwasser, [s.d.], *artsper.com*, https://www.artsper.com/fr/artistes-contemporains/autriche/20380/friedrich-hundertwasser, consulté le 09/03/2018.

[2481] JONES Louisa, 2012, Rome et Venise: au pays de la Commedia dell'arte, *louisajones.fr*, http://www.louisajones.fr/fr/blog/rome-et-venise-au-pays-de-la-commedia-dellarte, consulté le 08/10/2015.

[2482] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[2483] EDEN Frederic, 2005, *Id.*, pp. 151-152.

[2484] JONES Louisa, 2012, *Id.*

maisonnette de jardinier[2485]. Si Venise tint une grande place, ce ne fut donc pas tant pour son passé historique ou artistique, notamment les mosaïques byzantines dorées, mais parce qu'il la percevait comme la synthèse d'éléments constitutifs de sa dynamique créative.

1.1.15.2.2 La Picaudière

Ici, il s'agit de montrer avec davantage de précision que ce que nous appellerions « rusticité » représentait pour l'artiste le fondement constitutif de sa personne et donc de sa créativité : Hundertwasser, restant fidèle toute sa vie au commandement de simplicité, vivait dans un foyer fascinant, partout où il s'installait : entouré de tableaux, de cartes postales, de souvenirs, dans un chaos créateur[2486].

Outre le fait que l'artiste voulut impressionner sa mère, la description que l'écrivain américain Kenneth Tindall[2487] fait de La Picaudière[2488], plusieurs années après y avoir été invité par l'artiste, nous éclaire sur le choix d'acquérir cette fermette percheronne et son domaine de dix hectares. D'une part, on observe un sentiment de total isolement, renforcé par le fait que la fermette est inaccessible en automobile car desservie par un chemin vicinal sans marquage d'un kilomètre et demi, via une douce montée parmi des pommiers noueux piqués de beaux bouquets kaki de gui, les galaxies de fraises sauvages sous la cime des arbres, tandis que les abeilles allaient essaimer parce que leur vieille ruche dans le jardin derrière La Picaudière s'effondrait sous le poids des alvéoles qu'elle contenait. Certains diront que les prairies clôturées de haies vives, les rivières coulant dans l'herbe et les forêts aux arbres séculaires font du Perche un espace vivifiant pour l'âme et le corps ; ils considèrent encore qu'avec les saisons de l'année, le pays offre une magnifique palette pour un peintre[2489]. Ancien élève de l'École du Louvre, spécialiste de l'art italien et du jeu du langage dans la constitution de l'œuvre d'art et grand ami de Hundertwasser, Alain de Christen[2490], responsable sans le vouloir de l'arrivée de ce créateur hors-norme dans le Perche, en décrit longuement l'acquisition, ce que nous brossons ici à grands traits, en pointant la suite de coïncidences : en 1949, à Florence,

---

[2485] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 93.

[2486] FUCHS Ernst, 2000, Friedensreich Hundertwasser zum Gedenken, *derstandard.at*, http://derstandard.at/203654/Ernst-Fuchs-Friedensreich-Hundertwasser-zum-Gedenken, consulté le 19/11/2016.

[2487] TINDALL Kenneth, [s.d.], La Picaudière, *emptymirrorsbooks.com*, http://www.emptymirrorbooks.com/beat/kenneth-tindall-la-picaudiere.html, consulté le 12/10/2015.

[2488] Près de Saint-Jean-de-la-Forêt (Orne).

[2489] ARPENTINIER Jean, 2003, *Peintres et artistes du Perche : 1560-1960*, Éditions de la Reinette, Le Mans, p. 11.

[2490] CHRISTEN Alain de, 2007, Devoir d'arbres - Hundertwasser à Saint-Jean-de-la Forêt. *Pays du Perche n°7*, Juin-Décembre 2007, Rémalard, Fédération des Amis du Perche, pp. 42 et 45.

boursier de la France, de Christen proposa un gite aux trois jeunes Français, dont une jeune fille superbe, qu'il avait rencontrés. Peu avant, il avait été ébloui par l'incroyable fraicheur des couleurs du carnet de croquis d'un peintre venu d'Autriche, un peintre parlant peu et qui s'appelait Friedrich Stowasser. Une amitié très forte lia aussitôt le jeune Brô[2491] et le jeune Hundertwasser. Un jour du printemps de l'année 1957, la belle jeune fille du trio de Florence, Micheline, amena son mari Brô et l'artiste dans le Perche. La séduction des lieux fut immédiate au point de décider les deux peintres, enrichis de leurs premiers succès d'artistes, à acheter ensemble une maison de la région découverte à la nuit tombante, qui ressemblait un peu à une maison fantôme, d'autant qu'ils ne la retrouvaient sur aucune carte consultée. Étant le seul à posséder une voiture à cette époque, Alain de Christen fut sollicité pour les conduire chez le notaire. Hundertwasser devint le nouveau propriétaire de La Picaudière et fier de l'être[2492] : l'artiste pouvait impressionner ses collègues peintres des débuts communs à l'*Art Club*, restés à Vienne – restés en arrière, comme il disait – mais surtout sa mère[2493]. Il fut bientôt l'unique propriétaire depuis que Brô s'était trouvé aux confins du Perche un manoir , si bien que cet achat fut une nouvelle étape sur le chemin de son émancipation progressive[2494]. D'autant qu'au fil du temps, il agrandit son domaine de cinq à dix hectares en achetant en 1975 une seconde maison de paysan, encore une fois une vieille bâtisse attenante[2495]. Nous pouvons considérer que le sentiment d'isolement correspondait au caractère de l'artiste, la nature débordante et sans contrainte lui rappelait aussi sans doute les moments de son enfance et adolescence autour de Vienne[2496] et concrétisait son attirance pour la nature. Même s'il lui valut quelques déconvenues, comme il s'en explique dans son commentaire de ⊂*555* ⊃ *ICH WOHNE ZU NAHE AN DER ROUTE NATIONALE UND EIN DAMPFER FÄHRT DURCH DIE WIESE - I LIVE TOO NEAR THE ROUTE NATIONALE AND A STEAMER GOES THROUGH THE MEADOW- JE SUIS TROP PRÈS DE LA ROUTE NATIONALE ET UN BATEAU VAPEUR PASSE DANS L'HERBE* [2497]:

> J'ai peint ce tableau en toute conscience – comme auto-thérapie – à la manière de Salvador Dali qui disait que, pour se libérer de certaines maladies ou complexes, on doit peindre ces complexes. C'est d'ailleurs, je crois, souvent employé en thérapie. Lorsque quelqu'un a peur de la mort, il doit peindre la mort. Ou lorsque quelqu'un est fragile, il doit peindre des gens fragiles. J'étais donc toujours énervé – j'ai une maison de campagne en Normandie, et c'est très beau et tout est très vert et les arbres poussent superbement – toujours énervé, parce que

---

[2491] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[2492] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[2493] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 14.

[2494] SCHMIED Wieland, 2003, *Id.*, p. 46.

[2495] SCHMIED Wieland, 2003, *Ibid.*, p. 19.

[2496] Voir Première partie, chapitre « L'appropriation artistique des ruines de Vienne ».

[2497] La Picaudière, 1963, Technique mixte : tempera à l'œuf, huile sur papier préparé à la craie et au PV; collé sur jute avec du PV, préparée à la craie et au polyvinyle, 810 mm x 1160 mm, peint à La Picaudière, mai 1963. *Illustration* : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1668-ich-wohne-zu-nahe-an-der-route-nationale-und-ein-dampfer-fahrt-durch-die-wiese, consulté le 09/03/2018.

> la 'Route Nationale' passe trop près de la maison, certes à trois cents ou cinq cents mètres, mais ça m'énerve quand même. J'ai donc entrepris de peindre un tableau, avec lequel cette 'Route Nationale' – peinte ici en rouge, donc particulièrement vénéneux – va être désamorcée. Et en bas, j'ai peint ma maison et je me suis efforcé de ressentir cette 'Route Nationale' comme quelque chose de beau, même si tant de choses bruyantes y circulent. Et au cours de la réalisation, j'ai ajouté un paquebot, qui passe tranquillement à travers la prairie, et ainsi je suis maintenant guéri de cette souffrance, et je suis heureux qu'une 'Route Nationale' passe près de la maison. Un paquebot avec une fumée qui monte à la verticale est pour moi un symbole. J'ai peint une série de paquebots, dont les cheminées fument, des paquebots qui chantent, et parce que comme dans un choral, beaucoup de voix associées donnent un tableau, alors, la fumée d'un grand nombre de paquebots donnent un chant[2498].

L'artiste présente son tableau comme de l'art-thérapie en s'appuyant sur les méthodes du peintre surréaliste Salvador Dali[2499] : après une introduction sur la mort et les complexes, concepts rarement traités par l'artiste, le concept de la « Route Nationale » est répété quatre fois, et Hundertwasser lui impute son énervement, répété deux fois « toujours énervé » (*immer Ärger*) / (*ärgerte*), voire sa « souffrance » (*Leiden*). Même s'il reconnaît une sorte de mauvaise foi : « certes à trois cents ou cinq cents mètres »[2500]. S'il fait observer qu'il lui attribue une couleur particulière, le « rouge particulièrement vénéneux » (*rot [...] besonders giftig)* ; l'artiste détaille l'introduction de « paquebot » (*Dampfer*), répété cinq fois, singulier et pluriel confondus, et qu'il met en perspective avec un choral, ce genre musical liturgique. Connaissant l'importance de ces navires[2501] depuis son enfance, nous pourrions parler de cure analytique : il se sent « guéri » (*geheilt*). Si bien que de tous les lieux où il a habité ou vécu en dehors de Vienne, sa ville natale, La Picaudière est celui auquel il

---

[2498] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 455.« Dieses Bild habe ich eigentlich bewußt gemalt - als Eigentherapie - so wie Salvador Dali zum Beispiel sagte, man müsse, um sich von gewissen Krankheiten oder Komplexen zu befreien, diese Komplexe malen. Das wird ja, glaube ich, in der Therapie oft verwendet. Wenn einer Angst vor dem Tod hat, muß er den Tod malen. Oder wenn einer gebrechlich ist, soll er gebrechliche Menschen malen. So hatte ich immer Ärger - ich habe ein Landhaus in der Normandie, und das ist sehr schön und alles ist sehr grün und die Bäume wachsen prächtig - immer Ärger, weil die "Route Nationale" zu nahe an dem Haus vorbeiführt, zwar dreihundert oder fünfhundert Meter entfernt, aber das ärgerte mich trotzdem. Und da habe ich mir vorgenommen, ein Bild zu malen, mit dem diese "Route Nationale" - hier rot gemalt, also besonders giftig - entschärft wird. Und da habe ich hier unten mein Haus gemalt und mich gezwungen, die "Route Nationale" als etwas Schönes zu empfinden, auch wenn soviel Lautes darauf herumfährt. Und im Zuge des Malens habe ich dann den Dampfer hineingemalt, der einfach so durch die Wiese fährt, und dadurch bin ich jetzt geheilt von diesem Leiden, und ich freue mich, daß eine "Route Nationale" in der Nähe des Hauses vorbeifährt. Ein Dampfer mit senkrecht aufsteigendem Rauch ist für mich auch ein Symbol. Ich habe eine Serie gemalt mit Dampfer, deren Schornsteine rauchen, Dampfer, die singen, und weil bei einem Choral viele Stimmen zusammen ein Bild ergeben, so ergibt dann der Rauch aus vielen Schornsteinen von Dampfern ein Lied. ». Notre traduction.

[2499] Salvador Dalí (1904 – 1989). Peintre, sculpteur, graveur, scénariste et écrivain catalan, de nationalité espagnole. S'il est considéré comme l'un des principaux représentants du surréalisme et comme l'un des plus célèbres peintres du XXème siècle, cet artiste très imaginatif manifestait une tendance notable au narcissisme et à la mégalomanie, ce qui lui permettait de retenir l'attention publique, mais irritait une partie du monde de l'art. Notons encore que sa sympathie pour le dictateur espagnol Francisco Franco (1892 – 1975), son excentricité et ses œuvres tardives font de l'analyse de son œuvre comme de sa personne des thèmes difficiles et sujets à controverses.

[2500] « zwar dreihundert oder fünfhundert Meter entfernt ». Notre traduction.

[2501] Voir Deuxième partie, chapitre « Les bateaux ».

a été le plus longtemps (depuis les années cinquante jusque peu avant sa mort), intimement lié, si bien que son œuvre a des liens étroits avec La Picaudière[2502]. Si les paysages du Perche n'influencent pas directement sa peinture, entre 1957 et 1997, l'artiste y a réalisé cent quatorze œuvres picturales. D'ailleurs, en 1959, dans une lettre en français à Alain Jouffroy, le peintre évoque son travail:

> St. Jean, Noce, Orne
> Le 11 février 1959
> Cher Alain,
> […] Mais si tu voudrais (*sic*) venir ici, il y a 10 nouveaux et étranges tableaux à voir et une deux à t'héberger. des (*sic*) feux de cheminé (*sic*), un paysage doux. si (*sic*) tu vois Matta tu n'as qu'à continuer jusqu'à Nogent le Rotrou et puis c'est à 18 km[2503].

Ou bien encore, avant son retour en Nouvelle-Zélande en 1988, il passe son dernier séjour de plusieurs mois en Europe à peindre dans cette maison, et écrit:

> Après des années, j'ai à nouveau passé plusieurs mois à La Picaudière, dans les murs épais de la vieille ferme, près du poêle à bois et de la cheminée. Un chemin creux au milieu des marronniers, des chênes et des charmes mène de chez mon voisin Goudet à la maison. En traversant les champs on peut aller jusqu'au village de Saint-Jean-de la-Forêt chercher du lait frais, aujourd'hui encore dans un pot à lait. C'est une France comme il n'y en a peut-être plus ailleurs[2504].

Nous soulignons ici que Hundertwasser développe moins ses œuvres que les indications sur le contexte spatial « feux de cheminée » / « poêle à bois et de la cheminée » / « pot à lait » / « une France comme il n'y en a peut-être plus ailleurs ». Elles font écho au confort définitivement plus que rudimentaire, comme en témoignent les Goudet[2505], ces voisins agriculteurs qui veillaient sur la maison : l'artiste n'avait pas beaucoup de meubles, un ami américain en avait fabriqué avec des lames de parquet et l'artiste avait acheté une armoire et quelques fauteuils à des brocantes dans le coin. Au début, la maison n'était pas chauffée, puis il a amené des petits poêles, avec des tuyaux coudés qui partaient dans tous les sens et qui étaient attachés avec une chaîne. Il ne s'agit ni de difficultés financières, ni de snobisme, mais du désir d'exister pour rendre la vie « moins matérialiste »[2506] ; ce premier paradis qu'Hundertwasser s'aménagea[2507] entrait en résonance avec les théories de la *Lebensreform* qu'il avait pu découvrir via Schiele[2508]. D'autant qu'à l'époque de

---

[2502] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Hommage à Hundertwasser 1928-2000*, catalogue de l'exposition du 2 juin au 30 septembre 2001, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Éditions du Musée des beaux-arts et de la dentelle d'Alençon, Alençon, p.5.
[2503] Fonds JOUFFROY AJOUF X R059 – 56 203, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016.
[2504] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Id.*, p. 5.
[2505] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Ibid.*, p. 26.
[2506] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Ibid.*, p. 27.
[2507] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Ibid.*, p.5.
[2508] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

l'acquisition, le peintre les mettait en pratique à Paris, avant de les adopter définitivement[2509]. En outre, l'artiste replanta une forêt[2510] à St-Jean-de-la Forêt où il n'y avait plus de forêt[2511], si bien qu'à La Picaudière, outre les projets architecturaux, Hundertwasser commença à s'adonner à l'écologie et à l'environnement, mit en forme des manifestes, envisagea des actions pour la défense de l'environnement[2512- - 2513].

1.1.15.2.3 La Hahnsäge

À peine dix ans après l'acquisition de La Picaudière, en 1966, Hundertwasser fit une nouvelle acquisition à Kamptal, dans le *Waldviertel* (Basse-Autriche) : il était compréhensible que la mère[2514] de cet artiste qui se déplaçait déjà si souvent, aurait préféré que son fils, se trouve plus près d'elle que dans la lointaine France[2515]. C'est pourquoi elle s'était réjouie: il n'était maintenant plus qu'à deux heures de voiture de Vienne et pouvait lui rendre visite plus souvent. Cependant, cet achat se fit dans le même esprit : il s'agissait d'une minuscule ancienne scierie, la *Hahnsäge*, sorte de miroir de La Picaudière, mais qui n'eut pas tout à fait le même impact sur sa créativité que ce que nous venons de montrer.

1.1.15.2.4 La Nouvelle-Zélande

Nous avons vu la mise en œuvre des convictions vraisemblablement héritées de Schiele à La Picaudière, où Hundertwasser résidait en alternance. Au cours du temps, l'artiste ressentit que les systèmes, prévisions, statistiques, plutôt que d'apporter le salut, représentaient un asservissement supplémentaire : l'Homme se trouvait alors réduit à sa propre logique, et sa liberté de création[2516]

[2509] Voir Troisième partie, chapitre « Le corps comme manifeste ».
[2510] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».
[2511] CHRISTEN Alain de, 2007, Devoir d'arbres - Hundertwasser à Saint-Jean-de-la Forêt, *Pays du Perche n°7*, Rémalard, Fédération des Amis du Perche, p 41.
[2512] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Ibid.*, p. 5.
[2513] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».
[2514] Voir Première partie, chapitre « Elsa Stowasser ».
[2515] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 46.
[2516] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

était empêchée[2517]. Pour reprendre la spirale dans son bon sens, Hundertwasser émigra vers l'autre hémisphère. Vers la Nouvelle-Zélande, nouveau paradis perdu au bout de la terre, un éden symétrique et complémentaire[2518]. Pour ce peintre du mouvement, l'idée de se mettre en route vers la Nouvelle-Zélande fit son chemin depuis le 7 octobre 1968, alors que l'artiste était à New York à l'occasion de son exposition dans la galerie Aberbach Fine Art[2519], sur le chemin du vernissage de son exposition à Berkeley (Californie). La galerie appartenait à un de ses fidèles collectionneurs et amis, Jean Aberbach[2520], en partenariat avec un autre collectionneur du peintre, son frère Julian. La saga, par la plus extraordinaire des coïncidences, relie souvent les artistes et son propre destin, continuait à tisser sa toile, ce qui ne pouvait manquer de plaire à Hundertwasser[2521] : les deux avaient vécu à Vienne dans des rues qui se croisaient, *Obere Donaustrasse* et *Leopoldstrasse*, étaient allés à la même école, le Collège Unterberggasse[2522](*Realschule Unterberggasse*). Et, plus consciemment, avaient des appartements dans le même immeuble à Venise. Lorsque Jean Aberbach le reçut chez lui à Sands Points, Long Island (New York, USA), il trouva dans la bibliothèque deux volumes de photographies en couleurs de la Nouvelle Zélande ; impressionné, il lui demanda à les emprunter, car il voulait absolument continuer à regarder ces magnifiques vues de ce pays lointain : rien qu'en regardant ces livres, Hundertwasser était tombé si totalement amoureux de la Nouvelle Zélande qu'il décida d'y passer beaucoup de temps[2523]. 1973 fut aussi l'année où il se lia d'amitié avec Joram Harel[2524], rencontré par l'intermédiaire d'Arik Brauer[2525], qui, devenu son manager, le déchargea

---

[2517] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 72.

[2518] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 21.

[2519] *990 5th Avenue, New York, NY 10021, États-Unis.*

[2520] Joachim « Jean » Aberbach (1910–1992). Éditeur de musique, collectionneur, marchand d'art et galeriste américain, d'origine autrichienne. Aberbach et son frère étaient partis en Amérique des années auparavant et avaient lancé une société d'enregistrements florissante : elle publia les chansons d'Elvis Presley (in WEISS Mike, 2011, A Lost Art 'Paradise' Rediscovered in Brooklyn, *Brooklyn Daily Eagle*, http://50.56.218.160/archive/category.php?category_id=27&id=42372, consulté le 12/04/2015.).

Le galeriste interviendra plus tard pour la fresque ⊂ 96⊃ PARADIS - PAYS DES HOMMES, OISEAUX ET NAVIRES - PARADISE - LAND OF MEN, OF TREES, BIRDS AND SHIPS PARADIES - LAND DER MENSCHEN, VÖGEL UND SCHIFFE. Voir Deuxième partie, chapitre « Osmose - des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques ».

[2521] *Hundertwasser*, 1973, Aberbach Fine Art, 988 Madison Ave., New York, 1973, Gruener Janura, Glarus, pp. 2-3.

[2522] Voir Première partie, chapitre « Les outils de l'affirmation de soi - encouragements et réticences maternels ».

[2523] *Hundertwasser*, 1973, *Id.*, p. 3.

[2524] Joram Harel (*1937). Aujourd'hui président du Conseil d'administration de la Fondation privée Hundertwasser, et auteur de livres sur l'artiste. On ne sait pas grand-chose de lui. Il a bien sûr connu Hundertwasser, a été vraiment un compagnon de route un long moment. « Mais qui est-il vraiment ? Est-ce plutôt l'artiste ou l'homme d'affaires très dur ? » (in KASSEL Dieter (Moderation), „Eine unglaubliche Kitschallüre", 2005, *deutschlandradiokultur.de*, http://www.deutschlandradiokultur.de/eine-unglaubliche-kitschalluere.945.de.html?dram:article_id=132111, consulté le 22/10/2016.).

[2525] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 27.

désormais de toutes les contraintes matérielles[2526]. Cette même année, Hundertwasser effectuait un voyage aux îles du Cap-Vert et en Nouvelle-Zélande à l'occasion d'une exposition itinérante de ses tableaux qui devait donner une impulsion nouvelle à sa carrière[2527] : il s'agissait d'une exposition-rétrospective, qui allait faire le tour du monde, la première exposition dans le cadre de cette tournée mondiale ayant lieu début mai à la City Art Gallery, à Auckland (Nouvelle-Zélande)[2528]. On attira alors l'attention de l'artiste sur un grand domaine d'environ 190 hectares dans la « Baie des Iles » (*Bay of Islands*) (Nouvelle-Zélande), complètement à l'abandon, ce qui correspondait justement à l'attrait de l'artiste pour les paysages sauvages. D'autant que depuis 1968, la réflexion de Hundertwasser avait pris le chemin de l'écologie : il multipliait les performances et les manifestes[2529]. Nous soulignons aussi que c'était un an après le décès de sa mère, et la Nouvelle-Zélande aura un rôle pondérateur sur son équilibre psychologique et affectif[2530]. Par ailleurs, depuis plusieurs années l'artiste se sentait à l'étroit dans le marché de l'art international, si bien que dans ce qui pourrait devenir sa nouvelle patrie, il lui semblait qu'il pourrait trouver enfin le repos pour peindre des tableaux. En 1974 acquit ce paradis de Nouvelle-Zélande, tautologie de beauté, qui, quand on le traverse, atteint en quelques jours presque l'insupportable[2531] et effectivement en fit sa seconde patrie. Une dizaine d'années après l'épiphanie de la Nouvelle-Zélande, l'artiste transpose son ressenti et ses sentiments dans un poème[2532]:

QUAND ON EST À VENISE **O** QU'Y A-T-IL DE MIEUX À FAIRE
QUE DE SE CONSTRUIRE UN BATEAU **O** QUAND ON A UN
BATEAU **O** OÙ VEUT-ON ALLER **O** EN NOUVELLE-ZÉLANDE **O** POURQUOI

PARCE QUE SUR LES ROUTES MARITIMES IL N'Y A RIEN **O** QUI
AILLE PLUS LOIN **O** QUI SOIT PLUS MYSTÉRIEUX **O** C'EST LA
BELLE LOGIQUE DES ENFANTS **O** ELLE A SES SOMBRES RACINES DANS
LA PROPRE ENFANCE DE HUNDERTWASSER **OOO**

[2526] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 8.

[2527] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 128.

[2528] HAREL Joram, 1973, *Brief - Typoskript an Manfred Mautner Markhof, Wien 16.03.1973*, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Teilnachlass Manfred und Maria Mautner Markhof, Sign.: F170.Mautner-Markhof.98 Mus., consulté le 31/05/2016.

[2529] Voir Troisième partie, chapitre « La dynamique écologiste ».

[2530] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 90.

[2531] ZIEGLER Senta, 1996, Ende der Welt. Im Busch kontrolliert er ein bis Japan und USA wirksames Wirtschaftsunternehmen, *NEWS 20/96*, in TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 352 p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p 89.

[2532] Calligraphie respectée. Les **O** remplacent les hiragana japonais. Nous avons tenté au mieux de respecter les césures.

MON RÊVE DE TOUT TEMPS **O** MA MÈRE M'AVAIT
RACONTÉ **O** QUE LE PAYS LÀ-BAS EST TRÈS
BEAU **O** LES HOMMES TRÈS BONS **O** ET QUE LÀ-BAS IL N'Y A
PAS DE GUERRES[2533].

Les caractères japonais[2534] (« Hundertwasser » en japonais) [2535] qui ponctuent la calligraphie font de ce poème une œuvre visuelle. Devant cette organisation de lettres et de signes, générant un art plastique à la fois figuratif et abstrait, nous nous posons la question de savoir s'il ne faudrait pas l'assimiler au lettrisme, auquel Brô[2536] s'intéressait. En outre, il convient de noter encore que les idées politiques du mouvement lettriste ont servi de tremplin par exemple au mouvement Situationniste, Guy Debord[2537] ayant, en 1951, été très proche du fondateur Isou[2538] . Tremplin encore pour le Nouveau réalisme, dont Pierre Restany[2539] cosigna le manifeste en 1960[2540]. En effet, chez les lettristes, le matériel des lettres s'élargit aux signes existants ou inventés, qu'ils soient lexiques, phonétiques ou idéographiques. Nous notons aussi que les césures irrégulières de ces vers libres mettent en lumière des éléments essentiels, notamment « POURQUOI » (*WARUM*) ? Nous assimilons le rythme à une comptine enfantine, où les arguments s'enchaînent « QUAND ON EST À VENISE » (*WENN MAN IN VENEDIG IST*) / QUAND ON A UN BATEAU (*WENN MAN EIN SCHIFF / HAT*). D'ailleurs, l'auteur n'évoque-t-il pas de la « BELLE LOGIQUE DES ENFANTS » (*DIE SCHÖNE / LOGIK DER KINDER*) ? Après avoir, une nouvelle fois, parlé de lui-même à la troisième personne « LA PROPRE ENFANCE DE HUNDERTWASSER » (*HUNDERTWASSERS EIGENER KINDHEIT*), l'artiste revient au « je », qui transparait dans les adjectifs possessifs « MON » (*MEIN*) / « MA » (*MEINE*). C'est le moment où le créateur associe deux éléments sensibles « RÊVE » (*TRAUM*) / « MÈRE » (*MUTTER*), explicité dans la strophe précédente « SES

[2533] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, pp. 48-54 « WENN MAN IN VENEDIG IST **O** WAS KANN MAN BESSERES TUN / ALS SICH EIN SCHIFF ZU BAUEN **O** WENN MAN EIN SCHIFF / HAT **O** WOHIN WILL MAN DANN **O** NACH NEUSEELAND **O** WARUM // WEIL ES AUF DEM SEEWEGE NICHTS GIBT O DAS WEITER / WEG **O** DAS GEHEIMNISVOLLER IST **O** DAS IST DIE SCHÖNE / LOGIK DER KINDER **O** SIE HAT IHRE DUNKLEN WURZELN IN / HUNDERTWASSERS EIGENER KINDHEIT **OOO** // SCHON IMMER MEIN TRAUM **O** MEINE MUTTER HATTE / MIR ERZÄHLT **O** DASS DORT DAS LAND SEHR SCHÖN / IST **O** DIE MENSCHEN SEHR GUT **O** UND DASS DORT KEINE / KRIEGE SIND **OOO** ». Notre traduction.

[2534] La langue japonaise s'écrit avec un mélange de caractères phonétiques qu'on appelle les kanas et d'idéogrammes qu'on appelle les kanjis. Il y a 92 kanas et des milliers de kanjis. Pour trace un kanji,il faut bien respecter le sens et l'ordre des traits. (in Japonismes / Impressionnismes, 2018, *Dossier pédagogique, mdig.fr*, https://www.mdig.fr/sites/default/files/sites/default/files/dossier-pedagogique-exposition-japonismes-mdig.pdf, consulté le 13/08/2018.

[2535] Nous avons transcrit ici ces caractères japonais sous forme de **O**. Quand ils sont multiples, pour la commodité de ce travail, nous en indiquons alors arbitrairement trois, sans tenir compte de leur nombre.

[2536] Voir Deuxième partie, chapitre « Brô (1930 – 1986). »

[2537] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'Art Brut ».

[2538] Isidore Goldstein, dit Isidore Isou (1925-2007).

[2539] Voir Deuxième partie, chapitre « Pierre Restany (1930 – 2003) - débateur pictural, soutien, ami et biographe ».

[2540] DEVAUX Frédérique, [s.d.], Lettrisme, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lettrisme/, consulté le 12 mars 2018.

SOMBRES RACINES DANS / LA PROPRE ENFANCE DE HUNDERTWASSER »[2541], ainsi que dans le vers conclusif : « PAS DE GUERRES » (*KEINE / KRIEGE*). L'émotion exprimée dans ces allusions montrent que le temps n'a effacé ni le traumatisme du nazisme ni son attachement à sa mère. En 1984, il écrit d'ailleurs à son ami le galeriste new yorkais Jean Aberbach: « Cher Aberbach, je suis revenu depuis trois mois dans mon paradis »[2542]. En 1996, au sujet de son rapport à la solitude en Nouvelle-Zélande, l'artiste précise: « Je ne me sens absolument pas seul. Peut-être quand je suis un peu malade, j'ai ce sentiment, sinon ici tout est plein de vie »[2543]. Ce qui justifie que, sans abandonner l'autrichienne, Hundertwasser prit la nationalité du pays où il passait régulièrement plusieurs mois. Le 13 octobre 1986, Peter Tapsell, Ministre de l'Intérieur signa le document lui octroyant la citoyenneté néozélandaise[2544] et ce dernier ne quitta plus son paradis durant les deux dernières années et demi de sa vie[2545]. Cette propriété devint un nouveau champ d'expériences. En premier lieu, pour sa créativité, dans sa « Lettre à J. J. Aberbach » (*Brief an J. J. Aberbach*), rédigée le 23 juin 1984 dans la *Kaurinui Valley*, Hundertwasser développe plusieurs points numérotés :

> 1.Peinture
> Je suis en train de peindre quatre tableaux […] Simultanément, à trois estampes japonaises[2546] en étroite collaboration avec des maîtres japonais de Kyoto et Tokyo […] Les Japonais taillent les blocs de bois selon mes indications [..]. Mais je lâche ma plus grosse bombe avant mon départ pour Venise : j'ai réussi à faire en sérigraphie une édition de 10.002 pièces, dont chaque feuille est différente de l'autre !!! 'Homo Humus how do you do 860 10002 nights'. Les feuilles de cette édition sont aussi différentes que les feuilles d'un arbre[2547].

[2541] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Id.*, « IHRE DUNKLEN WURZELN IN / HUNDERTWASSERS EIGENER KINDHEIT ». Notre traduction.

[2542] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief an J. J. Aberbach (1984), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, p. 66. & http://www.hundertwasser.com/text/1.1.1.4/hl/2?language=ge#titleanch, consulté le 19/04/2016. « Lieber Aberbach, / bin seit 3 Monaten wieder in meinem Paradies». Notre traduction.

[2543] RADAX Ferry, 'Jeder Mensch hat seine Träume', Ferry Radax im Gespräch mit Meister Hundertwasser, NEWS 20/96, 1996, In TAUDES Theresa, 2010, Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 352 p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016., p 90.

[2544] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 258.

[2545] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 128.

[2546] Voir Deuxième partie, chapitre « Les estampes ».

[2547] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief an J. J. Aberbach (1984), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, p. 67.
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/text/1.1.1.4/hl/2?language=ge#titleanch, consulté le 19/04/2016. « 1. Malerei / Ich male hier an vier Bildern [...] Gleichzeitig an drei japanischen Holzschnitten in enger Zusammenarbeit mit japanischen Meistern in Kioto und Tokio [...] Die Japaner schneiden Holzblöcke nach meinen Anweisungen. Doch meine große Bombe ließ ich vor meiner Abreise in Venedig los: Es ist mir gelungen, im Siebdruckverfahren eine Auflage von 10.002 Stück zu machen, von denen jedes Blatt vom

À propos du nombre de sérigraphies, et même si Hundertwasser n'en dit rien, nous souvenant que Brô[2548] s'était intéressé au travail de Raymond Queneau, nous nous interrogeons sur une influence potentielle de l'Oulipo. Croisant langage et mathématiques, Raymond Queneau avait abouti à la création des *Cent mille milliards de poèmes*. Ayant composé dix sonnets dont chaque vers est écrit sur une bande de papier, et les combinant de façon méthodique, Queneau obtint 10^{14} poèmes, soit cent mille milliards. Il ne s'agissait donc pas de littérature aléatoire, au contraire il s'agissait d'appliquer à la littérature la rigueur et les techniques des mathématiques. L'objectif de Queneau était d'inventer de nouvelles règles de composition poétique qui permettaient et de créer des œuvres nouvelles, et de dégager les potentialités d'œuvres existantes, c'est à dire de mettre à jour leurs ressources cachées, leurs richesses secrètes, qui ne peuvent apparaître qu'en appliquant de nouvelles contraintes[2549]. Ne pourrions-nous donc penser que la réflexion esthético-philosophique de Hundertwasser épanouie en Nouvelle-Zélande visa ici à transposer picturalement ces recherches? Notons maintenant que les Néo-Zélandais furent sensibles à son monde de formes croissant à partir de celles végétatives, qui parlait en faveur de l'amour manifeste de leur auteur pour la nature[2550]. Sans parler du motif récurrent de la spirale, qui apparaissait dans presque tous les tableaux et qui rappelait les ornements et les tatouages des Maoris, ce que Hundertwasser souligne lui-même dans le poème[2551] évoqué plus haut :

> SI EXOTIQUES ÉTRANGES ET MYSTÉRIEUX ÉTAIENT JADIS LES
> BATEAUX DES MAORIS APPARUS DEVANT LES CÔTES DE CE
> LOINTAIN PAYS **O** BATEAUX À BALANCIER AVEC
> DES MASQUES ARTISTIQUEMENT SCULPTÉS ET DES SPIRALES **O** LES MAORIS
> VENAIENT PAR-DELÀ DES MILLIERS DE MILES DU LOINTAIN DE L'OCÉANIE
> ET ILS NOMMÈRENT LA NOUVELLE-ZÉLANDE AO TEA ROA **O** PAYS
> DES LONGS NUAGES BLANCS[2552]

Lorsqu'il s'est agi de réformer radicalement le drapeau national rouge vif à l'Union Jack et aux sept étoiles dorées, l'artiste créa un drapeau[2553] nouveau. Dans un poème en seize strophes

---

anderen verschieden ist!!! „Homo Humus how do you do 860 10002 nights". Die Blätter dieser Auflage sind so verschieden wie die Blätter eines Baumes». Notre traduction.

[2548] Voir Deuxième partie, chapitre « Osmose - des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques ».

[2549] L'Oulipo, [s.d.] *classes.bnf.fr*, http://classes.bnf.fr/queneau/reperes/courants/13quen.htm, consulté le 17/04/2017.

[2550] TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 352 p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p 39.

[2551] Pour en faciliter la lecture, nous ne reproduisons pas dans notre traduction les césures de Hundertwasser.

[2552] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, pp. 57-59 « SO EXOTISCH FREMD UND RÄTSELHAFT WAREN EINST DIE / SCHIFFE DER MAORIS VOR DEN KÜSTEN DIESES FERNEN LAN / DES ERSCHIENEN **O** AUSLEGERBOOTE MIT KUNSTVOLL GE- / SCHNITZTEN MASKEN UND SPIRALEN **O** DIE MAORIS KAMEN / ÜBER TAUSENDE VON MEILEN AUS DER WEITE OZEANIENS **O** / / UND SIE NANNEN NEUSEELAND AO TEA ROA **O** LAND DER LAN- / GEN WEISSEN WOLKE **OOO** ». Notre traduction.

irrégulières, « Le drapeau Kourou » (*Die Koru Fahne*) (1983), Hundertwasser détaille ses choix créatifs. Après avoir défini dans les deux premières strophes les fonctions d'un drapeau « qui symbolise une identité caractéristique » / « le drapeau symbolise l'ancien et le nouveau » / « Le drapeau signifie la paix »[2554], l'artiste file les métaphores symboliques apparues depuis les débuts de ses travaux, notamment la spirale emblématique : « La spirale, qui se déploie dans un drapeau carré / est l'image de l'unification de la nature et de la technologie, / du cercle et du carré »[2555]. Ou encore « La spirale Maori, reliée au symbole de la fougère qui se déroule / le kuru, / représente déjà la Nouvelle-Zélande dans bien des domaines, / comme par exemple le symbole de Air New Zealand »[2556]. L'artiste revient aussi sur sa méthode picturale et sa passion pour la couleur verte : « Le vert a été soigneusement mélangé / à partir des tons vers particulièrement terreux, juteux et fructueux / des sols à bush et à champs de la Nouvelle-Zélande, / qu'on ne trouve nulle part ailleurs. Ce vert est la richesse de la Nouvelle-Zélande »[2557]. L'artiste s'en explique encore dans sa « Lettre à J. J. Aberbach » (*Brief an J. J. Aberbach*) :

> J'ai conçu un drapeau pour la Nouvelle-Zélande. Je t'envoie en pièce jointe une photocopie du premier jet. J'ai déjà le soutien de plusieurs ministres et de personnalités importantes. La Nouvelle-Zélande cherche de toutes façons un nouveau symbole. Je sais qu'il va y avoir une grande lutte, intéressante. Ce drapeau entre aussi dans le cadre du 'Traité de paix avec la nature'[2558].

Cependant les Néozélandais n'ont pas du tout apprécié l'ingérence en forme de spirale verte et l'ont fait savoir au maître par une rude fin de non-recevoir[2559]. De la même manière qu'il choisit

---

[2553] Voir Troisième partie, chapitre « Au service du plus grand nombre - lithographies, drapeaux et posters ».

[2554] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Koru Fahne (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 182. « eine unverwechselbare Identität versinnbildlicht.» / « Die Fahne symbolisiert alt und neu » / « Die Fahne steht für Frieden ». Notre traduction.

[2555] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 183. « Die Spirale, die sich in einer rechteckigen Fahne entfaltet,/ ist das Bild der Vereinigung von Natur und Technologie, / des Runden und des Quadratischen.». Notre traduction.

[2556] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 184. « Die Maori-Spirale verbunden mit dem Symbol des sich entfaltenden Farns,/ dem Koru,/ vertritt Neuseeland bereits auf vielen Gebieten,/ wie zum Beispiel als Symbol der Air New Zealand ». Notre traduction.

[2557] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 183-184. « Das Grün wurde sorgfältig gemischt / aus den besonders erdigen, saftigen und fruchtbaren Grüntönen / der Busch- und Ackerböden Neuseelands, / die nirgendwo sonst zu finden sind.// Dieses Grün ist der Reichtum Neuseelands.». Notre traduction.

[2558] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief an J. J. Aberbach (1984), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 68.
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/text/1.1.1.4/hl/2?language=ge#titleanch, consulté le 19/04/2016. « Ich habe eine Fahne für Neuseeland entworfen. Sende anbei eine Fotokopie des ersten Entwurfes. Habe bereits den Support von mehreren Ministern und von bedeutenden Persönlichkeiten. Neuseeland sucht sowieso ein neues Symbol. Ich weiß, das wird einen großen, interessanten Kampf abgeben. Auch diese Fahne ist im Rahmen des „Friedenspaktes mit der Natur".». Notre traduction.

[2559] ZIEGLER Senta, 1996, Ende der Welt. Im Busch kontrolliert er ein bis Japan und USA wirksames Wirtschaftsunternehmen (in TAUDES Theresa, 2010, Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser,

la rusticité à La Picaudière, Hundertwasser poursuivit la mise en œuvre de son rapport écologique avec la nature selon ses conceptions d'unité avec la nature[2560]. À la suite de l'allusion de Hundertwasser au Traité de paix avec la nature » (*Friedenspakt mit der Natur*), il s'agit maintenant d'observer comment cette propriété néozélandaise lui permit de finaliser la traduction matérielle de ses idéaux écologiques, bataillant sans relâche pour ses idées du retour de la nature dans les villes, du droit des arbres et de végétalisation des toits, ce qui séduisit les Néozélandais[2561]. En effet, sur ces quatre cent cinquante-cinq hectares, Hundertwasser planta soixante mille arbres différents, issus de tous les continents qu'il acheta dans les pépinières des environs[2562]. Dix ans plus tard, en 1984, dans sa « Lettre à J. J. Aberbach » (*Brief an J. J. Aberbach*), l'artiste évoque avec fierté « les arbres, plantés par moi, déjà devenus des forêts dans lesquelles on peut se promener »[2563], si bien qu'après ses toiles, ses enfants, c'étaient les innombrables arbres qu'il plantait[2564]. Cet attachement aux arbres explique que l'artiste fut enterré sur une colline boisée de sa propriété[2565], comme il l'avait souhaité, selon ses convictions du « Traité de paix avec la nature »[2566]. Notons que l'artiste avait entrepris des démarches bien en amont, comme il apparaît en 1984, encore une fois dans sa « Lettre à J. J. Aberbach » (*Brief an J. J. Aberbach*). Il écrit en effet : « En Nouvelle-Zélande, j'ai remporté une incroyable victoire. J'ai réussi à obtenir l'accord du gouvernement néozélandais d'être enterré sur mes terres. C'est un premier pas concret vers une révolution dans le cadre du Traité de paix avec la nature et sa première reconnaissance »[2567]. Par ailleurs, tout y était encore plus près de la terre[2568], on peut même dire primitif : l'artiste vivait par exemple dans ce qui s'appelle la « Maison-bouteille »

Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 352 p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p 91.).

[2560] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[2561] TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 352 p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p 39.

[2562] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 130.

[2563] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief an J. J. Aberbach (1984), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 66. & http://www.hundertwasser.com/text/1.1.1.4/hl/2?language=ge#titleanch, consulté le 19/04/2016. « die Bäume, von mir gepflanzt, bereits Wälder geworden sind, in denen man spazieren gehen kann ». Notre traduction.

[2564] Ernst Fuchs, *Friedensreich Hundertwasser zum Gedenken*, 2000, *In :* http://derstandard.at/203654/Ernst-Fuchs-Friedensreich-Hundertwasser-zum-Gedenken, consulté le 19/11/2106.

[2565] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 128.

[2566] Voir Troisième partie, chapitre « Hommage aux arbres et panthéisme personnel ».

[2567] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief an J. J. Aberbach (1984), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 68.
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/text/1.1.1.4/hl/2?language=ge#titleanch, consulté le 19/04/2016. « In Neuseeland habe ich einen unglaublichen Sieg errungen. Es ist mir gelungen, von der N.Z. Regierung die Bewilligung zu erlangen, auf meinem Land begraben zu werden. Dies ist ein erster konkreter Schritt zu einer Revolution im Rahmen des Friedenspaktes mit der Natur und eine erste Anerkennung.». Notre traduction.

[2568] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 194.

(*Bottle House*), dont les cloisons se composaient de centaines de bouteilles vides reliées par du mortier ou du bêton, si bien que durant la journée, l'intérieur était toujours éclairé. Des collecteurs solaires, qui fournissent l'électricité pour la radio, le tourne-disques et la lumière se trouvent sur le toit, ainsi qu'une installation solaire pour l'eau chaude. Une toilette à l'humus, une station d'épuration végétale pour l'eau de la cuisine et de la salle de bains et un collecteur d'eau de pluie veillent à ce que toute l'eau utilisée par l'homme soit ramenée au sol, épurée[2569]. Sur un cours d'eau marécageux soumis aux marées, Hundertwasser avait un dinghi qui lui permettait d'atteindre à marée haute le port d'Opua où se trouvait son bateau « Regentag »[2570]. En outre, de nombreux nains de jardin[2571] s'occupent à surveiller les deux maisons de l'artiste[2572], ce que nous mettons en lien avec sa nationalité double ou multiple : il nous semble que ces éléments expriment la volonté de l'artiste d'absorber en un grand syncrétisme toutes les spécificités de ses lieux de vie, et de se *religare* avec le cosmos.

[2569] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, pp. 134-135.
[2570] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 130 & 134 .
[2571] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».
[2572] RAND Harry, 2012, *Ibid.*, p. 135.

Un dernier élément est à prendre en compte dans l'enrichissement de la dynamique créative de l'artiste, comme ses écrits nous le rapportent, qu'ils soient poétiques ou narratifs. Une fois encore interviennent des artistes et des voyages.

1.1.16 Walter Kampmann (1887 - 1945) et les *arbres-âme*

Nous rappelons qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, la jeune génération d'artistes n'avait été confrontée depuis l'enfance qu'avec l'idéal artistique national-socialiste, et n'avait eu accès ni à la modernité classique ni aux développements de la scène artistique internationale d'alors[2573]. Afin de mettre un terme au désert culturel, en 1948, furent organisées à la Graphische Sammlung Albertina de Vienne des expositions de peintres mis à l'index. Notamment une exposition estivale « En mémoire de Gustav Klimt et de Walter Kampmann »[2574]. Ce qui signifierait qu'avant d'être confronté à l'automne aux œuvres de Schiele par l'intermédiaire de Walter Koschatzky, organisateur, Hundertwasser fut confronté à l'été à la peinture de Walter Kampmann[2575], si bien qu'il nota s'être mis à dessiner « à la manière de Kampmann, arbres très stylisés »[2576] durant l'été de la même année. L'artiste réalisa par exemple *JW 137 ⊂30⊃ MÜHLE UND SEELENBÄUME - Mill and Soul-Trees*[2577]. Même si les travaux de Walter Koschatzky ne peuvent être contestés, nous soulignons cependant ici une certaine confusion dans la littérature au sujet des dates, voire des commissaires d'exposition. Angelika Kampmann, la fille de Walter Kampmann, affirme que c'est en novembre que l'on put voir une exposition Walter Kampmann / Klimt et Josephson à l'Albertina de Vienne. Ajoutant que ce fut son demi-frère Bodo Kampmann[2578] qui l'organisa[2579], elle indique que

---

[2573] BIEBERSTEIN ILGNER Patrycja de, 2014, *Von der fragmentierten Rezeption zum totalen Werk. Intermediale Aspekte im Werk von Gerhard Rühm*, Dissertation Dr. Phil., Universität Bremen, 314 p., http://elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00104373-1.pdf, consulté le 30/09/2015, p.13.

[2574] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p. 14.

[2575] Walter Kampmann (1887 - 1945). Peintre expressionniste allemand, graphiste et sculpteur.

[2576] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, pp. 14-15.

[2577] « Moulin et arbres-âme ». Notre traduction.

Semriach, 1948, crayon sur papier à dessin, 600 mm x 440 mm. Peint à Semriach, Styrie, été 1948. *Illustration* : http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/452-muhle-und-seelenbaume, consulté le 26/03/2018.

[2578] Bodo Kampmann (1913 – 1978). Sculpteur, designer et scénographe allemand. Il fut Professeur à l'École des Beaux Arts de Brunswick (*Braunschweig*). Voir Première partie, chapitre « Heurts et malheurs, nomadisme amoureux ».

Walter Kampmann, professeur d'Arts Appliqués à l'École de textiles et de mode (*Textil-und Modeschule*) de Berlin, fut, avec Paul Klee (1879-1940), Max Beckmann (1884-1950), Wassily Kandinsky (1866-1944), Oskar Moll (1875-1947) et Lyonel Feininger (1871-1956), un co-fondateur « Sécession berlinoise » (*Berliner Secession*)[2580] .Walter Kampmann appartenait également au « Groupe de Novembre » (*Novembergruppe*)[2581], constitué notamment par Otto Möller (1883-1964), Otto Dix (1891-1969), Max Pechstein (1881-1955), et Oskar Schlemmer (1888-1943)[2582]. Par ailleurs, en 1943 encore, alors que Walter Kampmann peignait ses arbres-âmes, ayant refusé de se plier aux ordonnances artistiques hitlériennes, il vit ses œuvres cataloguées d' « Art dégénéré » (*Entartete Kunst)*, ce qui signifiait interdiction de travailler et de peindre. Alors soumis à un examen de santé mentale et à de terribles tortures, Walter Kampmann estima que sa seule chance de rester en vie et de sauver sa famille de la mort fut de se porter volontaire pour la guerre[2583]. Rentré en juin 1945 du camp de prisonniers de guerre en Grande-Bretagne, Kampmann mourut en décembre. Hundertwasser rédige en 1974 la préface du catalogue exposition Kampmann présentée à la Galerie im Taxis-Palais, à Innsbruck, « Le martyr d'une grande ville dorée »[2584-2585] en hommage au peintre d'arbres de verre transparents. L'artiste choisit de la faire paraître dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[2586] sous le titre « Bonjour Monsieur Kampmann » (*Guten Tag Herr Kampmann*). L'artiste y montre de diverses manières et à divers moments du texte combien les arbres que Kampmann avait représentés le fascinaient. En effet, il fait vingt fois référence à « Walter Kampmann » / « Kampmann » et assimilés. Il l'identifie à Dieu, pour justifier le fait qu'à l'époque, il n'alla pas revoir l'exposition: « On n'a pas besoin d'aller à l'église pour voir si Dieu y est encore. Il ne faut pas d'ailleurs une aller une seconde fois, pour ne pas que Dieu s'affadisse »[2587]. Mais simultanément, l'artiste l'utilise aussi comme miroir de sa propre créativité, comme nous allons

---

[2579] KAMPMANN Angelika, 2011, *26 Seelenbäume. Mein Leben mit und ohne Hundertwasser*, Kindle-Edition, empl. 220/826.

[2580] Association artistique fondée par des artistes berlinois en 1898, en réaction au conservatisme de l'Association des artistes de Berlin.

[2581] Groupe d'artistes et d'architectes expressionnistes allemands, créé le 03/12/1918. Il rassembla dans un même esprit créatif des sculpteurs, des peintres, des architectes, des musiciens et des écrivains

[2582] KAMPMANN Angelika, 2011, *Id.*, empl. 46/826.

[2583] KAMPMANN Angelika, 2011, *Ibid.*, empl. 142-149/826.

[2584] « Das Martyrium einer großen goldenen Stadt ». Notre traduction.

[2585] KAMPMANN Angelika, 2011, *Ibid.*, empl. 9/826.

[2586] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Guten Tag Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 27-31 & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Guten Tag Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp 22-25. Chapitre : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « *Peintre* » (*Maler*) / Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » / « Art » (*Kunst*) / « Religion » (*Religion*).

[2587] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Guten Tag Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 30. «Man soll ja auch nicht noch einmal in die Kirche gehen, nachzuschauen, ob Gott noch da ist. Man soll auch kein zweitesmal in die Kirche gehen, damit Gott nicht fade wird.». Notre traduction.

l'analyser. En effet, il apparaît aussi et surtout que l'artiste multiplie les pronoms personnels se rapportant à lui-même[2588]. Les cadres spatiaux du texte, rédigé au prétérit, sont assez bien définis[2589], pour les points essentiels. Il en va de même pour les cadres temporels[2590]. Un jeu de va-et-vient entre les diverses époques, à la manière d'un discours intérieur, renforce l'aspect poétique du texte. Ainsi, il commence par se remémorer un cours de novembre 1948, donné par Otto Mauer. L'artiste avoue ne guère s'y être intéressé, davantage sensibilisé à une similitude frappante:

> Je me tenais à la fenêtre et j'étais plus attentif à ce qui se passait à l'extérieur qu'aux paroles de Mauer. Dehors, il y avait du brouillard. Les lanternes avaient une auréole. Exactement la même auréole que les arbres de Walter Kampmann[2591].

Hundertwasser revient alors sur la terreur nazie évoquée en 2009 par Angelika Kampmann : « [Monseigneur Otto Mauer] se mit à parler de folie, de fin de guerre et d'asile psychiatrique »[2592] et s'offusque de la manière dont le galeriste Monseigneur Otto Mauer avait reçu l'exposition de Kampmann[2593]. Peu après, il amène son hommage à Walter Kampmann, et le moment est venu d'exprimer la reconnaissance indéfectible qu'il éprouve vis à vis de ce peintre :

> Quand je vois des lanternes allumées dans le brouillard et des arbres dans le givre, alors je pense à Walter Kampmann. Si l'on me demande quels sont les peintres qui m'ont influencé, j'indique toujours Walter Kampmann. Il n'est pas aussi connu que Klimt ou Klee, et quand on écrit quelque chose sur moi, on laisse tomber son nom. Par commodité. C'est ainsi que j'ai été en grand conflit avec le U. C., de l' University Art Museum à Berkeley, avec des appels téléphoniques et des télégrammes. Je tenais absolument que mon catalogue d'exposition de 1968 parte à l'impression avec le nom de Walter Kampmann[2594].

[2588] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 27. « je » (*ich*) x 25 / moi, à moi (*mich, mir*), repris six fois / mon (*mein*), repris deux fois. Notre traduction.

[2589] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 27. « à la Hofburg » (*in der Hofburg*) / à l'Albertina (*in der Albertina*). Notre traduction.

[2590] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, pp. 27-31. « novembre 1948 » (*im November im Jahre 1948*) / Ou ceux supposés connus : « Mon peintre-ami français Brô » (*Mein französischer Maler-Freund Brô*) / « dix ans plus tard » (*nach zehn Jahren*) / « au bout de sept ans » (*nach sieben Jahren*). Notre traduction.

[2591] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 27. «Ich stand am Fenster und schaute mehr hinaus als auf die Worte von Mauer. Draußen war es nebelig. Die Laternen hatten alle einen Heiligenschein. Genauso einen Heiligenschein wie die Bäume von Walter Kampmann.». Notre traduction.

[2592] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 27. «[Monsignore Otto Mauer] sprach dann von Wahnsinn, Kriegsende und Irrenhaus.». Notre traduction.

[2593] Voir Deuxième partie, chapitre « Une figure - Monseigneur Otto Mauer (1907 – 1973) ».

[2594] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 28. «Wenn ich Laternenlichter im Nebelregen sehe und Bäume im Frost, dann denke ich an Walter Kampmann. Wenn man mich fragt, welche Maler mich beeinflußten, gebe ich immer Walter Kampmann an. Da er jedoch nicht bekannt ist wie zum Beispiel Klimt und Klee, läßt man seinen Namen, wenn man über mich schreibt, meistens aus. Aus Bequemlichkeit. So hatte ich einen großen Streit deswegen mit der U. C., dem University Art Museum in Berkeley, mit Telefonanrufen und Telegrammen. Ich bestand darauf, daß mein Ausstellungskatalog 1968 nochmals in Druck ging mit dem Namen Walter Kampmann.». Notre traduction.

Dans la seconde partie de son écrit, Hundertwasser évoque ses échanges picturaux avec Brô[2595]. Il développe ses tentatives d'appropriation des arbres-âmes, entamée en 1948, mais il en souligne l'échec : « Je n'y suis jamais parvenu. Certes, c'étaient des arbres-Hundertwasser-Kampmann, en quelque sorte transparents, et plus colorés, mais sans la luminosité émergeant de l'intérieur »[2596]. Il procède à un retour en arrière vers les dessins aquarellés de l'exposition Kampmann de 1948, constituant l'acmé de l'hommage. On notera l'abondance de détails précis, qui soulignent l'impression durable laissée par cette nouvelle épiphanie. Hundertwasser incruste une sorte de poème, genre littéraire qu'il maniait depuis son adolescence. Le destinant à expliciter son ressenti d'alors, l'artiste y mêle les sensations visuelles à une émotion mystique :

> L'exposition Kampmann eut lieu en 1948 à l'Albertina. Dans la longue salle aux tables en épi, sous verre. C'étaient des dessins aquarellés avec des rehauts de blanc. Ils m'ont hypnotisé comme des icones dans une église sombre.
> Arbres d'hiver tintant comme du verre.
> Arbres transparents.
> Arbres à auréole.
> Arbres-âmes.
> Œuvres qui touchent à Dieu.
> On pouvait voir à travers.
> De chaque arbre s'échappait de la lumière. […]
> Mais beau.
> À pleurer.
> À tomber amoureux[2597].

Hundertwasser conclut que ces arbres exercèrent une influence durable: « J'ai porté les arbres-âmes des années avec moi et en moi »[2598]. Dans la troisième partie, le ton tragique le dispute à un ton quasi comique. En effet, d'une part, l'artiste multiplie les « pas de » (*keinen* x 2 / *kein*, *keine*) pour décrire comment il fut confronté à une évidence douloureuse : « Lorsque que dix ans plus tard, à l'Albertina, je me renseignais sur Kampmann, plus personne ne le connaissait ; personne ne se souvenait de l'exposition Kampmann. […] Kampmann n'existait pas »[2599]. La construction de la

---

[2595] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[2596] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 29. «Es gelang mir aber nie. Es wurden zwar Hundertwasser-Kampmann-Bäume, schon irgendwie durchsichtig und auch färbiger, aber ohne das tiefe Leuchten von innen her.». Notre traduction.

[2597] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 29-30. « Kampmanns Ausstellung war 1948 in der Albertina. Im langen Saal auf schrägen Tischen unter Glas. Es waren aquarellierte Zeichnungen mit Weißhöhung. Sie haben mich hypnotisiert wie Ikonen in einer dunklen Kirche. Glasklirrende Winterbäume. / Durchsichtige Bäume. / Bäume mit Aura. / Seelenbäume. / Werke, die an Gott anstoßen. / Man konnte hindurchschauen. / Aus jedem Baum drang Licht. [...] Aber schön. / Zum Weinen. / Zum Verlieben.». Notre traduction.

[2598] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 30. «Ich trug die Seelenbäume ja jahrelang ständig mit mir in mir.». Notre traduction.

[2599] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 30-31. «Als ich aber nach zehn Jahren in der Albertina nach Kampmann fragte, kannte ihn keiner mehr. Niemand erinnerte sich an die Kampmann-Ausstellung. [...] Kampmann existierte nicht. ». Notre traduction.

suite de son récit est quasi visuelle, voire identique à un court-métrage policier : les points d'interrogation « était-ce ? » x 3 (*war es*) donnent le rythme à sa quête et contribuent à maintenir son lecteur en haleine. Les accumulations « Tous les critiques d'art, les directeurs de musée, les marchands, les commissaires-priseurs et les peintres secouaient la tête. Personne ne le connaissait »[2600] soulignent presque jusqu'au comique l'absurdité de la situation. Après avoir fait partager ses inquiétudes à son lecteur, l'artiste le rassure, la solution et le soulagement « enfin » (*endlich*) venant sept ans plus tard, grâce au détective privé que l'artiste, désespéré, a fini par engager. Il conclut cette quête de son père spirituel par sa rencontre amoureuse[2601] avec Angelika Kampmann « Je cherchais Kampmann et je trouvais sa chair et son sang »[2602]. Nous notons que cette liaison eut une influence sur le travail de l'artiste, puisque les deux œuvres que l'artiste consacra à Walter Kampmann sont concomitantes, sans toutefois que l'artiste ne les commente dans son « Catalogue Raisonné ». Il s'agit de l'œuvre peinte *⊂672⊃ BLAUE KAPPEN - GUTEN TAG HERR KAMPMANN - Blue Caps - Hello, Mister Kampmann*[2603]. Puis, à la suite, de l'œuvre graphique : *HWG 36 ⊂684⊃ EIN REGENTAG MIT WALTER KAMPMANN - A RAINY DAY WITH WALTER KAMPMANN - UN JOUR DE PLUIE AVEC WALTER KAMPMANN*[2604] . En 1975, le créateur poétise à la troisième personne son appropriation de l'univers de Walter Kampmann : « EN TANT QU'INCONNU FRIEDRICH STOWASSER IL PEIGNIT EN / 1948 À VIENNE SES PREMIERS **OO** ARBRES-ÂME **OOO** »[2605]. Il convient encore de noter que l'œuvre de Kampmann ouvrit aussi à l'artiste d'autres voies à venir, à savoir la place que Hundertwasser accorda très vite à la nature, comme il le confie à l'écrivain américain Alan Levy, mettant en miroir ses œuvres picturales et son évolution philosophico-écologique :

[2600] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 31. « Alle Kunstkritiker, Museumsleute, Sammler, Händler, Auktionäre und Maler schüttelten die Köpfe. Niemand kannte ihn.». Notre traduction.

[2601] Voir Première partie, chapitre « Heurts et malheurs, nomadisme amoureux ».

[2602] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 31. «Ich suchte Kampmann und fand sein Fleisch und Blut.». Notre traduction.

[2603] « Casquettes bleues – Bonjour Monsieur Kampmann ». Notre traduction.

Hahnsäge, 1967, technique mixte : tempera à l'œuf et huile sur carton d'emballage en aluminium de chez Schoellershammer, 420 mm x 630 mm. Peint à la Hahnsäge, terminé le 31 décembre 1967. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1878-blaue-kappen-guten-tag-herr-kampmann, consulté le 26/03/2018.

[2604] 1969, Format: 520 mm x 700 mm, Image: 410 mm x 580 mm, sérigraphie en 12 couleurs avec gaufrage métallique en 5 couleurs. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2410-ein-regentag-mit-walter-kampmann, consulté le 26/03/2018.

[2605] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, p. 26 « ALS UNBEKANNTER FRIEDRICH STOWASSER MALTE ER IM / JAHRE 1948 IN WIEN SEINE ERSTEN **OO** SEELENBÄUME **OOO** ». Notre traduction.

NB: Calligraphie respectée. Les caractères japonais (Hundertwasser en japonais) ponctuant la calligraphie sont ici repris par nous sous forme de **O,** sans tenir compte de leur nombre quand ils sont multiples, pour la commodité de ce travail; nous en ajoutons alors arbitrairement trois.

> Celui de Kampmann était un autre monde du rêve, mais beaucoup plus raffiné et petit et privé que celui de Schiele. Ses arbres transparents donnaient l'impression d'avoir des auréoles. Cela me fascina de voir des arbres portraiturés comme s'ils étaient des êtres vivants, à un niveau personnel, humain. Chaque arbre avait l'air d'un saint, mais qui ne marche pas. Ce fut le début de mon histoire d'amour avec la végétation[2606].

1.1.17 « Le voyage en Italie » (*Die italienische Reise*) (1949)

La décision de devenir peintre étant prise, le jeune Stowasser/Hundertwasser entreprit une quête. Après l'approche artistique bouleversante de Schiele et Kampmann, et son discours en anglais au château de Leopoldskron à Salzbourg « l'art change sans cesse, nous devons être créatifs » (*Art is always changing, we must be creative*), l'artiste revint à Vienne pour reprendre ses cours dans la classe de Robin Christian Andersen. Lorsque Stowasser, qui venait de passer trois mois dans sa classe, se mit en route vers l'Italie le 14 avril 1949, Andersen le laissa partir[2607]. Lui-même était allé dans le Tessin, à la colonie de jeunes artistes[2608] et savait combien il était important pour un jeune artiste d'avoir la chance de connaître un peu le monde, en particulier après les angoisses de la guerre juste terminée : forme d'éducation, le voyage ne se limite pas au seul déplacement, c'est une affaire personnelle, une aventure intérieure, et, en retour, la vision des choses métamorphose le sujet percevant.

1.1.17.1 L'appropriation de la tradition du Voyage en Italie

À la manière de Goethe qui affirmait qu'il fallait avoir ressenti, dans la nature, la splendeur du ciel d'Italie et, dans les musées, la beauté des toiles aux couleurs rutilantes des plus grands maîtres pour prodiguer ensuite une attention soutenue pour les couleurs[2609], Stowasser, avide lui aussi de toutes œuvres d'art, s'engagea dans son « Voyage en Italie » (*italienische Reise*), en dépit de

---

[2606] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86.

[2607] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, pp. 308-309.

[2608] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

[2609] KREMER-MARIETTI Angèle, 2009, Schopenhauer, Goethe et la théorie des couleurs, *Revue internationale de philosophie*, 3/2009 (n° 249), p. 279-294, *cairn.info*, http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2009-3-page-279.htm, consulté le 21/01/2017, § 8.

difficultés financières considérables. Alors que dans l'Autriche post 1945, certains artistes reçoivent des bourses de mobilité privées ou officielles dans le cadre d'un programme de « rééducation » et de « dénazification »[2610], il ne semble pas que Stowasser en bénéficia, puisqu'il devient en quelque sorte une nouvelle figure du « voyageur vagabond » (*Wanderer*) : il ressentit tout à la fois la confiance en son destin, la volonté de surmonter les obstacles de la route, l'enivrement de la liberté, dégagé des liens de la vie ordinaire : « C'était ma première nuit à la belle étoile entre les rochers au-dessus de Portofino. Être libéré du lit et de la maison était quelque chose de nouveau pour moi, et à cela s'ajouta le premier coup d'œil sur l'aube dans le vieux port. J'étais seul et complètement subjugué »[2611].

Il s'agit maintenant d'analyser les voies multiples de cette appropriation du « Voyage en Italie » et leur influence sur Hundertwasser. Notons qu'en 1954, l'artiste fit un second voyage en Italie. En septembre 1954, il dut rester deux mois à l'hôpital *Santo-Spirito*, ce qui, paradoxalement, eut une influence sur son œuvre, comme il l'écrit :

> J'avais une jaunisse à Rome. Je n'avais jamais été aussi travailleur et fiévreusement actif que dans ce lit d'hôpital. Lorsque ma maladie fut terminée, dix magnifiques images étaient terminées. Ce qui fut incroyablement profitable, fut qu'on m'apporta à boire et à manger au lit, et que les couleurs étaient à ma droite, toutes prêtes[2612].

Ces séjours furent donc particulièrement fructueux, car dans sa biographie de 1957, en français et à la troisième personne, l'artiste le précise encore :

> L'idée du film individuel transautomatique lui vient dans l'hospital (*sic*) de Santo Spirito à Rome, dans la salle gigantesque de Boglivi plein d'affresques (*sic*) anciens pendant une jaunisse. Ensuite l'idée des couches infinies d'un tableau et l'idée de l'analphabétisme[2613] par impotence visuelle et l'idée de la création obligatoire transautomatique et sa mobilisation lui viennent[2614].

[2610] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, L'Harmattan, Paris, p. 143.

[2611] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 152. « Es war meine erste Nacht im Freien zwischen den Felsen über Portofino. Diese Freiheit von Bett und Haus war mir neu, und dazu kam noch der erste Blick bei Morgengrauen in den alten Hafen. Ich war allein und ganz überwältigt ». Notre traduction.

[2612] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 20. « Ich hatte Gelbsucht in Rom. Ich war noch nie so fleißig und so fieberhaft tätig wie in diesem Spitalsbett. Als meine Krankheit zu Ende war, hatte ich zehn phantastische Zeichnungen fertig. Es war so ungeheuer günstig, dass man mir das Essen ans Bett gebracht hat und zu trinken und dass die Farben rechts neben mir bereitlagen.». Notre traduction

[2613] Voir Troisième partie, chapitre « L'art et le spectateur - contre l'analphabétisme ».

[2614] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, pp. 12-13.

Dans le tableau réalisé entre 1975 et 1978, *⊂777⊃ SONG OF THE WALES - CHANT DES BALEINES* [2615], l'artiste pratique les citations iconographiques : en même temps qu'un exemplaire des arbres de verre tardifs de Kampmann et diverses autocitations, telles ses maisons et fenêtres et une colonne de fumée qui montant d'une maison située au premier plan, apparaît une miniature de l'homme vitruvien dans la version de Léonard de Vinci. Le premier séjour en Italie fut fondateur à plus d'un titre : au-delà du désir de repartir, au-delà des découvertes artistiques se produisit une rencontre à l'écho important : huit ans plus tard, dans son autobiographie[2616] rédigée en français et à la troisième personne, Hundertwasser note que « pendant un premier voyage par auto stop il est cueilli (*sic*) en Toscane par trois Français de nom Brô, Bernard et Micheline ». On notera la poésie du participe « cueilli », qui nous semble traduire la rencontre à la fois inattendue et espérée. D'autant qu'en 1986, dans son hommage à son ami décédé, Hundertwasser reprend ce terme et écrit encore : « Je n'étais qu'un fardeau, un accompagnateur, quelqu'un qu'on a trouvé sur la route. Ils ne le savaient peut-être pas, mais c'était un extraordinaire cadeau pour moi d'avoir été cueilli par eux. Car à ce moment, ma vie a vraiment commencé. Je leur dois ma naissance comme peintre »[2617].

1.1.17.2 Brô (1930 – 1986)

Pour apporter un éclairage sur son influence, il importe donc de livrer maintenant quelques précisions sur les éléments concernant la vie et l'art de René Brault, alias Brô, son maître et son ami, son initiateur à l'art moderne, le gourou de sa vision[2618].

[2615] Triptyque en trois panneaux verticaux, de chacun 70 x 49 cm. Hahnsäge, 1978, médias mixtes: aquarelle, tempera à l'œuf, huile, laque, papier d'étain collé à la Pattex sur une planche de fibres, préparé à la craie, au blanc de zinc et PVA. 700 mm x 1470 mm. Peint à Tauranga, Nouvelle Zélande, Pâques 1975 - Opua, avril 20, 1975 - Hahnsäge, janvier et février 1978. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2032-gesang-der-wale-1493811775, consulté le 11/03/2018.

[2616] RESTANY Pierre, 1957, *Id.*, p. 12.

[2617] HUNDERTWASSER, Brô, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/55-kuenstler-freunde-und-weggefaehrten/128-bro, consulté le 11/03/2018. « Ich war nur ein Anhängsel, ein Begleiter, jemand, den man auf der Straße gefunden hat. Sie wußten es vielleicht nicht, aber es war ein außerordentliches Geschenk für mich, von ihnen aufgelesen worden zu sein. Denn in diesem Augenblick hat mein Leben wirklich begonnen. Ich verdanke ihnen meine Geburt als Maler.». Notre traduction.

[2618] RESTANY Pierre, 1986, Le feu qui brille, *bro.perso.libertysurf.fr*, http://www.renebro.com/pierrerestany.html, consulté le 11/03/2018.

1.1.17.2.1 Quelques facettes de René Brault, dit Brô

Jeune homme, Brault/Brô avait commencé à fréquenter plusieurs écoles d'art dont l'école Boulle, et travaillé deux ans comme dessinateur publicitaire[2619]. En 1948 Brault/Brô s'adonne à l'écriture phonétique et commence à signer « Brô » [2620], ce qui prouve son intérêt pour les actions des lettristes, aux œuvres notamment d'Alfred Jarry[2621], de Boris Vian[2622] et de Raymond Queneau[2623]. Par ailleurs, il fréquenta le collège de Pataphysique, auquel il aurait sans doute adhéré si Vian n'était mort prématurément. Notons que la Pataphysique[2624], formulée dans le roman *Gestes et Opinions du docteur Faustroll* que Jarry publia en 1911 laisse la porte ouverte à tous les absolus, et plus particulièrement à celui de l'être libéré pulvérisant les limites d'ordre social, moral ou esthétique, concepts qui ne sont pas étrangers à Hundertwasser. Dans le domaine pictural à proprement parler, en 1948, c'est à dire avant son départ en Italie, Brô, puisque c'est désormais son nom d'artiste, fréquente assidûment le Musée de l'Homme où il étudie l'art primitif, plus particulièrement précolombien et indien de la côte nord-ouest. Si bien qu'à cette période, ses œuvres (céramiques, dessins et toiles) sont proches de Klee[2625] ou de l'art brut que fera connaître Dubuffet. Quelque temps plus tard, Brô exerce une influence considérable sur Hundertwasser[2626], et leurs fresques communes mettaient en scène d'insondables personnages hiératiques issus de Klee[2627]. Quant à l'influence des arts primitifs, elle se traduisit notamment sur les têtes rondes avec des visages aux yeux en amande

---

[2619] Biographie de Brô (établie sur la base des recherches de Robert Fleck), [s.d.], *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2106.

[2620] Biographie de Brô, *Id.*

[2621] Alfred Jarry (1873-1907). Poète, romancier, écrivain et dramaturge français. Il fut aussi dessinateur et graveur, notamment du Père Ubu, à la panse ornée d'une spirale. Le 10 décembre 1896, au théâtre de l'Œuvre, dirigé par A. Lugné-Poe, est présenté *Ubu roi* de Jarry, musique de Claude Terrasse, avec F. Gémier dans le rôle d'Ubu. […] En 1900 paraît *Ubu enchaîné*, qui ne sera joué qu'en 1937 ; en 1901, c'est l'*Almanach illustré du Père Ubu* et, en 1906 *Ubu sur la butte*. Le ventripotent personnage d'Ubu qu'il avait lui-même dessiné le poursuit. Illustration : Véritable portrait de Monsieur Ubu, [s.d.], *gallica.bnf.fr*, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6332679t/f9.image, consulté le 16/08/2016. p. 3

[2622] Boris Vian (1920-1959). Ingénieur de l'École centrale Paris, écrivain (utilisant souvent des pseudonymes, parfois sous la forme d'une anagramme), poète, parolier, chanteur, critique et musicien de jazz (trompettiste), directeur artistique, scénariste, traducteur. Adepte d'Alfred Jarry, et d'une certaine forme de surréalisme, il fut Satrape au Collège de Pataphysique.

[2623] Raymond Queneau (1903-1976). Romancier, poète, dramaturge français. Satrape au Collège de Pataphysique, il est aussi cofondateur du groupe littéraire *Oulipo*, acronyme de « Ouvroir de littérature potentielle », groupe international de littéraires et de mathématiciens.

[2624] La pataphysique est la « science du particulier » et des « solutions imaginaires ». Elle conduit à une physique nouvelle qui démontrerait qu'il n'y a ni jours ni nuits et que « la vie est continue ». Surréaliste, Jarry l'est non seulement dans l'absinthe, comme l'affirme Breton, mais aussi dans sa vision du monde. (in Alfred Jarry, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Alfred_Jarry/125621, consulté le 06/02/2017.).

[2625] Voir Deuxième partie, chapitre « Paul Klee (1879 – 1940) ».

[2626] Fonds FR ACA PREST ART 152 (1/4) – Pierre Restany, *Exposition Hundertwasser chez Kamer* – 90 Bld Raspail, Mars 1957, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[2627] Paul Klee s'intéressa non seulement pour les arts primitifs, mais aussi pour les « arts des fous ». Voir Deuxième partie, chapitre « La collection de Hans Prinzhorn ».

qu'expose Brô[2628], ces « yeux sans souvenirs [qui] éclairent des visages sereins dans une nature où toutes les manifestations de la vie prennent une forme planétaire »[2629]. La peinture de Brô, aux couleurs intenses, sorte de décalcomanie de l'âge d'or, se tenait éloignée des thèmes habituels de la peinture figurative d'alors, où l'on voyait le monde usé et déprimé de la misère, les intentions scandaleuses de l'onirisme, le retour si souvent artificiel à la violente fraîcheur de l'enfance. Dans sa peinture, les mythes de l'occident perdent la mémoire de leurs origines et se retrouvent à l'extrême orient de leur état de nature[2630]. Les caractéristiques mises ici en avant (« visages sereins » / « couleurs intenses » / » éloignée des thèmes habituels ») sont des clés du succès de Hundertwasser et elles peuvent tout aussi bien entrer dans sa définition. D'autant que l'artiste affirme qu'il emprunta à Brô ces yeux en amande[2631]. Notons encore que Brô vivait intensément son époque, était curieux de tout, s'intéressait à tout. Lecteur omnivore et dévorant, Brô, comme Yves Klein, s'intéressa à la cosmogonie des rose-croix, au Livre des morts tibétain[2632]. Ces lectures aussi innombrables que variées marquèrent l'artiste, comme, après le décès de son ami, il l'écrit en avril 1996, à bord du *Regentag* en Nouvelle-Zélande[2633]. Pouvons-nous alors imaginer que Brô avait également lu les œuvres de Haeckel, voire de Gräser ? Ce qui aurait alors eu une influence sur leur mode de vie, voire leur perception du monde. En effet, Hundertwasser écrit au sujet de leur rencontre en Italie :

> C'était en été 1949. Tous les trois étaient absolument différents de tous les autres mortels. Ils se comportaient comme si la renaissance de la culture humaine, religieuse et artistique du monde ne dépendait évidemment que d'eux-mêmes. Ils se présentaient barbe ou calvitie, des chapeaux chinois et portaient des vêtements très simples, cousus par eux-mêmes selon leurs propres esquisses, qui, par leur style raffiné rappelaient l'élégance des anciens égyptiens. Les pieds nus, ou des sandales spéciales, elles aussi conçues par eux, ils faisaient l'effet d'une exposition itinérante de la mode des siècles à venir. Avec leur apparence, qui n'avait en soi rien du pittoresque bohème, mais avait le sérieux du pionnier d'un monde meilleur, infiniment plus beau et plus juste. Parvenir à la plus haute marche grâce à l'art n'était plus une utopie, mais une voie, un processus absolument plus réel et réalisable. Brô et Bernard se surpassaient dans leur richesse d'imagination performante, vestimentaire, picturale, philosophique et littéraire, et leurs performances humaines[2634].

[2628] Du 3 au 18 mars 1954, au Centre Saint-Jacques, 8 rue Danton, Paris 6e.

[2629] Fonds JULIEN ALVARD B9, [Préfaces et cartons d'invitation], Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. *Exposition Brô Centre Saint-Jacques, 8 rue Danton, Paris VI du 3 au 18 mars 1954.*

[2630] Fonds JULIEN ALVARD B9, [Préfaces et cartons d'invitation], Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016. *Exposition Brô Centre Saint-Jacques, 8 rue Danton, Paris VI du 3 au 18 mars 1954.*

[2631] Voir Deuxième partie, chapitre « Osmose - des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques ».

[2632] RESTANY Pierre, 1996, Le feu qui brille, *bro.perso.libertysurf.fr*, http://bro.perso.libertysurf.fr/Restany.htm, consulté le 19/11/2016.

[2633] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

[2634] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 165. « Es war im Sommer 1949. Alle drei waren dezidiert anders als alle übrigen Sterblichen, Sie benahmen sich, als würde die Wiedergeburt der menschlichen, religiösen und künstlerischen Kultur der Welt ganz selbstverständlich von Ihnen allein abhängen. Sie vertraten ein Programm, eine universelle Ideologie, die sie selbst entworfen hatten. Ich hatte so etwas noch nie gesehen. Sie gaben sich mit Bart oder Glatze, mit chinesischen Hüten und trugen sehr einfache, nach eigenen Entwürfen selbst genähte Kleider, die durch ihren raffinierten Stil an die Eleganz

Un certain nombre d'indices vestimentaires, tels « des vêtements très simples, cousus par eux-mêmes » donnent à penser que ce fut bien une « renaissance » (*Wiedergeburt*)[2635]. Le plus significatif nous semble être l'observation que Brô était « pionnier venu d'un monde meilleur qui était infiniment plus beau et plus juste »[2636], dont le synonyme pourrait être « prophète ». Notons encore le lexique employé par Hundertwasser « plus une utopie, mais une voie »[2637], que nous rapprochons du titre du recueil de ses textes choisis « De belles voies » (*Schöne Wege*). Si d'un point de vue pictural, l'influence de Klee est indéniable et reconnue par l'artiste, nous sommes donc en droit de nous interroger sur l'influence des autres centres d'intérêts culturels de Brô, même si Hundertwasser n'en dit rien d'explicite. D'autant que Brô l'hébergea en 1952-1953[2638] : c'est dans cet atelier de l'impasse des Sureaux que celui-ci peignit sa première spirale[2639]. Ernst Fuchs écrit qu'ils habitaient ensemble avec Hundertwasser et Brô dans un petit atelier de plain-pied à la porte de Charenton à la lisière de Paris, dans des conditions matérielles extrêmement difficiles[2640]. Considérant leur amitié, la présence de Ernst Fuchs avec qui il partageait alors encore un certain nombre d'intérêts, nous pouvons imaginer que les transmissions furent nombreuses. Au cours du « Voyage en Italie » (*Italienische Reise*), Hundertwasser connut une mutation esthétique, intellectuelle et sensible, existentielle, comme il le souligne : « J'étais un petit Autrichien insignifiant, lorsque qu'en Toscane, je rencontrai Brô, Bernard[2641] et Micheline[2642]. Nous voyageâmes ensemble en auto-stop, subjugués par la beauté de Sienne, de San Gimignano, Pompéi, Taormina et Palerme, par l'art, l'architecture, et la nature »[2643].

---

im alten Ägypten erinnerten. Mit nackten Füßen oder mit speziellen, ebenfalls selbst entworfenen Sandalen wirkten sie selbst wie eine Wanderausstellung der Mode kommender Jahrhunderte. Ihr Auftreten hatte mit der pittoresken Boheme nichts gemein, sondern war vom Ernst des Bahnbrechers, aus einer besseren Welt, die unendlich schöner und gerechter war. Zur höchsten Stufe durch Schönheit hingelangen war keine Utopie mehr, sondern ein Weg, ein durchaus reeller und verwirklichbarer Vorgang. Brô und Bernard übertrafen einander in ihrem leitungsmäßigen, pikturalen, philosophischen und literarischen Einfallsreichtum und Ihrer menschlichen Leistungsfähigkeit.». Notre traduction.

[2635] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 165. « barbe » (*Bart*) / « vêtements très simples, cousus par eux-mêmes » (*sehr einfache, nach eigenen Entwürfen selbst genähte Kleider*) / « pieds nus » (*nackten Füßen*) / « sandales spéciales, elles aussi conçues par eux » (*speziellen, ebenfalls selbst entworfenen Sandalen*). Notre traduction.

[2636] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 165. « vom Ernst des Bahnbrechers, aus einer besseren Welt, die unendlich schöner und gerechter war ». Notre traduction.

[2637] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 165. « keine Utopie mehr, sondern ein Weg ». Notre traduction.

[2638] Brô (Biographie établie sur la base des recherches de Robert Fleck), [s.d.], *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2016.

[2639] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur la spirale ».

[2640] FUCHS Ernst, 2000, Friedensreich Hundertwasser zum Gedenken, *derstandard.at*, http://derstandard.at/203654/Ernst-Fuchs-Friedensreich-Hundertwasser-zum-Gedenken, consulté le 19/11/2016.

[2641] Bernard Rousseau. Ami de Brô, céramiste.

[2642] Micheline Breuil, future épouse de Brô.

[2643] HUNDERTWASSER, 1996, Brô, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/55-kuenstler-freunde-und-weggefaehrten/128-bro, consulté le 01/08/2018. « Ich war ein kleiner, unbedeutender Österreicher, als ich Brô, Bernard und Micheline in der

1.1.17.2.2 Et Stowasser devint Hundertwasser

En juin 1949 à Gênes, Stowasser/Hundertwasser exécuta l'aquarelle *JW224 ⊂56⊃ VIA DI PORTA SPORANO CON GRATTACIELO - VIA PORTA SPORANO AND SKY-SCRAPER*[2644]. Nous pouvons considérer qu'il s'agit d'un thème urbanistique, réalisé à partir d'une impulsion plus forte que celle d'un patrimoine simplement artistique. En outre, le séjour en Toscane, en août 1949 fut fondateur pour les intertextualités picturales : l'artiste en devenir se familiarisa avec la technique de la grande école florentine[2645] ; lui vint alors ce goût du polissage et de la finition, du travail bien fait. C'est en Toscane que fut réalisée *JW 227 ⊂59⊃ SONNENBLUMEN-KOMPOSITION - COMPOSITION WITH SUN-FLOWERS - COMPOSITION DE TOURNESOLS*[2646]. L'œuvre est annonciatrice de ses conceptions à la fois picturales et philosophiques, Hundertwasser commente postérieurement: « Premiers précurseurs de la spirale. J'étais tout étonné de voir comme cela était facile, et je voulais convaincre tout le monde de peindre d'aussi belles choses. C'est mon tableau-clé. À partir de là, j'étais peintre, à partir de là, j'étais libre. Je m'étais retrouvé »[2647]. On notera que l'artiste choisit de ne pas accumuler de détails, mais opte pour une formule percutante, que nous mettons en perspective avec l'exclamation de Klee « Je suis peintre »[2648]. Au départ de Florence, Stowasser/Hundertwasser se joint au groupe de Brô[2649], ainsi que pour un temps à d'autres artistes, dont Alain de Christen[2650]. À pied et passant à maintes reprises la nuit dans des fermes, ils finissent par atteindre Sienne, où avec Brô il commence à étudier les techniques de peintures anciennes transmises dans les fresques italiennes, ce qui plus tard devait se révéler dans leur incroyable sens

---

Toskana begegnete. Wir waren alle per Autostopp unterwegs, überwältigt von der Schönheit Sienas, von San Gimignano, Pompeji, Taormina und Palermo, von der Kunst, der Architektur und von der Natur.» Notre traduction.

[2644] « Rue Porta Sporano et gratte-ciel ». Notre traduction.

Gênes, juillet 1949, 41 x 31 cm (image 31 x 22 cm), fusain et aquarelle sur papier d'emballage brun. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/630-via-di-porta-soprana-con-grattacielo, consulté le 10/03/2018.

[2645] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 7.

[2646] San Gimignano, 7 août 1949, aquarelle sur papier de marché italien. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/636-sonnenblumen-komposition, consulté le 11/03/2018.

[2647] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 154. « Erste Vorläufer der Spirale. Ich wunderte mich, wie einfach das geht, und wollte alle Leute überzeugen, auch so schön zu malen. […] Es ist mein Schlüsselbild. Von da an war ich Maler, von da an war ich frei. Ich hatte zu mir zurückgefunden. ». Notre traduction.

[2648] Voir Deuxième partie, chapitre « Paul Klee (1879 – 1940) ».

[2649] Brô (Biographie établie sur la base des recherches de Robert Fleck), [s.d.], *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2016.

[2650] Voir Troisième partie, chapitre « La Picaudière et la Hahnsäge ».

des couleurs[2651]. À Sienne, ils fréquentent l'académie de musique Chiggi et rencontrent notamment John Cage[2652 - 2653]. Nous nous posons la question de savoir si la rencontre avec John Cage aura eu un impact sur l'évolution de Stowasser/Hundertwasser. En effet, Cage avait reçu les textes du philosophe Daisetz Suzuki, sur la philosophie du taoïsme, du zen et du Japon[2654] et les avait déclarés importants pour sa conception de l'art[2655]. Peut-être en transmit-il alors un enseignement à l'artiste ? Vint la visite de Ravenne, significative dans la formation de Stowasser/Hundertwasser. Outre que Klimt[2656] s'y était aussi arrêté, ce fut pour le jeune homme l'opportunité d'étudier les mosaïques byzantines. Il les associa au motif emblématique de la peinture de Brô[2657] : les têtes rondes aux yeux grands ouverts[2658]. Après un passage sur le lac de Garde et Sirmione, ils arrivent à Milan. Dans le texte de 1977, « Les estampes japonaises et moi » (*Japanische Holzschnitte und ich*) l'artiste commente lui-même un événement, aux conséquences notables[2659] : « La première fois que j'ai vu des estampes japonaises, c'est lorsque que parcourais l'Italie en auto-stop avec des amis. […] Tout cela m'a laissé une impression si profonde que je décidais plus tard de faire moi-même des gravures »[2660].

Arrivés à Rome, ruinés par l'achat des reproductions d'art Alinari, les membres du groupe tirèrent au sort le billet d'entrée à la chapelle Sixtine que tous veulent voir, et Brô fut l'heureux gagnant. Par ailleurs, dans un petit café romain, Stowasser/Hundertwasser découvrit des carreaux de

---

[2651] FLECK Robert, 2012, Hundertwasser und seine Aktualität, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 14.

[2652] John Cage (1912 – 1992). Compositeur, poète et plasticien américain. Il rassemble une œuvre dont l'influence s'étend au-delà du seul champ musical, creusant le lit des courants artistiques d'après-guerre tels que le *mouvement Fluxus* et préfigurant des formes d'expression comme le *happening*, la *performance* ou les *installations multimédias*. (in John Cage, *mediationcentrepompidou.fr*, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html, consulté le 07/01/2016.

[2653] Brô (Biographie établie sur la base des recherches de Robert Fleck), [s.d.], *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2016.

[2654] Voir Deuxième partie, chapitre « Le Japon et l'Extrême-Orient. Inspiration et appropriations ».

[2655] KREJCI Harald, 2013, Spuren fernöstlichen Denkens in der Wiener Nachkriegsmoderne, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien p. 136.

[2656] Voir Deuxième partie, chapitre « Gustav Klimt (1862 - 1918) ».

[2657] Voir Deuxième partie, chapitre « Osmose - des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques ».

[2658] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 41.

[2659] Voir Deuxième partie, chapitre « Les estampes ».

[2660] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Japanische Holzschnitte und ich (1977), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 89. « Mit japanischen Holzschnitten kam ich zum ersten Mal in Berührung, als ich mit Freunden durch Italien trampte. [...]. All das hat bei mir einen so tiefen Eindruck hinterlassen, dass ich später beschloss, selbst Drucke zu gestalten. ». Notre traduction.

céramique, dont les tons gradués l'impressionnent vivement et lui firent pour ainsi dire découvrir lui-même l'expérience de la méthode Jackson Pollock[2661] :

> Ils avaient une couleur fondue avec ces gouttes dans le style de l' *Action Painting*. Je n'ai cessé de retourner à cet endroit et y ai vu toutes les choses possibles. C'est ainsi que j'ai découvert Jackson Pollock. Je me suis occupé de l'Action Painting[2662] dès le début, je savais que je vivais un moment important de l'histoire de l'art. Mais je ne l'ai pas pratiqué moi-même. Oh, j'ai essayé! Mais au lieu de laisser couler la peinture et de laisser les choses suivre leur cours, j'ai continué à les dominer. Mes toiles ressemblent à de l'Action Painting qui est vraiment peinte. J'ai peint chaque ligne. Peut-être est-ce là l'Autrichien formellement structuré en moi [2663].

Le voyage se poursuit jusqu'en Sicile[2664]. A Taormina, ils logèrent dans une villa en ruine abandonnée à la suite des bombardements de la Seconde Guerre mondiale. Hundertwasser et Brô y peignirent sur les murs en employant des sucs végétaux et des terres qu'ils ramassaient aux alentours. A Palerme, logeant dans le Musée Archéologique à demi démoli, ils firent la superbe et libre découverte des collections entassées pêle-mêle dans les salles. Contraints d'interrompre le voyage qu'ils avaient l'intention de pousser jusqu'en Afrique, ils furent rapatriés en train jusqu'à la frontière française. Apparaît un élément essentiel: à la mi-novembre 1949, il n'a pas l'intention de revenir bientôt à Vienne et il transforme son nom en « Hundertwasser », marquant ainsi sa naissance en tant qu'artiste[2665]. Même si Hundertwasser s'exprime sur la composition de ce nom[2666], voire la

---

[2661] Jackson Pollock (1912-1956). Peintre américain de l'expressionnisme abstrait. Figure principale de l' *Action painting*, il utilise la technique du « dripping » : au moyen d'un bâton trempé dans la couleur, il la projette de manière contrôlée sur une toile posée à même le sol.

Jackson Pollock travailla dès 1947 avec la méthode du *drip painting*, qu'il avait découverte via Max Ernst. Celui-ci avait inventé la méthode du *dripping* en 1942, en tant que forme d'une technique de peinture automatique. On peut voir cette technique dans les œuvres 'La planète affolée' et 'Jeune homme, intrigué par le vol d'une mouche non euclidienne. (In ARMANN Christa, 2010, *Arnulf Rainer – Das Frühwerk*, Magistra der Philosophie, Universität Wien, 121 p. , http://othes.univie.ac.at/12384/ , consulté le 10/01/2016, p 28.).

[2662] *Action painting* : littéralement « peinture active » : technique et mouvement pictural d'art abstrait apparu au début des années 1950 à New York. Mus par l'énergie vitale et la psyché qui animent leur corps, les artistes réalisent leurs œuvres abstraites en peignant, égouttant ou projetant de la couleur sur la toile.

[2663] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 86. « They had liquescent color, Action-style drippings. I kept going back and seeing all kind of things in them. That was how I discovered Jackson Pollock. I was onto Action Painting from the start. I knew I was in on an important moment in the history of art. But I didn't do it myself. Oh, I tried! But, instead of dripping and letting things happen, I kept dominating them. My painting looked like Action Paintings that were actually painted. I painted every line. Maybe it was the formal, structured Austrian in me. ». Notre traduction.

[2664] Brô (Biographie établie sur la base des recherches de Robert Fleck), [s.d.], *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2016.

[2665] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, pp. 309-310.

[2666] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela*' : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

rationalise, comment ne pas voir dans cette étape une influence de René Brault/Brô ? D'autant que l'artiste[2667] affirme : « c'est comme si je lui étais redevable de quelque chose ».

1.1.17.2.3 Osmose : des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques

Il s'agit maintenant de montrer la dimension des emprunts dans l'œuvre de Brô sur la créativité de Hundertwasser. En 1996, à l'occasion de la « Rétrospective Brô » à Caen, dix ans après sa mort subite à Paris, près de l'appartement de la rue Galande qu'il lui avait prêté, l'artiste, à bord du *Regentag* en Nouvelle-Zélande, rédige un long texte. Il y rend un hommage appuyé à son ami et exprime sa reconnaissance presque quarante ans après leur rencontre:

> Mais tout cela n'était pas assez pour remercier Brô de tout ce qu'il avait fait pour moi. Pour le fait qu'il m'avait pris avec lui en Toscane, et amené à Paris, qu'il me laissa vivre et habiter dans son atelier dans l'impasse des Sureaux à Charenton et avant tout, pour le fait de m'avoir ouvert la porte de l'empire de la beauté[2668].

Puis Hundertwasser est hébergé à Saint-Mandé, par les Dumage, comme il l'indique « En ce qui concerne cette maison, c'était l'ancien pavillon de chasse Napoléon III en bordure du bois de Vincennes, où Napoléon III rencontrait sa maitresse la comtesse de Castiglione. J'ai vécu et peint environ dix ans dans ce pavillon, en tant qu'hôte de la famille Dumage »[2669]. Une famille d'admirateurs des Arts[2670]. Brô et Hundertwasser décidèrent de réaliser ensemble deux tableaux muraux dans la propriété des Dumage. L'artiste commente ce travail en osmose:

[2667] HUNDERTWASSER, 1996, Brô, *hndertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/55-kuenstler-freunde-und-weggefaehrten/128-bro, consulté le 01/08/2018. « Es ist, als ob ich ihm etwas schuldig wäre. ». Notre traduction.

[2668] HUNDERTWASSER, 1996, *Id.*, «Aber das alles war nicht genug, um Brô für alles, was er für mich getan hatte, zu danken. Dafür, daß er mich in der Toskana aufgenommen und mich nach Paris mitgebracht hatte, mich in seinem Atelier im Impasse des Sureaux in Charenton leben und wohnen ließ und vor allem dafür, daß er mir die Tür zum Reich der Schönheit geöffnet hatte.». Notre traduction.

[2669] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 192. « Bei dem Haus handelte es sich um den ehemaligen Jagdpavillon Napoleons III. am Rande des Bois de Vincennes in Paris, wo Napoleon sich mit seiner Maitresse, der Comtesse de Castiglione, traf. Ich lebte und malte als Gast der Familie Dumage ungefähr zehn Jahre in diesem Pavillon. ». Notre traduction.

[2670] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 12.

> Il est extrêmement rare que, dans notre société égocentrique, tournée vers la rationalité et la fonctionnalité, que des artistes travaillent ensemble. Chaque artiste tend égoïstement à être unique en son genre. À l'époque actuelle il n'arrive pas souvent que deux artistes indépendants se mettent ensemble pour créer en chef d'œuvre par pur enthousiasme. Brô et moi avons peint deux grands muraux en collaboration[2671].

Notons que c'est à l'époque où l'artiste n'est pas à l'aise[2672], ce qui peut expliquer le fait qu'il adresse au passage quelques critiques « égocentrique, tournée vers la rationalité et la fonctionnalité »[2673], voire à ses confrères à qui, paradoxalement, il reproche de vouloir « être unique[s] en [leur] genre » (*Einzigartigkeit*). Pour ces muraux, considérant qu'il n'avait pas le dessin aussi inventif et synthétique que celui de son ami Brô, Hundertwasser laissa à ce dernier le soin de réaliser le tracé sur un mur de briques du second étage du pavillon de chasse[2674], comme il le confirme : « En fait, c'est un Brô en couleurs Hundertwasser. Nous avions réalisé notre promesse, que nous nous étions faite en août 1949 en Toscane, de peindre ensemble une 'fresque' à la Giotto»[2675]. Il précise encore ailleurs : « Nous avons peint ⊂ *96*⊃ *Paradis – Pays des hommes, des oiseaux et des bateaux* avec de la peinture à la caséine, directement sur un mur. Sous l'influence des grandes fresques de Toscane (Giotto, Paolo Uccello) et du Palais des Papes à Avignon, nous voulions créer quelque chose de même valeur fantastique et importante »[2676]. Naquit donc notamment le mural ⊂ *96*⊃ *PARADIS - PAYS DES HOMMES, OISEAUX ET NAVIRES - PARADISE - LAND OF MEN, OF TREES, BIRDS AND SHIPS PARADIES - LAND DER MENSCHEN, VÖGEL UND SCHIFFE*[2677], une mise en scène d'innombrables personnages hiératiques issus de Klee dans une ambiance naïvement stylisée à la manière du douanier

---

[2671] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 192. «Äußerst selten einmal arbeiten Künstler in unserer egozentrischen, rational und funktional ausgerichteten Gesellschaft zusammen. Jeder Künstler strebt egoistisch nach Einzigartigkeit. In der heutigen Zeit geschieht es nicht oft, dass sich zwei unabhängige Künstler zusammentun, um gemeinsam aus reinem Enthusiasmus ein Kunstwerk zu schaffen. Brô und ich haben in Zusammenarbeit zwei große Wandbilder gemalt.». Notre traduction.

[2672] Voir Première partie, chapitre « Contre l'Europe ».

[2673] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 192. « egozentrischen, rational und funktional ausgerichteten ». Notre traduction.

[2674] CHRISTEN Alain de, Hundertwasser et Brô, une longue amitié, in PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Hommage à Hundertwasser 1928-2000*, catalogue de l'exposition du 2 juin au 30 septembre 2001, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Éditions du Musée des beaux-arts et de la dentelle d'Alençon, Alençon, p 21.

[2675] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 192. « Eigentlich ein Brô in Hundertwasser-Farben. Wir machten unser Versprechen wahr, das wir uns im August 1949 in der Toskana gegeben hatten, nämlich gemeinsam ein "Fresko" wie Giotto zu malen.». Notre traduction.

[2676] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 192. « 96 Paradies - Land der Menschen, Vögel und Schiffe haben wir mit Kaseinfarbe direkt auf eine Wand gemalt. Unter dem Einfluss der großen Wandgemälde in der Toskana (Giotto, Paolo Uccello) und im Palais des Papstes in Avignon wollten wir etwas gleichwertig Phantastisches und Bedeutendes schaffen. ». Notre traduction.

[2677] Peint en collaboration avec René Brô (1930-1986): dessin par Brô, couleurs par Hundertwasser, St. Mandé/Seine, 1950, Fresque à la détrempe, 2750 mm x 5000 mm. Peint à St. Mandé/Seine, Avenue Daumesnil, mai 1950. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/778-paradies-land-der-menschen-vogel-und-schiffe, consulté le 22/09/2017.

Rousseau[2678]. En outre, alors que Brô s'intéressait lui aussi à la réalisation d'une nouvelle échelle de couleurs, qui devait lier les anciennes techniques des Italiens avec les possibilités de la chimie des couleurs actuelle[2679], les « verts » de Hundertwasser évoquaient la fraîcheur des sources, une fraîcheur presque inconnue jusque-là[2680]. Notons que ce mural connut un destin particulier[2681] que résume d'ailleurs l'artiste : « Lorsqu'il [le pavillon] fut abattu dans les années 1960, le Professeur Licata découpa le mural en morceaux ; ceux-ci furent transportés en container en Amérique, et y furent remontés dans une synagogue à Long Island. Il s'y trouve aujourd'hui encore[2682]» [2683]. Nous notons le détachement avec lequel il relate le devenir de ce mural: pouvons-nous conclure qu'il fut moins touché parce que l'œuvre connut le nomadisme des « *OISEAUX - BIRDS - VÖGEL* » migrateurs qui lui était cher, parce que, fidèle à son titre « *NAVIRES - SHIPS – SCHIFFE* » - le mural voyagea sur les mers en direction d'un lieu de spiritualité, en lien avec son titre « *PARADIS - PARADISE - PARADIES* ». L'artiste vint-il le voir à New York en 1968, en route pour le vernissage de son exposition à Berkeley, en Californie, et séjournant chez Aberbach, à Sands Points, Long Island? Nous l'ignorons. Quoiqu'il en soit, une photographie atteste qu'il le vit en 1983[2684]. Toujours de concert, cette même année, les deux amis décidèrent de peindre leur second tableau mural, ⊂ *97*⊃ *LA PÊCHE MIRACULEUSE - THE MIRACULOUS DRAUGHT - DER*

[2678] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 8.

[2679] FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum, Die Galerie, Frankfurt am Main, p. 98. « Brô war gleichfalls an der Erarbeitung einer neuen Farbenskala interessiert, die alte Techniken der Italiener mit den Möglichkeiten der aktuellen Farbchemie verbinden sollte. Ein erstes Zwischenergebnis bildete das gemeinsame Wandbild. ». Notre traduction.

[2680] CHRISTEN Alain de, Hundertwasser et Brô, une longue amitié, in PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Hommage à Hundertwasser 1928-2000*, catalogue de l'exposition du 2 juin au 30 septembre 2001, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Éditions du Musée des beaux-arts et de la dentelle d'Alençon, Alençon, p 21.

[2681] En 1964, le pavillon de chasse devait être abattu et le mural détruit en même temps, à moins qu'il ne fut déplacé. C'est alors qu' intervint le galeriste et collectionneur J. J. Aberbach (Voir Troisième partie, chapitre « La Nouvelle-Zélande ».). Il paya un conservateur pour déposer le mur au mural et diviser l'œuvre de bien deux mille kilos en treize sections, plus faciles à transporter. Après trois ans en Suisse, il arriva en Amérique, et, en 1966, fut assemblé et installé dans la synagogue de Long Island, où il resta les quarante et une années suivantes. (in WEISS Mike, 2011, A Lost Art 'Paradise' Rediscovered in Brooklyn, *Brooklyn Daily Eagle*, http://50.56.218.160/archive/category.php?category_id=27&id=42372, consulté le 12/04/2015.)

[2682] En 2007, la synagogue devait être agrandie et M. Tobin, le responsable n'avait pas les moyens de l'enlever et de le vendre. Le maçon M. Muth s'y intéressa, réunit plusieurs milliers de dollars pour financer la dépose du mural en une seule pièce et le déplacer vers un local sécurisé à Brooklyn. Mais ensuite, il ne réussit pas à réunir les fonds pour la restauration du mural. (in WALZER Robert P., 2013, Does Anyone Have a Spare Wall? An American designer Hopes to Sell Work Co-painted by Friedensreich Hundertwasser, *wsj.com*, , http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324507404578593803911267358, consulté le 12/04/2015.).

[2683] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 192. « Als er in den 60er Jahren abgerissen wurde, zerlegte Prof. Licata das Wandgemälde in Teilstücke ; diese wurden dann in einem Container nach Amerika transportiert und dort in einer Synagoge auf Long Island wieder zusammengesetzt. Hier befindet er sich heute noch.». Notre traduction.

[2684] Portait de Hundertwasser devant le « Paradis », à la synagogue de Brooklyn, 1983, *voicethread.com*, http://voicethread.com/myvoice/#thread/2804456/14972903, consulté le 12/04/2015. N.B. : Le diaporama inclut des photos du déplacement de l'œuvre en 2007.

WUNDERBARE FISCHFANG[2685], non plus directement sur le mur, mais sur des panneaux. Nous observons que, contrairement à son habitude, Hundertwasser commente très en détail la genèse de cette œuvre, pour laquelle les deux amis se partagèrent le travail artistique :

> Nous décidâmes de ne pas peindre directement sur le mur le second mural *97 La pêche miraculeuse*, mais de le peindre sur des plaques, qui pourraient être ôtées, au cas où le vieux pavillon, dans lequel nous peignions, doive être démoli, ce qui, d'ailleurs, en effet, se produisit. […] Brô et moi peignîmes sur des plaques d'aggloméré, que nous transportâmes nous-mêmes dans Paris sur un petit chariot. Nous utilisâmes de la peinture à la caséine, que nous fabriquions nous-même. Tous les jours, nous achetions du lait frais, le laissions tourner, et faisions couler le petit-lait à travers une étamine, pour obtenir du fromage blanc, que nous mélangions ensuite avec du calcaire non dissous. Le résultat était un liant avec une forte odeur d'ammoniaque, dans lequel, à nouveau, nous mélangions des pigments. Nous nous partagions le travail de telle manière que Brô concevait génialement les formes en tirant de rapides lignes et que je peignais soigneusement les espaces, dans un travail monotone, même si parfois Brô changeait les couleurs et que j'ajoutais des dessins. À cette époque, j'avais un accord avec Brô. Brô peignait les têtes rondes avec des visages, où, dans la partie supérieure, il y avait des yeux en amande, avec un nez, des rivières et une bouche en forme de bateau. Je peignais des « âmes-arbres », qui, comme des hommes ou des saints, avaient la tête nimbée. Des arbres, au travers desquels on pouvait regarder, comme s'ils venaient de mondes de verre. J'avais vu ces arbres dans les dessins de Walter Kampmann. Brô me permet de dessiner ses visages, il avait le droit de dessiner mes « arbres-âmes »[2686].

L'artiste précise encore : « Brô et moi avons fait un autre échange. Il m'a permis de peindre les yeux en amande placés très haut dans le visage rond, qui étaient ceux de sa femme Micheline et que l'on retrouve sur les mosaïques de Ravenne ou dans la peinture Sienne »[2687]. Hundertwasser multiplie toujours les déclarations sur leurs échanges, où transparaît à chaque fois un hommage à

[2685] St. Mandé/Seine, 1950, peinture murale en médias mixtes : caséine et craie sur quatre panneaux de fibres de bois, de chacune 2750 x 1250 mm, 2750 mm x 5000 mm, peint à St. Mandé/Seine, juin 1950. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/780-der-wunderbare-fischfang-1493811757, consulté le 13/03/2018.

[2686] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 192. « Brô und ich malten auf Pressfaserplatten, die wir eigenhändig mit einem Handwagen durch Paris zogen. Wir verwendeten Kaseinfarben, die wir selbst herstellten. Wir kauften jeden Tag frische Milch, ließen sie sauer werden, gerinnen und die Molke durch ein Seihtuch abtropfen, um Quark zu erhalten, den wir dann mit ungelöschtem Kalk mischten. Das Ergebnis war ein Bindemittel mit starkem, beißendem Ammoniakgeruch, das wir wiederum mit den Farbpigmenten mischten. Wir teilten uns die Arbeit in der Form, dass Brô in genialer Weise vor allem die Formen mit schnell gezogenen Linien entwarf, und ich sorgfältig die Zwischenräume in eintöniger Kleinarbeit farbig ausmalte, obwohl Brô manchmal die Farben änderte und ich Zeichnungen hinzufügte. In dieser Zeit traf ich mit Brô eine Vereinbarung. Brô malte kreisrunde Köpfe mit Gesichtern, in denen weit oben mandelförmige Augen saßen, mit Nase, Flüssen und einem Mund in der Form eines Schiffes. Ich malte "Seelen-Bäume", die wie Menschen oder Heilige von einer Aureole umgeben waren. Bäume, durch die man hindurchsehen konnte, als kämen sie aus gläsernen Welten. Diese Bäume hatte ich in den Zeichnungen Walter Kampmanns gesehen. Brô erlaubte mir, seine Gesichter zu zeichnen, und er durfte meine "Seelen-Bäume" malen. Manuskript für einen Beitrag im Kat. Der Ausstellung "Collaboration in Art", Hirshhorn Museum, Washington DC ». Notre traduction.

[2687] HUNDERTWASSER, 1996, Brô, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/55-kuenstler-freunde-und-weggefaehrten/128-bro, consulté le 01/08/2018. « Brô und ich haben einen weiteren Tausch gemacht. Er hat mir erlaubt, Mandelaugen zu malen, die hoch angesetzt in einem runden Gesicht liegen und die Augen von Micheline waren, vor allem aber auch die Augen der Mosaiken von Ravenna und der Malerei aus Siena. ». Notre traduction.

Kampmann[2688]. Dans son texte « Bonjour Monsieur Kampmann » (*Guten Tag Herr Kampmann*) paru dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[2689], il revient sur leur influence réciproque :

> Mon peintre-ami français Brô fut si impressionné par mes arbres-Kampmann qu'il me permit d'utiliser dans mes peintures ses yeux-fuseaux-Brô, qu'il tenait aussi de je ne sais où, si, en contrepartie, je le laissais peindre les arbres-Kampmann. J'espère que Kampmann n'a rien à redire contre cette exportation, car maintenant il y a aussi des arbres-Brô-Kampmann[2690].

Notre étude porte maintenant sur à l'écriture, autre facette de l'œuvre de Hundertwasser, autre mode d'expression, indissociable de toute son expression. L'artiste signale en italien, sans plus de précisions un autre travail en osmose : « UN POÈME 'EXCUSEZ LE LONG REGARD'[2691] FAIT ENSEMBLE AVEC RENÉ BRÔ EN 1955, CONSISTANT EN UNE SEULE ET UNIQUE PHRASE »[2692]. Même si personne ne peut y avoir accès, puisque l'artiste ajoute qu'entre autres choses, le poème fut volé dans sa voiture dans la nuit du 28 avril 1962 à Milan, ne pouvons-nous estimer que sa composition « EN UNE SEULE ET UNIQUE PHRASE » reçut très probablement l'influence des contraintes que s'imposaient par exemple les chercheurs de l'Oulipo, auquel s'intéressait Brô[2693]. Dans le domaine spirituel, l'année 1981 attire particulièrement notre attention : dans la mesure où Brô s'intéressait à l'Hindouisme, nous nous posons la question de savoir si Hundertwasser ne cherchait pas à se rapprocher du monde des mandalas, puisqu'il invita son ami à l'accompagner dans un voyage en Inde et au Népal[2694]. Par ailleurs, les deux artistes partageaient toujours le même goût de la rusticité, issu de convictions philosophiques : en effet, en 1982, l'artiste prêta à Brô, expulsé de son atelier de la Casa Maria, une petite maison dans son « Jardin Eden » vénitien. Le lien resta toujours fort, leurs rencontres furent nombreuses, portées par leur amitié, elle-

---

[2688] Voir Deuxième partie, chapitre « Walter Kampmann (1887 - 1945) et les *arbres-âme* ».

[2689] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Guten Tag, Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 27-31 & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Guten Tag, Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp 22-25. Chapitre : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Peintre » (*Maler*) / « Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Art » (*Kunst*) /« Végétation » (*Vegetation*).

[2690] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Guten Tag, Herr Kampmann (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 29. «Mein französischer Maler-Freund Brô war von meinen Kampmann-Bäumen so beeindruckt, daß er mir erlaubte, seine Brô-Spindelaugen, die er auch von irgendwoher hatte, in meinen Bildern zu verwenden, wenn ich ihn dafür die Kampmann-Bäume malen lasse. Ich hoffe, Kampmann hat gegen diesen Export nichts einzuwenden, denn es gibt jetzt auch Brô-Kampmann-Bäume.». Notre traduction.

[2691] Titre en français

[2692] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Double page Hundertwasser* (sans lieu, sans date), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016. « UN POEMA 'EXCUSEZ LE LONG REGARD' FATTO INSIEME A RENE BRO NEL 1955 CONSISTENTE IN UNA SOLA FRASE. ». Notre traduction. Calligraphie respectée.

[2693] Voir Deuxième partie, chapitre « Brô (1930 – 1986) ».

[2694] Brô (Biographie établie sur la base des recherches de Robert Fleck), [s.d.], *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2016.

même sans doute nourrie de ce partage de convictions anciennes. Nous en voulons pour exemple l'affirmation « En hiver, à la Hahnsäge, une petite scierie abandonnée au milieu d'une forêt de pins, le long de la Kamp, nous avons peint ensemble dans la neige par moins 20°»[2695] qui, dans le texte d'hommage à Brô de 1996, surgit parmi d'autres souvenirs, où apparaissent ses lieux favoris, que l'artiste égraine avec mélancolie :

> Chaque rencontre avec Brô était pour moi un cadeau. Il m'a montré sa maison à Ramatuelle, sur mon bateau le 'Regentag', nous avons vogué de Venise à Tunis via la mer adriatique et la nuit, Brô a tenu le gouvernail. En hiver, à la Hahnsäge, une petite scierie abandonnée au milieu d'une forêt de pins, le long de la Kamp, nous avons peint ensemble dans la neige par moins 20°. Nous avons souvent fait des promenades à pied ou en voiture dans la région de Courgeron[2696] en Normandie. La dernière fois que nous fûmes ensemble, c'est dans la *Bottlehouse* dans la vallée Kaurinui en Nouvelle-Zélande[2697].

On observera encore que l'artiste y expose encore ses remords d'avoir été indélicat vis à vis de Brô :

> Je me sentais coupable parce que j'avais plus de succès. Brô restait souvent silencieux et triste, et un jour, je lui parlais de mes mauvaises critiques, pour l'amuser, et je lui montrai celle qui m'avait le plus heurté et humilié. Il se produisit alors quelque chose sur quoi je n'avais absolument pas compté : il devint encore plus sérieux et dit : 'moi aussi, j'aimerais bien avoir de mauvaises critiques '. Je compris que j'avais commis une bêtise impardonnable[2698].

Ayant déjà pu observer dans ses écrits publiés, combien il est rare que Hundertwasser se mette en cause, il nous semble que ce mea culpa traduit parfaitement la réalité de l'osmose entre les deux artistes.

[2695] HUNDERTWASSER, 1996, Brô, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/55-kuenstler-freunde-und-weggefaehrten/128-bro, consulté le 01/08/2018. « Wir haben im Winter bei der Hahnsäge, einem kleinen verlassenen Sägewerk inmitten eines Tannenwaldes am Kamp, bei minus 20º im Schnee gemeinsam gemalt. ». Notre traduction.

[2696] Brô y possédait un manoir, acheté après avoir laissé à Hundertwasser sa part de La Picaudière.

[2697] HUNDERTWASSER, 1996, *Id.*, « Jede Begegnung mit Brô war ein Geschenk für mich. Er hat mir sein Haus in Ramatuelle gezeigt, wir sind zusammen auf meinem Schiff „Regentag" von Venedig über das adriatische Meer bis nach Tunis gesegelt und Brô hat in der Nacht das Steuerruder gehalten. Wir haben im Winter bei der Hahnsäge, einem kleinen verlassenen Sägewerk inmitten eines Tannenwaldes am Kamp, bei minus 20º im Schnee gemeinsam gemalt. Wir haben oft Spaziergänge und -fahrten in der Gegend von Courgeron in der Normandie gemacht. Im Bottlehouse im Kaurinui-Tal auf Neuseeland waren wir das letzte Mal zusammen. ». Notre traduction.

[2698] HUNDERTWASSER, 1996, *Id.*, « Ich fühlte mich schuldig, weil ich erfolgreicher war. Brô war oft schweigsam und traurig und einmal, erzählte ich ihm von meinen schlechten Kritiken, um ihn aufzuheitern, und zeigte ihm die, die mich am meisten betroffen und gedemütigt hatten. Da geschah etwas, womit ich absolut nicht gerechnet hatte: Er wurde noch ernster und sagte: „Ich hätte auch gerne schlechte Kritiken." Ich verstand, daß ich eine unverzeihliche Dummheit begangen hatte. ». Notre traduction.

1.1.18 Le Japon (1961) et l'Extrême-Orient

À la manière de l'intérêt réciproque qui s'était matérialisé dans les échanges croisés Europe-Japon, mis en place depuis la seconde moitié du XIXème siècle, et qui influencèrent les arts, naquirent des échanges entre Hundertwasser et l'archipel.

1.1.18.1 Petit historique des échanges culturels Occident/ Extrême-Orient au XIXème: le Japonisme

À l'époque des shoguns Tokugawa installés à Edo, ancien nom de Tokyo, Hollandais et Chinois commerçaient avec le Japon depuis leurs comptoirs de Nagasaki. Les responsables du comptoir hollandais rapportaient en Europe des collections japonaises, tandis que les Français qui se rendaient en Chine pouvaient y acquérir des objets japonais[2699]. Le Japon fermé était moins coupé du monde qu'on ne l'imaginait et connaissait déjà diverses choses de la France. Après 1826, des peintures de Hokusai[2700] furent offertes à la Bibliothèque nationale de France par le fils du capitaine du comptoir de Deshima, qui montrent la familiarité de Hokusai avec la perspective occidentale. Par ailleurs, des objets japonais - laques, céramiques, modèles de maisons - étaient en vente à Paris dès 1840. Après 1853, où la flotte américaine fit intrusion dans la baie d'Edo, jusqu'alors interdite à tout navire étranger, les États-Unis, bientôt suivis par toutes les grandes nations européennes, contraignirent les Japonais à signer un traité de commerce : laques, soies et porcelaines, objets d'art et estampes commencent alors d'affluer en Europe et aux États-Unis[2701]. Nait alors un engouement pour tout ce qui vient du Japon, en imite le style et la manière, qui dura près d'un demi-siècle, et gagna tous les pays occidentaux. Philippe Burty[2702] baptisa « japonisme » le goût de l'art japonais, car il avait pris racine à Paris, mais aujourd'hui encore, il est difficile de dire qui en fut le premier « découvreur » autour de 1860, car les témoignages se contredisent[2703]. La vogue du japonisme peut avoir commencé en 1867, avec l'Exposition universelle de Paris - à laquelle le Japon participa

---

[2699] À l'aube du japonisme - Premiers contacts entre la France et le Japon au XIXe siècle, 2017, *mcjp.fr*, https://www.mcjp.fr/fr/agenda/le-japon-a-sevres-a-laube-du-japonisme/a-laube-du-japonisme, consulté le 12/01/2018.

[2700] Voir Deuxième partie, chapitre « Les estampes ».

[2701] Le japonisme en France - De l'Impressionnisme à l'Art déco, [s.d.], *bnf.fr*, http://www.bnf.fr/documents/biblio_japonisme.pdf, consulté le 14/03/2018.

[2702] Philippe Burty (1830-1890). Critique d'art, dessinateur, lithographe et collectionneur français.

[2703] PERRIN Paul, 2014, *Autour de Manet et des impressionnistes. Le premier japonisme en peinture.* In GABET Olivier (sous la direction de), 2014, *Japonismes*, Flammarion, Paris, p. 43.

officiellement pour la première fois[2704]. Quoi qu'il en soit, le mouvement influença les artistes au-delà de toute hiérarchie, tant peintres, architectes, sculpteurs, que designers, ornemanistes, manufacturiers et artisans. Moins mouvement artistique que phénomène esthétique, il a bouleversé la création artistique en profondeur, pendant plusieurs décennies, par l'intégration de références multiples au Japon, aussi riche que fascinant[2705] au point que le rôle joué par l'art japonais dans la naissance de l'art moderne fut comparé à celui de l'art antique pour les artistes de la Renaissance[2706] : dans les

---

[2704] Tout commença à la veille de la chute shogunale et de l'instauration de Meiji. (En novembre 1867, le shôgun Yoshinobu Tokugawa (1837-1912) abdiqua, restaurant tous les pouvoirs à l'empereur et mettant fin au régime du *bakufu* et à l'isolationnisme. Sous le règne (1868-1912) de Mutsuhito, l'empereur Meiji (1852-1912), le Japon connait une refonte des systèmes politiques, économiques et sociaux aboutissant à une modernisation extrêmement rapide du pays : c'est la restauration Meiji. (in Ère Meiji, [s.d.], *vivrelejapon.com*, https://www.vivrelejapon.com/a-savoir/comprendre-le-japon/ere-meiji-histoire-modernisation, consulté le 14/03/2018.). Le jeune prince Akitake Tokugawa vint à Paris avec plus de dix mille objets d'art (porcelaines, laques, étoffes, papiers, etc.), parmi lesquels des peintures et des estampes (in OIKAWA Shigeru, 2012, Le Japonisme, de Hiroshige à Van Gogh, *pinacotheque.com*, http://www.pinacotheque.com/fileadmin/pinacotheque/DP%20et%20CP/DP_VG_Hiro.pdf, consulté le 27/07/2017.). À l'exception des deux estampes de Manet, on ne sait rien des cinq mille cinq cents autres éparpillées dans Paris, si ce n'est qu'elles suscitèrent l'admiration des jeunes artistes. (in PERRIN Paul, 2014, Autour de Manet et des impressionnistes. Le premier japonisme en peinture, in GABET Olivier (sous la direction de), 2014, *Japonismes*, Flammarion, Paris, p. 45.). Le mouvement s'imposa peu à peu dans le monde artistique parisien, avant de se communiquer aux amateurs, aux gens du monde et par la suite s'imposer aux industries, si bien qu'au milieu du XIXème siècle, le Japon envahit la vie quotidienne de toutes les classes sociales : des boutiques s'ouvrirent à Paris, comme « La Porte Chinoise », des personnalités, telle la princesse Mathilde, collectionnèrent des objets et images du Japon, des jardins japonais furent dessinés, des dîners japonais organisés. (in La « japonnerie », Hokusai, 2014-2015, *grandpalais.fr*, http://www.grandpalais.fr/pdf/dossier_pedagogique/Dossier_Pedago_HOKUSAI.pdf, consulté le 23/02/2017, p. 28.). Plus encore, on créa des pièces de théâtre japonaises, des auteurs abordèrent le sujet, par exemple Pierre Loti (1850-1923). (in BOUVIER Nicolas, 2009, *Le vide et le plein: Carnets du Japon 1964-1970*, Gallimard, Folio, Paris, p. 92.). Et par extension, les musiciens : après la publication du roman de Loti *Madame Chrysanthème* (1888), Giacomo Puccini (1858-1924) fera une adaptation en 1904 dans son opéra *Madame Butterfly*. Des peintres s'en emparent dans leurs tableaux. Van Gogh découvrit les œuvres de plusieurs artistes nippons dans la boutique d'un marchand parisien d'estampes japonaises, Siegfried Bing, né à Hambourg en 1838, arrivé en France en 1854, naturalisé français en 1876, et connu à la fois comme marchand, collectionneur et mécène. Figure marquante du mouvement de l'Art nouveau, il en sera l'un des principaux acteurs en France comme à l'étranger. Se consacrant aux arts de l'Extrême-Orient, il ouvrit en 1878 un magasin spécialisé dans les arts de la Chine et du Japon et fut rapidement en contact avec tous ceux qui jouèrent un rôle déterminant dans la découverte et la connaissance de l'art japonais à Paris. Siegfried Bing voyagea au Japon à deux reprises et rapporta des marchandises en quantité. De 1888 à 1891, il dirigea *Le Japon artistique, documents d'art et d'industrie*, trilingue (français – anglais – allemand) pour toucher une clientèle internationale. (in REY Marie-Catherine, Siegfried Bing (1838-1905), in GABET Olivier (sous la direction de), 2014, *Japonismes*, Flammarion, Paris, p. 46 - p. 48 – p 49.) Avec son frère, Vincent acquit un certain nombre d'estampes. (in RESTELLINI Marc, 2012, Van Gogh, rêves de Japon - Hiroshige, l'art du voyage, *pinacotheque.com*, http://www.pinacotheque.com/fileadmin/pinacotheque/DP%20et%20CP/DP_VG_Hiro.pdf, consulté le 27/07/2017.). En effet, le grenier de Bing recelait des milliers d'estampes qui coûtaient à peine trois sous chacune, un sou équivalant à 0,05 franc, 5 centimes. (in HEUGTEN Sjraar van, 2012, Van Gogh et le Japon : une histoire d'amour, *pinacotheque.com*, http://www.pinacotheque.com/fileadmin/pinacotheque/DP%20et%20CP/DP_VG_Hiro.pdf, consulté le 27/07/2017.).

[2705] GABET Olivier (sous la direction de), 2014, *Japonismes*, Flammarion, Paris, p. 4.

[2706] PERRIN Paul, 2014, *Id.*, p. 45.

estampes d'Hokusai[2707] et/ou d'Hiroshige[2708] et de bien d'autres moins illustres, les peintres puis les graveurs découvrirent des propositions originales en matière de couleur, de dessin, de mise en page, de perspective ou de format qui, combinées à d'autres influences (celle de la photographie naissante, notamment), allaient produire des bouleversements radicaux dans l'ordre visuel[2709], sans oublier les aspects particuliers de la nature rendus par des procédés de coloris hardis et nouveaux[2710]. En conséquence, on rencontrait moins le japonisme dans les milieux académiques ou officiels que chez les artistes en quête d'expressions nouvelles[2711] : par exemple, dès 1874, les expositions impressionnistes devinrent le point de convergence des expérimentations visuelles suscitées par la découverte de l'art du Japon, leurs toiles témoignant soit de l'engouement pour les objets japonais soit des différentes assimilations des conventions plastiques des estampes japonaises à savoir forme sans modelé, asymétrie de la composition et perspective en vue plongeante[2712].

Nous nous proposons maintenant d'analyser brièvement le rapport au japonisme qu'eurent deux peintres sur lesquels Hundertwasser s'exprime à des années de distance : Van Gogh[2713] et Gauguin[2714]. En 1949, à propos de son aquarelle *⊂275⊃ LES TOURNESOLS ET LA CITÉ – DIE SONNENBLUMEN UND DIE STADT*[2715], l'artiste écrit: « Je voulus unir Schiele (Krumau) et Van Gogh (Les tournesols) – architecture et nature »[2716]. En 1983, dans l'écrit « Hundertwasser pour

---

[2707] Katsushika Hokusai (1760-1849). Peintre, dessinateur, spécialiste de l'ukiyo-e, graveur et auteur de récits japonais. Le peintre japonais a produit près de 30 000 dessins. Il a abordé tous les genres : figure humaine, scène de genre, œuvres sacrées et légendaires, paysage, étude de la nature, dessin technique sur des thèmes architecturaux, portrait de beautés célèbres ou d'acteurs, érotisme, théâtre, sans oublier ses manifestations de virtuosité.

[2708] Utagawa Hiroshige (1797-1858). Dessinateur, graveur et peintre japonais, qui réalisa une œuvre constituée de plus de 5 400 estampes. Matthi Forrer note que sa carrière n'a pas été troublée par les différentes possibilités qui se seraient offertes à lui s'il était venu au monde quelques décennies plus tôt, comme Hokusai, né en 1760. Il observe encore que Hiroshige mourut avant l'ouverture du Japon aux étrangers et les grands bouleversements sociaux qui suivirent et n'eut donc pas à s'adapter à une transformation radicale de son univers. (in FORRER Matthi, 2012, Hiroshige : l'homme, son œuvre et l'artiste, *Dossier de presse, pinacotheque.com*, http://www.pinacotheque.com/fileadmin/pinacotheque/DP%20et%20CP/DP_VG_Hiro.pdf, consulté le 27/07/17.).

[2709] Le japonisme en France - De l'Impressionnisme à l'Art déco, 2009, *bnf.fr*, http://www.bnf.fr/documents/biblio_japonisme.pdf, consulté le 14/03/2018.

[2710] PERRIN Paul, 2014, Autour de Manet et des impressionnistes. Le premier japonisme en peinture. (in GABET Olivier (sous la direction de), 2014, *Japonismes*, Flammarion, Paris, p. 46, p. 48, p 49.).

[2711] Le japonisme en France - De l'Impressionnisme à l'Art déco, *bnf.fr*, http://www.bnf.fr/documents/biblio_japonisme.pdf, consulté le 14/03/2018.

[2712] WEISBERG Gabriel P., 2012, Un autre regard sur le japonisme, *pinacotheque.com*, http://www.pinacotheque.com/fileadmin/pinacotheque/DP%20et%20CP/DP_VG_Hiro.pdf, consulté le 27/07/17.

[2713] Vincent van Gogh (1853-1890). Peintre et dessinateur néerlandais, sans doute l'artiste le plus célèbre au monde. Déraison et tourment caractérisent le plus son œuvre, marquée de naturalisme, inspirée par l'impressionnisme et le pointillisme qui annonce le fauvisme et l'expressionisme.

[2714] Paul Gauguin (1848-1903). Peintre postimpressionniste français, chef de file de l'École de Pont-Aven, inspirateur de Nabis, l'un des plus importants précurseurs de l'art moderne.

[2715] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

[2716] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 176. « Ich wollte Schiele (Krumau) und Van Gogh (Sonnenblumen) – Architektur und Natur – vereinen. Weggeworfenes,

Tahiti » l'artiste souligne : « Nul besoin pour Brô[2717], de chercher un Tahiti lointain comme *Gauguin* Car Brô s'y trouve déjà » [2718]. À partir de 1887 la majorité des paysages de Van Gogh sont construits autour d'un système référentiel au centre duquel se retrouve, presque systématiquement, l'œuvre de Hiroshige. Celui-ci, l'un des derniers maîtres dans la tradition de ce genre, a porté jusqu'à un niveau inégalé l'*ukiyo-e*[2719], mouvement artistique japonais de l'époque d'Edo (1603-1868) comprenant non seulement une peinture populaire et narrative originale, mais aussi et surtout les estampes japonaises gravées sur bois, d'un style très coloré. Notons que toute la philosophie de cet art repose sur la solidité, la composition, la sérénité, le voyage et la paix intérieure ; y sont représentés la nature aux quatre saisons, le passage du temps, ainsi que l'excès des sensations que la vie de la cité offre au corps, contre lesquelles le bouddhisme met en garde, rappelant que le monde n'est qu'une illusion, un « monde flottant », dont il convient de se détacher. Cela est dû au fait qu'au Japon, la vision de l'art est très différente : le Japonais s'attache moins à l'apparence, mais vit la vision de l'œuvre comme un support de méditation, une œuvre étant avant tout un prétexte à un voyage intérieur. Si la perspective dans les gravures japonaises est si évidente et si profonde, c'est qu'une estampe est un objet qui permet de pénétrer à l'intérieur de l'œuvre. Le voyage chez Hiroshige est donc double : intérieur et extérieur. Ce que nous mettons d'ailleurs en perspective avec les théories[2720] de l'artiste, qui l'aura en outre aussi sans doute perçu chez Van Gogh. À propos de Paul Gauguin, les représentations des manga[2721] de Hokusai ou d'autres images japonaises parues dans le magazine influent de Siegfried Bing furent de véritables catalyseurs pour son imagination créatrice[2722], et les peintres de l'École de Pont-Aven et les Nabis ont trouvé dans les estampes de nouvelles manières de représenter l'espace et des innovations graphiques, comme la juxtaposition d'aplats colorés ou des effets de décentrement et d'obliques[2723].

---

zerrissenes Packpapier war mir heilig. Das ist nicht irgendein Bild, sondern ein mein Leben bestimmenden, das noch dazu in Paris gemalt wurde. Leider wurde est gestohlen und ist seitdem verschollen ». Notre traduction.

[2717] Voir Deuxième partie, chapitre « Osmose - des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques ».

[2718] HUNDERTWASSER, 1983, Hundertwasser pour Tahiti, *renebro.com*, http://www.renebro.com/hundertwasser.html, consulté le 01/08/2018. Calligraphie respectée.

[2719] *Ukiyo-e* : terme japonais signifiant image du monde flottant. Ce concept venant du bouddhisme, met l'accent sur la réalité d'un monde où la seule chose certaine est l'impermanence de toutes choses. Le terme ukiyo apparaît pour la première fois dans son sens actuel dans la préface des *Les Contes du monde flottant*, œuvre de Asai Ryōi parue vers 1665. (in L'arbre et la forêt. Du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier de presse, mbaq.fr*, http://www.mbaq.fr/fr/espace-presse-617.html, consulté le 28/07/2017, p. 6.).

[2720] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique ».

[2721] Manga (« image dérisoire » ou « dessin non abouti »). Terme devient courant à partir de la fin du XVIIIème siècle. Le recueil d'estampes de Hokusai « Hokusai manga » (1814) fait connaître le mot en Occident.

[2722] WEISBERG Gabriel P., 2012, Un autre regard sur le japonisme, *pinacotheque.com*, http://www.pinacotheque.com/fileadmin/pinacotheque/DP%20et%20CP/DP_VG_Hiro.pdf, consulté le 27/07/17.

[2723] L'arbre et la forêt, du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier enseignants*, *mbaq.fr*, p. 3,

Nous en venons maintenant à la réception du japonisme en Autriche, afin d'éclairer l'influence peut-être inconsciente que put avoir l'art qui s'offrait aux yeux de Hundertwasser dans sa ville natale marquée par l'Art nouveau. L'Exposition de Vienne de 1873 témoigna des premiers efforts japonais tendant à rendre leur culture et leur architecture plus familières aux Occidentaux[2724]. L'art ornemental du Japon y exerça une merveilleuse fascination de par son système très particulier de grandes formes et taches de couleurs, qui sont parfois fragmentées en unité infiniment petites, ou en un assemblage de grandes formes composées de motifs ornementaux[2725]. Les artistes viennois qui tentèrent de régénérer l'art s'inspirèrent eux aussi de ces arts japonais, notamment des estampes *ukiyo-e***.** Des années après cette exposition, Gustav Klimt[2726] devenu un peintre reconnu, s'enthousiasma pour le Japon : il possédait une riche collection de kimonos et son atelier, dont une armure de samouraï ornait l'entrée, était décoré de kakémonos[2727 - 2728]. Klimt fut sous l'influence des maîtres de l'*ukiyo-e* tardif, qui soumettaient leurs portraits à une ornementation toujours plus poussée et soutenaient vigoureusement leurs formes décoratives par des couleurs éclatantes[2729]. En atteste notamment la frise qu'il réalisa pour le palais Stoclet à Bruxelles, où, à l'instar des estampes japonaises, le corps des personnages est remplacé par des aplats de motifs, seuls les visages et les bras étant représentés de manière réaliste. Par ailleurs, dans son majestueux *Adele Bloch Bauer I*, Klimt représente la robe comme une étendue plane et les nombreux éléments décoratifs qui l'ornent rappellent notamment certains empruntés aux kimonos japonais[2730]. L'humanisme japonais avait inventé une manière inédite de regarder le monde environnant qui remit en question les fondements de l'esthétique occidentale : le rapport de l'artiste à sa pratique plastique et technique ainsi que le rapport de l'homme à la nature[2731]. Le japonisme historique connut toutefois un purgatoire certain à partir de 1930, où l'on méprisait les fruits de l'imagination des ornementalistes ; cependant le dialogue entre le Japon et l'Occident durant la même période resta d'une vitalité extrême[2732]. S'il fut marqué par la Seconde Guerre mondiale, les échanges perdurèrent : si le mot japonisme disparut, ou si son utilisation prit une tonalité péjorative, on ne doit pas en conclure que le phénomène avait

---

http://www.mbaq.fr/fileadmin/Document_pdf/01.Visites/Expositions_temporaires/dossierProfs_Japonisme.pdf , consulté le 29/07/2017.

[2724] MATHIEU Carole, 2014, La découverte de l'architecture japonaise. Le rôle des expositions universelles. (in GABET Olivier (sous la direction de), 2014, *Japonismes*, Flammarion, Paris, p. 11.).

[2725] WICHMANN Siegfried, 1982, Les motifs décoratifs japonais et leur transposition par les peintres européens vers 1900, *Japonisme*, Chêne/Hachette, Paris, p. 205.

[2726] Voir Deuxième partie, chapitre « L'Art nouveau (*Jugendstil*) viennois ».

[2727] Kakemono (« objet accroché »). Peinture ou calligraphie en rouleau, sur soie ou sur papier encadrée, à accrocher au mur.

[2728] WICHMANN Siegfried, 1982, *Id.*, p. 210.

[2729] WICHMANN Siegfried, 1982, Les motifs décoratifs japonais et leur transposition par les peintres européens vers 1900, *Japonisme*, Chêne/Hachette, Paris, p. 206.

[2730] WEISBERG Gabriel P., 2012, Un autre regard sur le japonisme, *pinacotheque.com*, http://www.pinacotheque.com/fileadmin/pinacotheque/DP%20et%20CP/DP_VG_Hiro.pdf, consulté le 27/07/2017.

[2731] GABET Olivier (sous la direction de), 2014, *Japonismes*, Flammarion, Paris, p. 4.

[2732] GABET Olivier (sous la direction de), 2014, *Id.*, p. 223.

disparu. En fait, il s'était métamorphosé au fil des années au profit d'une intégration de ses éléments constitutifs, l'âme du Japon ayant conquis et transcendé l'inspiration des artistes et des créateurs occidentaux : les nouvelles technologies d'alors et les moyens de transport avaient banalisé les voyages et renforcé la connaissance de la pratique artistique japonaise par les artistes européens, tandis que la présence croissante de l'art japonais à travers le monde traduisait un nouvel enthousiasme[2733]. Y contribuaient les magazines d'art internationaux, comme par exemple la revue *Cimaise*, dans laquelle, nous le rappelons, Hundertwasser publia ses premiers textes théoriques. Par ailleurs, dans la seconde moitié des années 1950, les écrivains américains autour d'Allen Ginsberg et Jack Kerouac, qui seront plus tard la légendaire *Beat Generation*[2734] et très présents à Paris, construisent leur nouvel art sur une expérience bouddhique, pensée qui ne laissa pas le créateur indifférent.

1.1.18.2 Hundertwasser et les échanges culturels Occident/Extrême-Orient dans les années 1960 à Paris

Il s'agit maintenant d'analyser la place des créations de Hundertwasser dans ces échanges post-1945. Après 1955, les Japonais saturés d'Amérique, voulaient de la vieille culture européenne, et particulièrement française[2735]. Alors, dans les années 1950, un grand nombre de peintres japonais cherchaient des échanges à Paris[2736]. Leurs chemins croisèrent tôt celui de l'artiste dès ses premiers séjours parisiens : avant même sa rencontre avec Yves Klein, il connaissait déjà un grand nombre d'artistes japonais contemporains[2737]. Parmi eux, le sculpteur japonais Shinkichi Tajiri[2738], dont, en

---

[2733] MAMINE Tomoko, 2013, Hundertwasser und seine Werke in Japan, 1961, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 27.

[2734] Voir Deuxième partie, chapitre « Rencontres avec les acteurs de la *Beat Generation* (années 1950-1960) ».

[2735] BOUVIER Nicolas, 2001, *Chronique japonaise*, Petite bibliothèque Payot - Collection : Voyageurs, Paris, p. 118.
Nicolas Bouvier (1929-1998) est un écrivain, photographe, iconographe et voyageur suisse roman. Sa *Chronique japonaise* mêle ses trois séjours au Japon (1955-1956, 1964-1966 et 1970) et des épisodes de l'Histoire de l'archipel.

[2736] MAMINE Tomoko, 2013, Hundertwasser und seine Werke in Japan, 1961, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 27.

[2737] FLECK Robert, 2013, Hundertwasser im Geflecht der künstlerischen Avantgarde, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 66.

[2738] Shinkichi Tajiri (1923-2009). Sculpteur, peintre, photographe, cinéaste américano-néerlandais d'origine japonaise.

janvier 1954, lors de sa première exposition individuelle à Paris chez Paul Facchetti était exposée au moins une des sculptures. En 1954 encore, rapportant le nouvel état de la scène artistique européenne pour le magazine d'art *Bijutsu techo*, Tabuchi[2739] écrivit un des premiers textes japonais sur l'artiste, où il le présente comme « un exemple des efforts des nouveaux venus européens qui ont surpassé Picasso »[2740]. Voyant en Hundertwasser un modèle, aux antipodes des jeunes artistes japonais qui visaient une carrière dans l'establishment artistique, Tabuchi souligne encore que, par sa focalisation sur lui-même, son désintérêt d'être comparé aux autres artistes et son « inhabituelle détermination et son courage », malgré les difficultés financières dont souffraient à Paris les jeunes talents, même après de grands succès, le peintre se démarquait en suivant sa propre voie, pouvant ainsi réaliser des peintures non conventionnelles. En 1955 Sugaï[2741] mit Hundertwasser en contact avec le fabriquant d'articles de papeterie japonais Pentel en vue d'un échange: l'artiste reçut des couleurs et offrit en contrepartie l'œuvre *⊂228⊃ THE NOSE RIVER - DER NASEN-FLUSS*[2742 - 2743]. L'influence sur les œuvres et sur les titres de Hundertwasser se poursuivit : notons par exemple l'explicite *⊂311⊃ L'ŒUF DE L'ANCIEN JAPON PRÉCOLOMBIEN - DAS EI DES ALTEN PRÄKOLUMBIANISCHEN JAPAN - The Egg of Ancient Pre-Columbian Japan - L'ŒUF DE L'ANCIEN JAPON PRÉCOLOMBIEN*[2744]. Citons encore Akira Kito[2745], installé à Paris depuis 1951, qui était aussi dans le cercle d'Yves Klein[2746]. Hundertwasser se lia d'amitié avec lui et lui dédia en 1958 *⊂379⊃ PLAGIAT SUR KITO - Plagiarism from Kito*[2747], auquel il apporte ce commentaire : « Kito est un peintre et ami japonais, qui a vécu et peint chez moi à La Picaudière. Il commença un

---

[2739] Yasse Tabuchi, né Yasukazu Tabuchi (1921-2009). Peintre aquarelliste, graveur sur cuivre, lithographe et céramiste japonais.

[2740] MAMINE Tomoko, 2013, Hundertwasser und seine Werke in Japan, 1961, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 27.

[2741] Kumi Sugaï (1919-1996). Peintre, graveur, lithographe, sculpteur, calligraphe japonais.

[2742] St. Mandé/Seine, 1955, Aquarelle (Pentel Colour japonaises) sur papier d'emballage, préparé à la craie, blanc de zinc et colle de poisson, 480 mm x 670 mm. Peint à St. Mandé/Seine, Août 1955. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1032-der-nasen-fluss, consulté le 19/03/2018.

[2743] MAMINE Tomoko, 2013, Hundertwasser und seine Werke in Japan, 1961, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 27.

[2744] St. Mandé/Seine, 1957. Technique mixte : tempera à l'œuf, huile, aquarelle, cire, miel sur préparation japonaise (morceaux de papier collés ensemble), monté sur un cadre de bois, la moitié de l'œuvre vernie à la cire. 970 mm x 1460 m. Peint à St. Mandé/Seine, Juin 1957. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1194-das-ei-des-alten-prakolumbianischen-japan, consulte le 17/03/2018.

[2745] Akira Kito (1925 – 1994). Peintre japonais, né dans une famille d'artistes: son grand-père était peintre bouddhiste. Ses toiles pleines de formes magiques, rappelant sans cesse la Tradition archaïque de l'Art japonais.

[2746] Voir Deuxième partie, chapitre « Un compagnon de route - Yves Klein (1928 -1962) ».

[2747] La Picaudière, 1958. Technique mixte, tempéra à l'œuf, huile, aquarelle sur textile, préparé à la craie et au polyvinyle ; monté sur papier. 500 mm x 650 mm. Peint à La Picaudière, Octobre 1958. Illustration : *hundertwassr.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1330-plagiat-sur-kito, consulte le 17/03/2018.

tableau, et j'ai essayé de le continuer dans le style de Kito. Mais c'est pourtant bien devenu un Hundertwasser »[2748]. C'est donc tout d'abord via Paris qu'il explora la culture à son tour la culture japonaise. Cependant, c'est à Vienne qu'après avoir profité de la première exposition Hundertwasser à Paris pour faire une conférence, le critique d'art japonais Shinichi Segi fit définitivement sa connaissance. Au moment où l'affiche de son exposition de la Galerie nächst St. Stephan, montrant l'artiste à demi nu, faisait scandale[2749]. Impressionné par la mine hardie de l'artiste et par son attitude indifférente face au marché de l'art, Segi s'engagea à faire connaître au Japon ses œuvres et ses idées: en 1957 il publia le texte du *Transautomatisme* en japonais. À ce propos, nous observons que ce texte aura pu entrer en résonance avec le concept japonais du *sabi*, qui désigne la dégradation lente et comme figée de la matière[2750]. En 1960, Segi publia des articles dans lesquels il exposait les idées de Hundertwasser ; il y décrivait son travail comme un art abstrait marqué par le concret, l'immédiateté et un sens de la réalité se déployant au-delà des contraires formels de la figuration et de l'abstraction. Shinichi Segi soulignait encore que la particularité des tableaux extraordinairement esthétiques du peintre était, comme chez les « hommes primitifs » et « les fous », située sur un socle fondamental et ne reposait pas sur une culture transmise, mais semblait une mutation en dehors des généalogies. Hundertwasser allait bientôt se confronter à une nouvelle « mutation » : Yves Klein et Segi ayant attiré l'attention d'un directeur de galerie de Tokyo sur le travail de l'artiste [2751], celui-ci fut invité par le marchand d'art Yamamoto à se rendre au Japon, et partit en février 1961 dans ce pays « non pas tant mystérieux que mystifiant » [2752], dont on s'émerveille, s'étonne, se laisse faire mais aussi défaire.

[2748] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 365 . « Kito ist ein japanischer Maler und Freund, der auch bei mir in der Picaudière gewohnt und gemalt hat. Er begann ein Bild, und ich habe versucht, es im Kito-Stil weiterzumalen. Es ist aber doch ein Hundertwasser daraus geworden.». Notre traduction.

[2749] MAMINE Tomoko, 2013, Hundertwasser und seine Werke in Japan, 1961, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, pp. 28-29.

[2750] BARTHES Roland, 1978, Entre l'amour et l'angoisse, *Le Nouvel Observateur*, 23 octobre 1978. Article rédigé à propos de l'exposition « Ma-Espace/Temps au Japon » présentée en 1978 au Musée des Arts Décoratifs. Le sémiologue et essayiste Roland Barthes (1915-1980), après une première invitation en 1966 et trois séjours au Japon, en dressa un tableau qu'il publia sous le titre *L'Empire des signes*.

[2751] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 92.

[2752] Tenus pendant son séjour au Japon en 1964, ils restèrent longtemps inédits. *Le vide et le plein* fait partie intégrante du « Livre des Merveilles » qu'il souhaitait écrire. (in Le vide et le plein, *gallimard.fr*, http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Folio/Folio/Le-vide-et-le-plein, consulté le 13/11/2016.)

1.1.18.3 Inspiration et appropriations dans la dynamique créative

Nous nous proposons d'analyser maintenant comment les écrits de l'artiste exposent en quoi, à la manière de son « Voyage en Tunisie » et de son « Voyage en Italie » son séjour de six mois dans l'archipel nippon, marqué d'un nomadisme qui ne s'est jamais démenti[2753], fut une nouvelle opportunité de nourrir sa réflexion esthético-philosophique par des emprunts spécifiquement japonais. À partir de février 1961, Hundertwasser, allant de Tokyo à Nara et même à Hokkaido, resta artistiquement actif[2754]. Durant son immersion, empruntant peut-être à Franz Kafka dans la nouvelle de 1917 « Le voisin » (*Der Nachbar*) l'image du voisin se glissant à l'intérieur de son bureau comme la queue d'un rat, l'artiste remarque : « Je ne vois pas d'autres Européens ici. Parfois un visage pâle dans un costume brun sur brun, qui tourne à l'angle comme un rat »[2755]. Ce qui fait écho à la remarque de Nicolas Bouvier[2756] dans ses carnets, tenus pendant son séjour au Japon en 1964 : « Les jeunes Occidentaux, ça ne court pas les rues dans le Tokyo des années 1960 ». Notons enfin que, dans un texte intitulé « Je ne suis pas un peintre excentrique »[2757], l'artiste exprime son enthousiasme pour Tokyo qui « est extérieurement très occidental et intérieurement extrêmement oriental/asiatique »[2758]. Il déclare encore que ses œuvres peuvent « être considérées comme créées sous l'impression du soleil levant du Japon ou des fleurs rouges des cerisiers ou des pêchers »[2759].

[2753] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 63.

[2754] OSAKI Shin'ichiro, 2013, Ein Fremder in Tokyo, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 179.

[2755] NEUWIRTH, Arnulf 1961, Hundertwasser in Japan, *Alte und moderne Kunst - österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 6.1961, n° 47, AMK-Verl., Innsbruck, p. 27-28, p. 27 « 'Andere Europäer sehe ich hier gar nicht. Nur manchmal ein Bleichgesicht in einem braun-in-braun Anzug, das sich wie eine Ratte um die Ecke schleicht.' ». Notre traduction.

[2756] BOUVIER Nicolas, 2009, *Le vide et le plein: Carnets du Japon 1964-1970*, Gallimard, Folio, Paris, p. 12.

[2757] MAMINE Tomoko, 2013, Hundertwasser und seine Werke in Japan, 1961. In HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 32. « Ich bin kein exzentrischer Maler ». Notre traduction.

[2758] MAMINE Tomoko, 2013, *Id.*, p. 32. « nach außen extrem westlich, nach innen extrem östlich/asiatische sei ». Notre traduction.

[2759] MAMINE Tomoko, 2013, *Ibid.*, p. 32. « unter dem Eindruck der aufgehenden Sonne Nippons oder der roten Kirsch- oder Pfirsichblüten entstanden, betrachtet werden kann ». Notre traduction.

1.1.18.3.1 Les œuvres picturales

Même si Shin'ichiro Osaki[2760] considère qu'il n'existe pas de preuve d'une influence déterminante du séjour japonais et de son activité dans un environnement sur son œuvre, nous nous proposons d'apporter une contradiction. Tout d'abord, en raison des titres dont nous savons qu'ils ne laissent jamais rien au hasard[2761]. Nous notons par exemple qu'il réalisa en 1961 le *⊂466⊃ FIRST SPIRAL PAINTED IN JAPAN - DIE ERSTE JAPAN-SPIRALE*[2762]. Certes, il s'agissait d'une variante de son thème emblématique de la spirale[2763], qui apparaît encore en juin 1961 deux fois sur la couverture du magazine d'art contemporain japonais *Mizue* (1905-1981) qui a donné à voir douze de ses œuvres à l'occasion de son exposition à la Tokyo Galerie[2764]. Mais, alors que l'artiste n'en dit rien, nous nous posons toutefois la question de savoir si cette reprise ne serait pas liée au contexte japonais, puisque sur les motifs décoratifs japonais, notamment les motifs naturalistes. L'espace cerné délimite la surface, et le motif central organisateur est la plupart du temps un cercle, symbole de la vie, à l'intérieur duquel n'importe quels motifs peuvent être incorporés, notamment l'emblème héraldique *mon*, ce langage *mono* ayant d'ailleurs fortement influencé l'art de la Sécession viennoise[2765]. Le symbole circulaire de la vie entrainant toute chose dans son rayon, si le processus de stylisation aboutit souvent à une décoration abstraite dans le cercle, pour l'essentiel il reste rattaché à la réalité formelle[2766], ce que nous mettons en perspective avec la spirale hundertwasserienne. D'autant plus que, portant une redingote à rayures contrastant avec la spirale, l'artiste s'empara du langage photographique en faisant multiplier ses portraits où il tient ce tableau à la main : lors de sa première performance « Promenade à Tokyo » (*Tokyo Spaziergang*) de 1961 sur l'élégante Ginza Street, plaidoyer pour l'imagination et l'individualité de l'être[2767]. Hundertwasser

---

[2760] OSAKI Shin'ichiro, 2013, Ein Fremder in Tokyo, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 179.

[2761] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[2762] « Première spirale peinte au Japon ». Notre traduction.

Tokyo, 1961. Technique mixte: aquarelle, tempera à l'œuf, huile et feuille d'or sur papier de riz, préparé à la craie et au PV, monté sur jute au CH3. 600 mm x 730 mm. Peint à Tokyo, Shinkomatsu Ryokan, Ginza, février 1961. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1496-die-erste-japan-spirale, consulté le 20/03/2018.

[2763] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur la spirale ».

[2764] OSAKI Shin'ichiro, 2013, Ein Fremder in Tokyo, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 179.

[2765] WICHMANN Siegfried, 1982, Les motifs décoratifs japonais et leur transposition par les peintres européens vers 1900, *Japonisme*, Paris, Chêne/Hachette, p. 207.

[2766] WICHMANN Siegfried, 1982, Signes et emblèmes d'origine japonaise et européenne, *Japonisme*, Paris, Chêne/Hachette, p. 296.

[2767] Illustration in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 39.

réitéra sa *performance* dans d'autre rues[2768] et sur un gratte-ciel[2769]. À propos de la spirale encore, soulignons le titre de *⊂485⊃ FIRST SPIRAL IN THE GOOD SENSE OF THE BUDDHIST SIGN - ERSTE SPIRALE IM GUTEN SINNE DES BUDDHISTISCHEN ZEICHENS*[2770], qui laisse entendre qu'il avait une certaine connaissance des signes de cette pratique philosophico-religieuse. Nous observons maintenant que le Japon et l'Autriche fusionnent dans le titre de *⊂475⊃ RAIN OF BLOOD DROPPING INTO JAPANESE WATERS LOCATED IN AN AUSTRIAN GARDEN - BLUTREGEN TROPFT IN JAPANISCHES WASSER, DAS IN EINEM ÖSTERREICHISCHEN GARTEN LIEGT*[2771]. Les impressions japonaises se traduisent encore après son retour en Europe, notamment dans *⊂519⊃ UNE JOURNÉE DE TRANSIT EN ALLEMAGNE AVEC GRANDE CHEMINÉE FUJISAN - DURCHREISETAG IN DEUTSCHLAND MIT GROSSEM FUJIYAMA-SCHLOT - A Day Passing Through Germany with Big Fujiyama Chimney*[2772]. Même s'il n'en dit rien, faut-il voir dans l'association de la cheminée volcanique de la montagne emblématique japonaise, le mont Fuji[2773], mainte fois illustré par Hokusai, avec les cheminées allemandes, sous-entendu des camps nazis, un reproche voilé au Pacte tripartite (alliance de l'Axe) signé le 27 septembre 1940 entre l'Allemagne, le Japon et l'Italie ? En effet, Hundertwasser reprend bientôt le symbole des cheminées, notamment dans *⊂ 558⊃ KREMATORIUM - CREMATORIUM - CRÉMATOIRE*[2774 - 2775]. Était-ce parce que l'artiste était assez désabusé, ainsi qu'il le déclara : « La Tokyo Galerie espère renforcer son aura internationale au moyen de mon exposition, et se placer

---

[2768] Illustration in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Id.*, p. 45.

[2769] Illustration in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Ibid.*, p. 6.

[2770] « Première spirale dans le bon sens d'un signe bouddhiste ». Notre traduction.

Tokyo, 1961. Technique mixte : tempera à l'œuf, huile et fond de briques sur papier de riz, préparé à la craie et au CH3 ; collé au CH3 sur jute. 890 mm x 1160 mm. Peint à Tokyo, Higashi Nagasaki, avril 1961. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1534-erste-spirale-im-guten-sinne-des-buddhistischen-zeichens, consulté le 21/03/2018.

[2771] « Pluie de sang goutte dans de l'eau japonaise, qui se trouve dans un jardin autrichien ». Notre traduction.

Tokyo, 1961. Technique mixte : tempera à l'œuf et huile sur papier de riz, préparé à la craie et au CH3 ; collé au CH3 sur jute. 1310 mm x 1630 mm. Peint à Tokyo, Ikenoso Ryokan - Hyakusen Ryokan, mars - avril 1961. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1514-blutregen-tropft-in-japanisches-wasser-das-in-einem-osterreichischen-garten-liegt, consulté le 21/03/2018.

[2772] Paris, 1962. Aquarelle sur papier d'emballage, préparé à la craie et au PV. 280 mm x 330 mm. Peint à Stuttgart-Vaihingen, 17 février 1962 - Paris, 1962. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1602-durchreisetag-in-deutschland-mit-grossem-fujiyama-schlot, consulté le 21/03/2018.

[2773] Mont Fuji : montagne de 3 776 mètres d'altitude, point culminant du Japon. Stratovolcan toujours considéré comme actif, même si le risque éruptif est actuellement considéré comme faible. Sa forme est caractéristique et est un symbolisme religieux traditionnel, tant shintoïste que bouddhique. Au long des siècles, il a été le sujet principal ou le cadre de nombreuses œuvres artistiques, notamment picturales.

[2774] La Picaudière, 1963. Technique mixte : tempera à l'œuf et huile sur papier préparé à la craie et au PV ; monté sur jute avec du PV, 890 mm x 1160 mm. Peint à La Picaudière, mai 1963. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1674-krematorium-1493811769 , consulté le 21/09/2017.

[2775] Voir Première partie, chapitre « La sublimation de l'extermination de la famille maternelle ».

devant la galerie concurrente, (meilleurs peintres là Fautrier et Francis), devant la plus importante galerie de l'espace afro-asiatique »[2776] . Il restait lucide, bien qu'il ait reçu le Grand Prix Mainichi à l'occasion de la sixième exposition internationale d'art à Tokyo[2777]. Le peintre se laissa encore inspirer par Nara, où se situe le Todai-ji, temple bouddhique abritant notamment le bâtiment Daibutsu-den, la plus grande construction en bois du monde et hébergeant un monumental Grand *Bouddha* assis en bronze. Il y réalisa huit œuvres, dont six titres rendent hommage à la ville, comme par exemple son *⊂479⊃ BLUE SUN SWALLOWING A TACHISTE ABOVE A NARA RICE FIELD - BLAUE SONNE SCHLUCKT EINEN TACHISTEN ÜBER EINEM NARA-REISFELD*[2778] où il met en œuvre non seulement de la terre de Nara, mais aussi du papier de riz et du chanvre, dont le tissage était traditionnel au Japon. Cependant, il nous semble que l'artiste sembla finalement plus sensible au shintoïsme qu'au bouddhisme. Les origines du shintoïsme ou « voie des dieux » remontent à l'introduction de la riziculture au IIIème siècle avant J.-C. et au développement de pratiques animistes qui y étaient liées[2779]. La montagne et la forêt, en lien direct avec le cycle de l'eau et donc du riz deviennent des entités sacrées. Ainsi, cette œuvre est la première d'une série de quatre, qui, parmi ces huit, portent des titres incluant le « riz » : on trouvera la *⊂480⊃ BIG FOREIGN ISLAND IN RICE PLANTED GENUINE NARA EARTH*[2780], ou la *⊂481⊃ TWO SMALL ISLANDS IN RICE PLANTED GENUINE NARA EARTH* [2781] ou encore la *⊂482⊃ THE BEAUTIFUL POISONING OF A NARA RICE FIELD IN NARA EARTH*[2782] et enfin la *⊂483⊃ A SUN FROM GERMANY OVER*

[2776] NEUWIRTH Arnulf, 1961, Hundertwasser in Japan, *Alte und moderne Kunst - österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 6.1961, n° 47, AMK-Verl., Innsbruck, p. 27-28, p. 27 « „Die Tokyo-Galerie hofft durch meine Ausstellung ihren internationalen Ruhm zu bestärken und sich vor die Konkurrenzgalerie, (beste Maler dort Fautrier und Francis) vor die bedeutendste Galerie des afro-asiatischen Raumes zu setzen". ». Notre traduction.

[2777] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 92 .

[2778] « Soleil bleu avalant un tachiste au-dessus d'un champ de riz à Nara ». Notre traduction.

Nara, 1961. Technique mixte : aquarelle, tempera à l'œuf, terre de Nara et huile sur papier de riz, préparé à la craie et au CH3 ; monté sur chanvre. 410 mm x 320 mm. Peint à Nara, au Eiko Fujita/Weitmayr's, avril 1961. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1522-blaue-sonne-schluckt-einen-tachisten-uber-einem-nara-reisfeld, consulté le 24/03/2018.

[2779] ALBAN Nicolas, BERWICK Caroline, 2004, Forêt et religion au Japon : d'une vision singulière de l'arbre à une gestion particulière de la forêt, *Revue Forestière Française*, p. 563, *documents.irevues.inist.fr*, http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/5122, consulté le 31/07/2017.

[2780] « Grande île étrangère plantée de riz terre de Nara originelle ». Notre traduction.

Nara, 1961. Technique mixte : aquarelle, tempera à l'œuf, terre de Nara et huile sur soie, préparé à la craie et au CH3 ; tendu sur bois. 330 mm x 240 mm. Peint à Nara, au Eiko Fujita/Weitmayr's, avril 1961. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1524-big-foreign-island-in-rice-planted-genuine-nara-earth-1493811767, consulté le 24/03/2018.

[2781] « Deux petites îles plantées de riz terre de Nara originelle ». Notre traduction.

Nara, 1961. Technique mixte : aquarelle, tempera à l'œuf, terre de Nara et huile sur soie, préparée à la craie et au CH3, tendu sur bois. 330 mm x 240 mm. Peint à Nara, à Eiko Fujita/Weitmayr's, Nara, avril 1961. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1526-two-small-islands-in-rice-planted-genuine-nara-earth, consulté le 24/03/2018.

[2782] « Le bel empoisonnement d'un champ de riz à Nara en terre de Nara ». Notre traduction.

Nara, 1961. Technique mixte : aquarelle, tempera à l'œuf, terre de Nara et huile sur soie, préparé à la craie et au CH3 ; tendu sur bois. 330 mm x 240 mm. Peint à Nara, à Eiko/Weitmayr's, avril 1961 Illustration:

THE BEAUTIFUL POISONING OF A NARA RICE FIELD[2783]. Nous observons que pour intituler ses œuvres d'une manière toujours aussi poétique[2784], voire déroutante, car non justifiée, tel « empoisonnement » (*POISONING*), l'artiste abandonne là ses dénominations généralement trilingues, et ne conserve que l'anglais. Néanmoins apparaît une référence à l'Occident, non pas à l'Autriche mais à l'Allemagne : « un soleil d'Allemagne » (*A SUN FROM GERMANY*). À propos des techniques traditionnelles, venons-en maintenant à un autre emprunt : d'une part, Hundertwasser préférait les pinceaux japonais fins[2785] et d'autre part l'artiste utilisait des pinceaux de bambou, plus délicats et plus fragiles que les baguettes, et peignait avec eux ses tableaux grands ou petits[2786], ce que nous mettons en perspective avec le fait que les peintres orientaux dépassent les effets de la forme extérieure et se plongent au cœur même d'une chose qu'ils veulent représenter[2787] .

1.1.18.3.2 Les estampes

Il s'agit maintenant d'analyser ce que Hundertwasser puisa dans ces sources lointaines : motifs, techniques et solutions formelles. Concernant l'idéographie japonaise, l'artiste rencontra une culture qui n'avait pas effectué la transition vers l'observation naturaliste, qui, depuis la Renaissance, a fait aussi bien la gloire que la limitation de l'art occidental : beaucoup de choses que nous trouvons « modernes » faisaient déjà partie de la vie quotidienne depuis longtemps[2788]. Frappé par les estampes japonaises à Milan[2789], Hundertwasser se passionna pour les œuvres d'Hiroshige et

---

hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1528-the-beautiful-poisoning-of-a-nara-rice-field-in-nara-earth-1493811767, consulté le 24/03/2018.

[2783] « Un soleil d'Allemagne au-dessus du bel empoisonnement d'un champ de riz de Nara ». Notre traduction.
Nara, 1961. Technique mixte : aquarelle, tempera à l'œuf, terre de Nara et huile sur soie préparée à la craie et au CH3, tendu sur bois. 240 mm x 330 mm. Peint à Nara, à Eiko Fujita/Weitmayr's, avril 1961. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1530-a-sun-from-germany-over-the-beautiful-poisoning-of-a-nara-rice-field-1493811767, consulté le 24/03/2018.

[2784] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[2785] FLEMMING Hanns Theodor, 1964, Hundertwasser, narcissus reflected in spirals, *Studio international, vol. 168, n° 859*, London, p. 215.

[2786] SCHMIED Wieland, HUNDERTWASSER Friedrich, NEUWIRTH Arnulf, & al., 1964, *Hundertwasser: Vollständiger Oeuvre-katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*: publiziert aus Anlass der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiederöffnung nach der Kriege, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 7. « Bambuspinseln, die zarter und zerbrechlicher sind als Ess-Stäbchen, und er malt seine kleinsten wie seine größten Bilder mit ihnen.». Notre traduction.

[2787] L'arbre et la forêt, du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier enseignants, mbaq.fr*, http://www.mbaq.fr/fileadmin/Document_pdf/01.Visites/Expositions_temporaires/dossierProfs_Japonisme.pdf, consulté le 29/07/2017, p. 27.

[2788] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 94.

[2789] Voir Deuxième partie, chapitre « Et Stowasser devint Hundertwasser ».

d'Hokusai[2790] comme il le précise lui-même en 1977 dans le texte « Les estampes japonaises et moi » (*Japanische Holzschnitte und ich*), publié notamment dans « De belles voies » (*Schöne Wege*) dans l'édition post-mortem de 2004[2791] : « Chez Hiroshige, je vis les paysans munis de parapluies courir à travers la pluie, et je vis des estampes d'Hokusai, avec le Fuji-Yama en arrière-plan, avec des nuages, de l'eau et des vagues »[2792]. Tandis que nous soulignons ici l'évocation de la pluie et de l'eau[2793], éléments qui marquent l'artiste de leur empreinte, nous notons que, plus loin, Hundertwasser renouvelle son hommage en répétant les noms de ces créateurs : « Le Japon est de loin le bastion de l'estampe. Quand je pense au Japon, je pense comme beaucoup de gens à Hokusai et Hiroshige »[2794]. Concernant Hokusai, nous en venons à observer un certain nombre de similitudes dans le mode de vie et la créativité des deux artistes éloignés dans le temps et dans l'espace. En effet, depuis l'âge de six ans, Hokusai avait la manie de dessiner les formes des objets ; mécontent de tout ce qu'il avait fait avant l'âge de soixante-dix ans, c'est à quatre-vingt-dix ans qu'il pensa être arrivé au fond des choses. Il considérait que quand il atteindrait l'âge de cent dix ans, soit un point, soit une ligne, tout serait vivant dans son œuvre. Perçu en son temps comme un excentrique, il se disait lui-même « fou de peinture ». Il était tellement habité par son art qu'il ne peignait pas pour vivre, il vivait pour peindre. Au cours de sa longue carrière, il n'a cessé d'évoluer, de renouveler son art et sa technique en puisant autant dans la peinture traditionnelle chinoise et japonaise qu'aux sources de l'occident, pour en arriver à créer des chefs-d'œuvre internationalement connus comme « La Vague »[2795]. Nous soulignons ici la similitude avec la formation de l'artiste[2796]. Nous observons que malgré sa renommée, Hokusai mena une vie simple, discrète, et qu'il a souvent déménagé. De 35 à 38 ans, Hokusai collabora avec le monde littéraire : faisant partie de cercles littéraires, il composa

---

[2790] Voir « Les échanges culturels Occident - Extrême-Orient au XIXème siècle - le Japonisme ».

[2791] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Japanische Holzschnitte und ich (1977), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 89-91. Chapitre : « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Signalétique : « Art » (*Kunst*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Techniques et méthodes » (*Techniken und Medien*). *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4344-japanische-holzschnitte-und-ich, consulté le 22/03/2018.

[2792] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Japanische Holzschnitte und ich (1977), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 89. « Ich sah, wie bei Hiroshige Bauern mit Regenschirmen durch den Regen liefen, und ich sah Holzschnitte von Hokusai, mit dem Fudschijama im Hintergrund und mit Wolken, Wasser und Wellen. ». Notre traduction.

[2793] Voir Deuxième partie, chapitre « L'eau et la pluie ».

[2794] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Id., p. 90. « Japanischen Holzschnitten haftet etwas ausgesprochen Lichtes und Zauberhaftes, sie scheinen, wie mit Aquarelle gemalt, in der Luft zu schweben. Japan ist weltweit die Hochburg des Holzschnitts. Wenn ich an Japan denke, denke ich wie viele Menschen an Hokusai und Hiroshige.». Notre traduction.

[2795] Hokusai (1760-1849), 2014, *Dossier pédagogique, grandpalais.fr*, http://www.grandpalais.fr/pdf/dossier_pedagogique/Dossier_Pedago_HOKUSAI.pdf, consulté le 23/02/2017, p. 3.

[2796] Hokusai (1760-1849), 2014, *Id.*, « depuis l'âge de six ans » et la mise en œuvre de sa dynamique créative « tout sera vivant » / « fou de peinture » / « il vivait pour peindre » / « renouveler son art et sa technique ».

des poèmes et produisit des récits. Notons encore que pour marquer les changements d'orientation de cette longue carrière, Hokusai changea de noms[2797], ce que nous mettons en perspective avec les différents noms de Hundertwasser[2798]. Notons enfin qu'entre trente et cinquante ans, Hokusai réalisa des performances qui le placèrent parmi les artistes excentriques (*kijin*). Quant aux figures anonymes que Hiroshige représenta de manière synthétique et avec humour, elles se fondent dans le paysage, en symbiose avec la nature, suivant les principes du shintoïsme[2799]. Interprète de la nature, ne se limitait pas à reproduire la réalité : dans une approche poétique, notamment des paysages, il la transfigurait. Hundertwasser y fut vraisemblablement sensible[2800]. Tout ceci pourrait peut-être expliquer pourquoi l'impression première ne s'effaça pas, puisque Hundertwasser écrit :

> Il fallut encore très longtemps, dix ans jusqu'à ce qu'enfin j'aille moi-même à Tokyo et que je puisse prendre contact avec les premiers graveurs japonais. C'était extrêmement difficile de les convaincre de collaborer avec un artiste européen, parce que, à juste tire, ils veillent jalousement sur leur art[2801].

Le champ lexical évoquant une durée interminable[2802] souligne l'impatience de l'artiste et fait écho à sa détermination[2803]. Néanmoins perce le respect « à juste titre » (*zu Recht*) et non l'arrogance d'un artiste occidental reconnu. Alors que nous le savons très attaché à l'Autriche et à ses traditions[2804], emporté par son enthousiasme nippon, Hundertwasser va jusqu'à remettre en cause les créations locales[2805] :

[2797] Notamment : *Kawamura Tokitarô* (« Premier dragon ») / *Sôri* (« Source de vérité » ou «Vérité à la source ») / *Katsushika Hokusai* (Katsushika rappelle son lieu de naissance) / *Taito* (dérivé de Taihokotu : étoile de la Petite ourse) / *Iitsu* (À nouveau âgé d'un an) / *Gakyô Rojin Manji* (Le vieillard fou de peinture. Gakyôjin : le fou de peinture).

[2798] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela'* : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

[2799] L'arbre et la forêt, du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier enseignants*, *mbaq.fr*, http://www.mbaq.fr/fileadmin/Document_pdf/01.Visites/Expositions_temporaires/dossierProfs_Japonisme.pdf consulté le 29/07/2017, p. 14.

[2800] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[2801] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Japanische Holzschnitte und ich (1977), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 89. « Es dauerte noch sehr lange, zehn Jahre, bis ich endlich selbst nach Tokio kam und mit den ersten japanischen Holzschneidern Kontakt aufnehmen konnte. Es war äußerst schwierig, sie davon zu überzeugen, mit einem europäischen Künstler zusammenzuarbeiten, weil sie zu Recht sehr eifersüchtig über ihre Kunst wachen ». Notre traduction.

[2802] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, « encore très longtemps » (*noch sehr lange*) / dix ans (*zehn Jahre*) / « enfin » (*endlich*). Notre traduction.

[2803] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, « extrêmement difficile » (*äußerst schwierig*) / convaincre (*überzeugen*). Notre traduction.

[2804] Voir Première partie, chapitre « Position et fonction des Habsbourg ».

[2805] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 89. « très grossières » (*sehr derb*) / « en une seule couleur » (*in nur einer Farbe*) / imitation (*Imitation*). Notre traduction.

> Nous aussi, en Europe, nous avons des gravures, mais elles sont très grossières et en bois, par exemple des représentations de paysans aux mauvaises manières, et elle ne sont généralement qu'en une couleur, le noir. Bien qu'au début du siècle, il y ait eu en Autriche une tradition de la gravure sur bois, elle ne fut qu'une imitation sous l'influence de la gravure japonaise[2806].

À propos de son appropriation de l'estampe japonaise, l'artiste clame ensuite combien elle fut fondamentale dans l'évolution de sa créativité : « en tout cas, ce fut pour moi comme si mon travail avait atteint de nouvelles dimensions. Il me parut plus valable, plus précieux que le travail avec d'autres techniques comme la lithographie, la sérigraphie et l'eau-forte »[2807]. À part l'affirmation « Les estampes japonaises ont quelque chose de particulièrement lumineux et de magique, elles semblent peintes à l'aquarelle, voler dans les airs »[2808], nous constatons que Hundertwasser ne donne aucune justification précise sur la valeur qu'il accorde à cet art. C'est à la suite du bouddhisme[2809] que la technique de la gravure sur bois arriva au Japon[2810], les textes avec des petites bénédictions bouddhiques taillés dans le bois et imprimés sur de fines bandes de papier apparaissant probablement dès le VIème siècle. Les caractéristiques de l'estampe japonaise *ukiyo-e* reposent sur le principe de vivre uniquement le moment présent, de se livrer tout entier à la contemplation de la lune, de la neige, de la fleur de cerisier et de la feuille d'érable. Ne pas se laisser abattre par la pauvreté et ne pas la laisser transparaître sur son visage, mais dériver comme une calebasse sur la rivière, c'est ce qui s'appelle *ukiyo*. Il faut encore prendre en compte notamment les concepts de contemplation, d'amour de la nature et du mépris de la pauvreté. En outre, la position d'un créateur face au monde est différente de celle de l'artiste occidental : elle est conditionnée par la pensée confucéenne, le bouddhisme zen, voire le taoïsme[2811]. qui invite à davantage d'humilité

[2806] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 89. « Wir haben auch in Europa Holzschnitte, aber die sind sehr derb und hölzern, z.B. Darstellungen von Bauern mit schlechten Manieren, und sie sind meistens in nur einer Farbe gehalten, in Schwarz. Obwohl es zur Jahrhundertwende in Österreich eine Tradition des Holzschnitts gab, war sie doch nur eine Imitation unter dem Einfluss japanischer Holzschnitte.». Notre traduction.

[2807] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 90. « Als ich dann die Möglichkeit bekam, mit japanischen Holzschneidern und Druckern zusammenzuarbeiten, war es auf jeden Fall für mich, als hätte meine Arbeit neue Dimensionen erreicht. Sie erschien mir wertvoller und kostbarer als die Arbeit mit anderen Techniken, wie Lithographie, Siebdruck und Radierung.». Notre traduction.

[2808] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 90. « Japanischen Holzschnitten haftet etwas ausgesprochen Lichtes und Zauberhaftes, sie scheinen, wie mit Aquarelle gemalt, in der Luft zu schweben. Japan ist weltweit die Hochburg des Holzschnitts. Wenn ich an Japan denke, denke ich wie viele Menschen an Hokusai und Hiroshige.». Notre traduction.

[2809] Voir Deuxième partie, chapitre « Un compagnon de route - Yves Klein (1928 -1962) & Partie B - 3 - C - iii - 3. Le mode de vie ».

[2810] HUNDERTWASSER, 1981, *Stowasser - Hundertwasser : Ausstellung der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum*, 19. August bis 20. September 1981, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, [non paginé].

[2811] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique ».

dans la saisie du réel[2812]. Nous notons un autre élément qui pourrait laisser entendre que l'influence d'Hokusai affirmée par l'artiste pourrait dépasser le simple cadre pictural ; en effet, d'une part Hokusai chercha tout au long de sa vie à pénétrer les mystères de la nature et de la création, ce qui est rattaché au fait que l'artiste fut un bouddhiste et shintoïste fervent[2813] ; nous appelons ici les proclamations de Hundertwasser concernant le « Traité de paix avec la nature ». Chez Hokusai, s'appliquent encore des principes qui nous paraissent bien faire écho avec l'incitation hundertwasserienne à la création[2814] : la beauté est un élan. C'est l'énergie du monde qui advient. C'est un principe de vie (cela peut impliquer de « quitter la forme », de s'éloigner de la mimesis pour atteindre la ressemblance). La beauté est fugitive, elle est sans cesse renouvelée ; il est donc difficile de la capter. La beauté est un processus interactif et repose sur des oppositions : vide/plein, présence/absence, ordre/désordre. La beauté est épiphanique « faire voir, montrer, se manifester, apparaître, être évident ». C'est un appel qui nécessite un regard qui la capte, et nous nous souvenons que le peintre s'exprime sur le spectateur qui fait face à l'œuvre[2815]. Enfin, la beauté libère la figuration, aère les formes, ouvre au vide. À la suite de ces observations, ne pouvons-nous poser alors la question de savoir si Hundertwasser fut séduit par l'estampe japonaise et maintint un lien avec elle, c'est parce qu'elle entrait en résonance avec les théories qu'il énonçait depuis 1957 ? D'autant que dans l'avant-dernier paragraphe de son texte « Les estampes japonaises et moi » (*Japanische Holzschnitte und ich*), rédigé deux ans après la parution du deuxième portfolio d'estampes japonaises *Midori No Namida*, il observe : « J'espère que mon style est de toutes façons oriental, si bien qu'il n'y ait pas un trop grand fossé entre le Japon et moi. Je crois en effet qu'il serait difficile de graver des maîtres comme Rembrandt et Raphaël. Il faut que ce soit quelqu'un dont l'art est tourné vers l'Orient »[2816]. Certes, il s'exprime sur l'art, mais considérant ses affirmations sur son art personnel, « mon style est de toutes façons oriental »[2817] / « quelqu'un dont l'art est tourné vers l'Orient »[2818], ne pouvons-nous penser que l'artiste donne à lire entre les lignes la place

---

[2812] L'arbre et la forêt, du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier enseignants*, *mbaq.fr*, http://www.mbaq.fr/fileadmin/Document_pdf/01.Visites/Expositions_temporaires/dossierProfs_Japonisme.pdf consulté le 29/07/2017, p. 10.

[2813] L'arbre et la forêt, du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier enseignants*, *mbaq.fr*, http://www.mbaq.fr/fileadmin/Document_pdf/01.Visites/Expositions_temporaires/dossierProfs_Japonisme.pdf, consulté le 29/07/2017, p. 11.

[2814] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[2815] Voir Troisième partie, chapitre « L'art et le spectateur : contre l'analphabétisme ».

[2816] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Japanische Holzschnitte und ich (1977), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 91. « Ich hoffe, daß mein Stil ohnehin östlich ist, so daß zwischen Japan und mir keine allzu große Kluft besteht. Ich glaube nämlich, daß es schwierig wäre, Meister wie Rembrandt und Raffael in Holz zu schneiden. Es muß jemand sein, dessen Kunst auf den Osten gerichtet ist.». Notre traduction.

[2817] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 91. « mein Stil ohnehin östlich ist ». Notre traduction.

[2818] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 91. « dessen Kunst auf den Osten gerichtet ist ». Notre traduction.

qu'occupe dans son œuvre le zen de l'école bouddhiste du Japon, qui a tenté un syncrétisme avec le taoïsme? Par ailleurs, considérons maintenant les arguments du dernier paragraphe du texte « Les estampes japonaises et moi » (*Japanische Holzschnitte und ich*) :

> C'est comme avec les graines du pissenlit, qui volent loin par-delà les mers et produisent de nouveaux pissenlits. Comme les nuages ils sont une fois ci et une fois là, ils volent loin par-dessus la mer, volent au-dessus du Pacifique, au-dessus de l'Amérique et de l'Atlantique. Loin de leur patrie, ils prennent racines et de nouvelles graines s'envolent en chemin inverse. C'est ainsi que je voudrais être. Je voudrais rendre au Japon le fruit de merveilleuses graines qu'il a planté dans le monde. L'arbre a grandi entretemps et a changé sa couleur et sa forme. Avec ce don j'exprime au Japon ma gratitude et j'espère qu'elle sera acceptée[2819].

Si Hundertwasser proclame au conditionnel : « C'est exactement cela que je voudrais être »[2820], il nous semble qu'en fait ce texte poétique est l'allégorie de sa propre vie[2821], les fruits qu'il veut « rendre » (*zurückbringen*) étant ses œuvres, dont nous savons qu'il les considère comme ses enfants[2822] . L'acmé de l'allégorie étant sa déclaration « L'arbre[2823] a grandi entretemps et a changé sa couleur et sa forme »[2824], ce que nous considérons comme une allusion à l'élargissement de ses travaux, tant dans le domaine pictural qu'architectural ainsi qu'écologique. Cela étant dit, il est intéressant de mettre cette déclaration en perspective avec la citation du Livre LXIV du Tao-Te-King de Lao-Tseu[2825] : « Un arbre d'une grande circonférence est né d'une racine aussi déliée qu'un cheveu ; une tour de neuf étages est sortie d'une poignée de terre ; un voyage de mille lis a commencé par un pas ! »[2826]. Face à la même allusion aux « racines » (*Wurzeln*) / « arbre » (*Baum*), ne pourrions-nous mettre en perspective les arguments du fondateur du taoïsme comme « racine aussi déliée qu'un cheveu » avec « les graines du pissenlit » (*Samen des Löwenzahns*), ou encore le « voyage de mille lis » avec « volent » (*fliegen*), cité trois fois ? Tout ceci nous semble apporter un éclairage sur le fait que l'intensité des emprunts au Japon fut grande, et que Hundertwasser soit

---

[2819] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 91. « Es ist wie mit den Samen des Löwenzahns, die weit über die Meere fliegen und neuen Löwenzahn hervorbringen. Wie die Wolken sind sie einmal hier und einmal dort, fliegen weit über das Meer, fliegen über den Pazifik, über Amerika und den Atlantik. Weit von ihrem Heimatland schlagen sie Wurzeln, und neue Samen fliegen zurück. Genau das möchte ich sein. Ich möchte Japan die Frucht des wundervollen Samenkorns zurückbringen, das es in die Welt gepflanzt hat. Der Baum ist in der Zwischenzeit gewachsen und hat seine Farbe und seine Form geändert. Mit dieser Gabe bringe ich meine Dankbarkeit Japan gegenüber zum Ausdruck und ich hoffe, sie wird angenommen.». Notre traduction.

[2820] « Genau das möchte ich sein ». notre traduction.

[2821] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 91. « une fois ci et une fois là » (*einmal hier und einmal dort*) / « loin de leur patrie » (*Weit von ihrem Heimatland*). Notre traduction. Voir Deuxième partie, chapitre « Les lieux de vie ».

[2822] Voir Troisième partie, chapitre « Les liens affectifs aux œuvres ».

[2823] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres ».

[2824] « Der Baum ist in der Zwischenzeit gewachsen und hat seine Farbe und seine Form geändert ». Notre traduction.

[2825] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique ».

[2826] LAO-TSEU, 2016, *Tao-Te-King*, Les petits collectors Marabout, Paris, p 141.

résolument entré en contact avec des graveurs[2827] japonais, comme il l'écrit, détaillant notamment la complexité du processus[2828] de création des estampes :

> Je fis encore un autre pas en avant. J'ai prié des graveurs japonais non seulement de copier mes tableaux, mais j'ai apporté mes propres projets, qui furent ensuite taillés et imprimés, si bien que pour les dernières estampes, il s'agit d'originaux qui ont vu le jour dans le processus de création et sont ainsi des œuvres d'art autonomes. Mais je dois ajouter que pour l'ensemble des estampes japonaises, même lorsqu'elle sont pour ainsi dire la copie d'un tableau, il ne s'agit absolument pas d'une reproduction, parce que pour une estampe japonaise, trois maîtres sont associés, qui travaillent en étroite collaboration, et on ne peut jamais dire qui est le meilleur – ce sont le peintre, le graveur et l'imprimeur, et ces trois personnes travaillent côte à côte, pour produire un chef d'œuvre et le réaliser. C'est pourquoi les trois maîtres devaient, et c'est d'ailleurs le cas, imposer leur signature, leur sceau sur l'estampe terminée. Un maître de la gravure transforme parfois le projet initial de fond en comble. Il doit modifier les lignes et leur donner une autre harmonie, s'il veut la traduire dans le médium du bois[2829].

[2827] La technique de l'estampe japonaise polychrome est complexe et varie selon la taille des ateliers. Le point de départ repose sur un dessin original réalisé à l'encre de Chine au pinceau sur un papier quasi transparent. La deuxième opération, dite du report, est menée par le graveur. Une estampe polychrome peut exiger jusqu'à dix planches de bois, une planche par couleur. Le graveur reproduit un dessin par couleur en le sculptant sur autant de supports de bois. Il sacrifie le dessin au fur et à mesure que la sculpture progresse. (in L'arbre et la forêt, du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier enseignants*, *mbsq.fr*, http://www.mbaq.fr/fileadmin/Document_pdf/01.Visites/Expositions_temporaires/dossierProfs_Japonisme.pdf , consulté le 29/07/2017, p. 7.).

[2828] Les estampes sont gravées sur bois. Le dessin-maître sur papier de l'artiste est collé sur une planche de cerisier ou de catalpa. Le maître graveur évide le bois dans toutes les zones blanches du papier, détruisant ainsi le dessin original. La planche gravée est encrée et imprimée de manière à produire des copies quasiment parfaites du dessin original. Ces épreuves sont à leur tour collées à de nouvelles planches de bois, et les zones du dessin à colorer d'une couleur particulière sont laissées en relief. Chacune des planches imprimera au moins une couleur dans l'image finale. Le jeu de planches de bois résultant est encré par un maître imprimeur dans les différentes couleurs. Chacune des planches est successivement appliquée sur le papier. Le parfait ajustement de chaque planche par rapport au reste de l'image est obtenu par des marques de calage. L'encrage est obtenu en frottant le papier contre la planche encrée à l'aide d'un tampon en corde de bambou. Le tirage moyen des estampes est de 300 exemplaires environ- au-delà, le bois s'émousse et le tirage perd en qualité. (in L'arbre et la forêt Du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier de presse, mbaq.fr,* , http://www.mbaq.fr/fr/espace-presse-617.html, consulté le 28/07/2017, p. 6.).

[2829] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Japanische Holzschnitte und ich (1977), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 90. « Ich ging noch einen Schritt weiter. Ich habe nicht nur japanische Holzschneider gebeten, meine Bilder zu kopieren, sondern habe meine eigenen Entwürfe eingebracht, die dann geschnitten und gedruckt wurden, so daß es sich bei den letzten Holzschnitten um Originale handelt, die im Schaffensprozeß entstanden und somit eigenständige Kunstwerke sind. Aber ich muß hinzufügen, daß es sich bei sämtlichen japanischen Holzschnitten, selbst wenn sie sozusagen die Kopie eines Gemäldes sind, ganz und gar nicht um Reproduktionen handelt, weil beim japanischen Holzschnitt drei Meister beteiligt sind, die eng zusammenarbeiten, und man nie sicher sagen kann, wer der beste ist – da sind der Maler, der Holzschneider und der Drucker, und diese drei Personen wirken Seite an Seite, um ein Meisterwerk hervorzubringen und zu schaffen. Deshalb sollten, und genauso ist es auch, alle drei Meister ihre Signatur, ihren Stempel, auf dem fertigen Holzschnitt hinterlassen. Ein Meister des Holzschnitts gestaltet manchmal den ursprünglichen Entwurf von Grund auf um. Er muß die Linien verändern und ihnen eine andere Harmonie verleihen, wenn er sie in das Medium Holz umsetzen will ». Notre traduction.

Empreint d'un japonisme moderne, Hundertwasser traduit dans ces lignes son humilité[2830]. Notons encore le champ lexical de la sincère modestie « très honoré » (*sehr geehrt*) / « j'espère que je ne les décevrai pas »[2831] dans le paragraphe suivant où il écrit : « Je suis très heureux et je me sens très honoré qu'il me fut permis en tant que, comme je le crois, seul artiste occidental, de collaborer avec des graveurs et des imprimeurs japonais, et j'espère que je ne les décevrai pas »[2832]. D'autant que ce sentiment conclut le texte : « Avec ce don j'exprime au Japon ma gratitude et j'espère qu'elle sera acceptée »[2833]. Nous soulignons encore que l'artiste qui vante la lenteur[2834], exprime son admiration pour la technique particulièrement complexe « trois maîtres sont associés »[2835]. Il déclare encore : « J'espère qu'avec ma collaboration avec des maîtres de la gravure, j'ai un peu contribué à donner une nouvelle impulsion à cet art, afin qu'il survive et puisse perdurer »[2836]. En effet, l'estampe japonaise traditionnelle *ukiyo-e*, après avoir connu une apogée de plusieurs siècles, était de moins en moins pratiquée. Ainsi Hundertwasser la reprit délibérément, d'autant que, pour faire ressortir la richesse des valeurs de liberté et habileté du graveur, de perfection technique et d'harmonie des couleurs de l'impression, il fallut jusqu'à vingt types de couleurs différents, qui furent harmonisés entre eux avec le plus grand raffinement[2837]. En effet, l'artiste décida de réaliser lui-même une estampe *ukiyo-e*, d'après son *⊂484⊃ HÄUSER IM BLUTREGEN - BILD DAS EINEN ÖSTERREICHISCHEN JUDEN WEINEN MACHT - HOUSES IN RAIN OF BLOOD - PAINTING MAKING AN AUSTRIAN JEW CRY - MAISONS SOUS PLUIE DE SANG - TABLEAU QUI FAIT PLEURER UN JUIF AUTRICHIEN*[2838], dont le titre, moins énigmatique, souligne son attachement à

[2830] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 90. « prié » (*gebeten*) / « jamais dire avec certitude qui est le meilleur » (*nie sicher sagen kann, wer der beste ist*) / « devaient, et c'est d'ailleurs le cas » (*sollten, und genauso ist es auch*) / « Un maître de la gravure transforme parfois le projet initial de fond en comble » (*Ein Meister des Holzschnitts gestaltet manchmal den ursprünglichen Entwurf von Grund auf um*). Notre traduction.

[2831] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 90-91.« ich hoffe, ich werde sie nicht enttäuschen ». Notre traduction.

[2832] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 90-91. « Ich bin sehr glücklich und fühle mich sehr geehrt, daß es mir als, wie ich glaube, einzigem westlichen Künstler, ermöglicht wurde, mit japanischen Holzschneidern und Druckern zusammenzuarbeiten, und ich hoffe, ich werde sie nicht enttäuschen.». Notre traduction.

[2833] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 91. « Mit dieser Gabe bringe ich meine Dankbarkeit Japan gegenüber zum Ausdruck und ich hoffe, sie wird angenommen.». Notre traduction.

[2834] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[2835] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 90 ; « drei Meister beteiligt sind ». Notre traduction.

[2836] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 90. « Ich hoffe und glaube, dass ich durch meine Zusammenarbeit mit japanischen Meistern des Holzschnitts ein wenig dazu beigetragen habe, dieser noblen Kunst einen neuen Impuls zu geben, so dass sie überleben und weitergetragen werden kann.». Notre traduction.

[2837] HUNDERTWASSER, 1981, *Stowasser - Hundertwasser : Ausstellung der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum*, 19. August bis 20. September 1981, Berlin, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, 1981, [non paginé].

[2838] Tokyo, 1961. Technique mixte : tempera à l'œuf, huile, pièces de vêtement bleu et briques broyées sur papier de riz, préparé à la craie et au CH3 ; collé sur jute au CH3. 970 mm x 1300 mm. Peint à

l'Autriche « *UN JUIF AUTRICHIEN* » et rappelle l'horreur de la Shoah « *PLUIE DE SANG* »[2839]. Les sculpteurs sur bois sollicités pour graver le projet de l'artiste hésitèrent à reporter le modèle sur les plaques de bois de cerisier[2840], et c'est finalement un vieux maître qui se déclara prêt à travailler à *HWG 16 ⊂484 A⊃ HÄUSER IM BLUTREGEN - HOUSES IN RAIN OF BLOOD - MAISONS DANS LA PLUIE DE SANG - MACHI NI FURU CHI NO AME WA OHSTORIA UMARE NO YUDAYAJIN NO NAKASERU* [2841]. On observera ici que l'artiste revient ici à un titre trilingue, où il ne fait plus allusion à son pays et à sa religion d'origine, tout en maintenant la thématique ; en outre, il abandonne l'anglais au profit de la transcription en lettres latines de la traduction en japonais, hommage à l'idiome des graveurs qui accompagnent son projet. Avant qu'il ne quitte le Japon en août 1961, l'artiste travaille avec les artisans aux extraits de couleur à l'aide desquels le « sang » devait être imprimé sur le papier de riz. En 1966, après son divorce de Yuko Ikewada, il resta passionné par ce médium : il fit appel aux graveurs parisiens, notamment pour l'œuvre *HWG 24 ⊂639⊃ DIE SEEREISE I - THE JOURNEY I - VOYAGE PAR MER I*[2842], reproduction de l'original *⊂344⊃ NOSTALGIE DE L'AU-DELÀ UN SPIRALOID*[2843], dont les titres célèbrent les empreintes sensorielles[2844] de l'artiste et sa spirale emblématique[2845], destiné à illustrer le poème « Éros énergumène. 7ème suite »[2846] de Denis Roche[2847]. Hundertwasser put continuer à imprimer des

---

Tokyo, Hyakusen Ryokan, Higashi Nagasaki, avril 1961, Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1532-hauser-im-blutregen-bild-das-einen-osterreichischen-juden-weinen-macht-1493811767, consulté le 22/03/2018.

[2839] Voir Première partie, chapitre « La sublimation de l'extermination de la famille maternelle ».

[2840] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 92.

[2841] Publié en 1961. Format: 400 mm x 535 mm. Image: 390 mm x 529 mm. Estampe japonaise polychrome en environ 30 couleurs. D'après *⊂ 484⊃ HOUSES IN RAIN OF BLOOD - A PICTURE THAT MAKES AN AUSTRIAN JEW WEEP*. Technique mixte, Tokyo 1961. Gravure par Hanbei Okura Sr., Horishi, Tokyo. Imprimé par Matashiro Uchikawa Surishi, Tokyo, 1961. Édition de 100 exemplaires signés et numérotés 1-100/100 ; 5 épreuves non signées. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2370-484-a-h-auml-user-im-blutregen-15, consulté le 22/03/2018.

[2842] Publié en 1967. Image: 320 mm x 240 mm, gravé sur 4 blocs de couleurs (rouge, vert, jaune, bleu). technique mixte, 660 x 790 mm, La Picaudière, 1958, imprimé par Jacques David, Paris, 1967 (commencé avec Roger Lacourière, Paris). Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2386-die-seereise-i, consulté le 22/03/2018.

[2843] La Picaudière, 1958. Technique mixte : huile tempera à l'œuf, casé-arti sur lin. 660 mm x 790 mm. Peint à La Picaudière, février1958. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1260-sehnsucht-nach-dem-jenseits-ein-spiraloid, consulté le 22/03/2018.

[2844] Voir Deuxième partie, chapitre « L'eau et la pluie ».

[2845] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale ».

[2846] HUNDERTWASSER, ROCHE Denis, 1967, Éros énergumène. 7ème suite, *Paroles peintes. Poèmes inédits de Daisy Aldan*, trad. par Claude Kosmann, Nicole Cartier-Bresson, Michel Deguy, Roger Gilbert-Lecomte, André Pieyre de Mandiargues, Denis Roche, Tadao Takemoto, trad. par l'auteur et André Liberati; eaux-fortes originales de Robert Motherwell, Calder, Jorge Perez-Roman, Sima, Joan Miro, Hundertwasser, Yoshihara, O. Lazar-Vernet, Paris, non paginé [38]p. - [7] f.

[2847] Denis Roche (1937-2015). Écrivain, poète et photographe français.

estampes, environ une estampe japonaise par an[2848]. Après onze ans de collaboration, en 1973, plus de vingt ans après son premier séjour au Japon, il publia les premières œuvres européennes fabriquées par des sculpteurs sur bois et imprimeurs japonais, le portfolio *Nana Hyaku Mizu*, complété entre 1966 et 1972, dont le titre en japonais fait allusion aux sept estampes et au nom de l'artiste (*nana* : sept , *hyaku* : cent, *mizu* : eau). Ces petites icônes (*inkan*) aux impressions couleurs convoquant la magie et les secrets de l'Orient étaient marquées par une tradition artistique typique des graveurs comme Utamaro (1753-1806) et Hokusai aux cents noms. À la japonaise, elles indiquaient le titre de l'œuvre et le numéro de la série mais aussi, à la japonaise, le nom du graveur sur bois, de l'imprimeur-éditeur et du distributeur, en plus de celui de Hundertwasser, qui les aima tellement qu'il dessina de petites icones pour son propre nom et en tamponnait les feuillets[2849] . Si l'influence des arts japonais montrée ici paraît en lien avec la philosophie extrême-orientale, il s'agit de voir maintenant jusqu'à quel point l'artiste s'en empara dans d'autres domaines que l'art. La question se pose de savoir si la « gratitude » que le créateur exprima ne va pas au-delà de l'emprunt pictural. Car si le japonisme était alors généralement négligé comme perspective historique, triomphait l'esprit japonais comme leçon de style et de vie, notamment le minimalisme, la passion pour les matières et la distanciation zen[2850] .

1.1.18.3.3 Le mode de vie

Son séjour au Japon et son mariage avec Yuko Ikewada apportèrent à l'artiste les influences du mode de vie japonais dans son environnement privé le plus direct, et cela même pour les décennies qui suivirent[2851]. Concernant le minimalisme, Hundertwasser commente comment il s'adapta au mobilier japonais, comme il le souligne à propos d'une œuvre dont le titre amalgame une nouvelle fois ses empreintes sensorielles « eau » (*WASSER*), la Shoah « Gouttes de sang » (*BLUTREGEN*), son pays d'origine « autrichien » (*ÖSTERREICHISCHEN*) et son séjour au Japon « japonais » (*JAPANISCHES*) : *⊂475⊃ RAIN OF BLOOD DROPPING INTO JAPANESE WATERS*

[2848] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.135.

[2849] KATA Bodor, 2007, *Hundertwasser: Egy varázslatos különc - Hundertwasser a magical eccentric*, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, 11 october 2007 to 13 january 2008, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, p. 89.

[2850] GABET Olivier, 2014, *Postjaponisme*, in GABET Olivier (sous la direction de), 2014, *Japonismes*, Flammarion, Paris, p. 223.

[2851] KREJCI Harald, 2013, Spuren fernöstlichen Denkens in der Wiener Nachkriegsmoderne, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 135.

LOCATED IN AN AUSTRIAN GARDEN - BLUTREGEN TROPFT IN JAPANISCHES WASSER, DAS IN EINEM ÖSTERREICHISCHEN GARTEN LIEGT[2852] :

> Mon plus grand tableau peint au Japon. J'habitais dans un ryokan, hôtel traditionnel japonais, avec un fauteuil sans pied, une table basse, juste assez haute (environ 40 cm) pour que l'on puisse allonger les jambes ou s'asseoir à la turque, ou s'allonger comme les Romains, appuyé sur le coude. Le sol était formé d'un ensemble de tatamis[2853].

Nous en venons aux matières, plus précisément aux tissus. Comme Gauguin, comme Klimt, Hundertwasser aimait les vêtements excentriques et colorés[2854], il s'enchantait du magnifique chatoiement des vêtements japonais et fut donc particulièrement affecté, lorsque qu'en 1962, quelques mois après son mariage avec Yuko Ikewada, un vol fut commis dans sa voiture, à Milan, où il s'était rendu pour une exposition. L'artiste vit disparaître certains documents irremplaçables : « MAIS LE PIRE EST QUE JE REMARQUAI QUE LES VOLEURS AVAIENT DÉROBÉ UNE VALISE CONTENANT TOUS LES MAGNIFIQUES HABITS CHINOIS EN SOIE BRILLANTE ET LES KIMONOS DE YUKO IKEWADA »[2855]. Dans une nouvelle déclaration, l'artiste s'émerveille de la magnificence des couleurs dont il fournit force détails[2856], sans doute en lien avec sa conception du vêtement[2857], et souligne encore son adoption des tenues vestimentaires locales[2858] :

[2852] Tokyo, 1961. Technique mixte : tempera à l'œuf, et huile sur papier de riz, préparé à la craie et au CH3, marouflé sur jute au CH3. 1310 mm x 1630 mm. Peint à Tokyo, Ikenoso Ryokan - Hyakusen Ryokan, Mars - Avril 1961. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1514-blutregen-tropft-in-japanisches-wasser-das-in-einem-osterreichischen-garten-liegt, consulté le 14/03/2018.

[2853] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p.412. « Mein größtes in Japan gemaltes Bild. Ich wohnte in einem Ryokan, einem traditionellen japanischen Hotel mit Lehnsesseln ohne Füße, mit niedrigem Tisch, nur so hoch (etwa 40 cm), daß man die Beine durchstrecken oder im Türkensitz davor sitzen konnte oder römisch halbliegend, auf den Ellbogen gestützt. Der Boden war aus Tatami Matten zusammengestellt. ». Notre traduction.

[2854] NEUWIRTH Arnulf, Hundertwasser in Japan, 1961, *Alte und moderne Kunst - österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 6.1961, n° 47, AMK-Verl., Innsbruck, p. 27.

[2855] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Double page Hundertwasser* (écrit en italien, le mercredi 22 mai 1962, dans l'express Florence-Venise entre 18 heures et 19 heures), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016. « MA LA PIU' TERRIBILE COSA E' STATA QUELLA DI ESSERMI ACCORTO CHE I LADRI HANNO RUBATO UNA VALIGIA CONTENENTE TUTTI I BELLISSIMI ABITI CINESI DI SETA LUCIDA E I KIMONI DI YUKO IKEWADA. ». Notre traduction. Calligraphie respectée.

[2856] NEUWIRTH Arnulf, 1961, Hundertwasser in Japan, *Alte und moderne Kunst - österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 6.1961, n° 47, AMK-Verl., Innsbruck, p. 27. « bleu cobalt » (*kobaltblaue*) / « bleu outremer » (*ultramarinblauem*) / «rayures roses vert-rouge » (*rosarote, grünschwarzrote gestreiften*) / « parfaitement dans mon élément » (*genau in meinem Element*) / « Gris-noir […] fils d'or » (*Schwarzgrau mit Goldfäden*) / « vermillon » (*zinnoberfarbiger*). Notre traduction.

[2857] Voir Troisième partie, chapitre « Le corps comme manifeste ».

[2858] NEUWIRTH Arnulf, 1961, *Id.*, p. 27. « ne pas détoner » (*nicht ins Hinaustreffen zu geraten*) / kimono » (*Kimono*). Notre traduction.

> Je porte ici un pantalon de velours bleu cobalt, avec une ceinture de velours bleu marine, coupé à Paris spécialement pour le Japon. Plus un pullover à rayures roses, vert-noir-rouge. Avec mon être coloré, je suis ici parfaitement dans mon élément. Parfois je palis de jalousie lorsque je vois de super costumes d'hommes rayés vert-rouge. Pour ne pas détoner, je me fais couper un kimono. Gris-noir tissé de fils d'or, doublé de la plus magnifique soie vermillon ![2859]

Cet intérêt pour ces vêtements traditionnels (kimonos[2860] et geta en bois, tongs en paille de riz) fit qu'il en porta souvent, comme en attestent des photographies[2861]. Cela perdura, puisqu'en 1968, à la Giudecca à Venise, Hundertwasser portait un kimono et avait une chambre meublée à la japonaise[2862]. Il lui arriva d'inviter ses visiteurs à ôter leurs souliers et à enfiler les sandales japonaises qu'il laissait pour ses invités près de la porte de son « temple oriental » [2863]. Nous posons maintenant la question de savoir dans quelle mesure la traditionnelle cérémonie du thé[2864] entra en résonnance : une photographie[2865], non datée montre que Hundertwasser la pratiqua notamment avec Yuko Ikewada[2866]. En effet, nous soulignons deux aspects : d'une part, les véritables manières de la cérémonie s'apprennent auprès de gens parfaitement frugaux, ce que nous mettons en perspective avec le mode de vie frugal[2867] de l'artiste. D'autre part, les zennistes[2868] qui avaient influencé toutes

---

[2859] NEUWIRTH Arnulf, 1961, *Ibid.*, p. 27. « „ich trage hier eine kobaltblaue Samthose mit ultramarinblauem Samtgürtel, in Paris extra für Japan angefertigt. Ferner rosarote, grünschwarzrote gestreiften Pullover. Mit meinem farbigen Wesen bin ich hier genau in meinem Element. Oft verblasse ich vor Neid, wenn ich ganz tolle grün-rot gestreifte Herrenanzüge sehe. Um nicht ins Hinaustreffen zu geraten, lasse ich mir einen Kimono schneidern. Schwarzgrau mit Goldfäden durchwirkt, mit blendendster zinnoberfarbiger Seide innen!». Notre traduction.

[2860] Les créations contemporaines cherchent à restituer la qualité des tissus, des couleurs et des motifs qui faisaient la réputation des *kimono*. Le terme *kimono* doit être pris dans son sens large : *ki*, vêtir et *mono*, chose. (in BUISSON Sylvie et Dominique, 1983, *Kimono - Art traditionnel du Japon*, Edita - La Bibliothèque des Arts, Lausanne, p. 9.)

[2861] HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Id.*, pp. 25, 131, 206 et 238. Illustrations d'exemple.

[2862] KAMPMANN Angelika, 2011, *26 Seelenbäume. Mein Leben mit und ohne Hundertwasser*, Kindle-Edition, empl. 568/826.

[2863] Fonds PREST. J BAR ; ACA BIB ; ACA réserve, Paolo Barozzi, *Il Sogno americano*, Padoue, Éd. Marsilio, Collection Interventi, 1970, p. 13, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[2864] Selon l'une des traditions, la cérémonie du thé serait née dans l'esprit d'un gentilhomme de Kyoto en regardant chaque jour un mendiant, installé sous un pont de la rivière Kamo, préparer son thé dans un pot de céramique grossière auquel l'âge et la fumée donnaient de la distinction, avec les gestes mesurés d'une personne à son affaire, et le boire ensuite avec un plaisir si manifeste, que le spectateur réalisa en un éclair tout l'agrément d'un acte si simple et […] le cadeau qu'est la vie. Le gentilhomme se mit donc en tête d'inviter ses meilleurs amis autour d'un bol de thé pour recréer ce climat de bonheur rustique, de concentration possible, de connivence avec les objets. Il choisit avec soin les ustensiles indispensables, un pavillon intime et tranquille et des convives s'accordant assez bien pour que le silence soit aussi aisé à partager que la conversation. (in BOUVIER Nicolas, 2009, *Le vide et le plein: Carnets du Japon 1964-1970*, Gallimard, Folio, Paris, p. 181.).

[2865] Illustration in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 19.

[2866] Voir Première partie, chapitre « Yuko Ikewada - mariage (1962-1966) ».

[2867] Voir Deuxième partie, chapitre La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué.

les formes d'activité intellectuelle, avaient depuis longtemps, fait du thé un auxiliaire de leurs veilles et élevé ce breuvage à la dignité d'ingrédient spirituel[2869]. Il semble que la mode du Japon à laquelle succombe l'artiste signifie moins le formaliste japonisme des années 1870-1880 que la philosophie Tao et Zen[2870]. Ce que nous rapportons au fait qu'à Paris déjà, Hundertwasser était entré en contact avec Yves Klein, avec des artistes japonais et les idées du Bouddhisme zen[2871] et qu'en 1956, il avait déjà publié *La Visibilité de la création transautomatique*[2872]. On trouve encore qu'il avait initié Angelika Kampmann au mode de vie asiatique, notamment au Feng Shui[2873-2874]. Par ailleurs, ce séjour entraina le choix d'un nouveau nom[2875], concrétisé dans un sceau, les Japonais utilisant un cachet personnel en guise de signature pour tous les documents officiels[2876].

1.1.18.3.4 Le rapport à la nature – Forêts et religion au Japon - Les jardins

Considérant la moisson que Hundertwasser fit lors de son voyage au Japon, nous nous proposons maintenant d'analyser l'influence de la place de la nature dans la civilisation japonaise, qui au fil du temps va prendre une place croissante dans les créations de l'artiste, plus précisément dans ses écrits. Au contraire, l'Europe avait maudit la nature, puis l'avait réhabilitée sans lui rendre son trouble et les Européens n'en étaient plus guère troublés[2877]. En revanche, au Japon, même si elle

---

[2868] Nous rappelons que le Zen est une voie qui trouve son origine dans la culture chinoise, imprégné autant de l'enseignement du Bouddha que de celui de Lao Tseu (milieu du VIe siècle av. J. -C. – milieu du Ve siècle av. J. –C). Selon une légende Lao Tseu, âgé, renonça à une vie sociale et partit dans un lieu de retraite, d'où il disparu après avoir écrit le Tao Te King (Livre de la voie et de la vertu).

[2869] BOUVIER Nicolas, 2009, *Le vide et le plein: Carnets du Japon 1964-1970*, Gallimard, Folio, Paris, pp. 181-182.

[2870] FESSLER Anne Katrin, 2013, Gegen hirnlose Massenameisen, *Der Standard*, http://derstandard.at/1362107525366/Gegen-hirnlose-Massenameisen, consulté le 25/03/2016.

[2871] KÖHNE Axel, 2013, Performative Kulturkritik bei Hundertwasser, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 96.

[2872] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique (1956) ».

[2873] Le *feng shui* (littéralement « le vent et l'eau ») : art millénaire d'origine chinoise. Il vise l'harmonisation de l'énergie environnementale d'un lieu afin de favoriser la santé, le bien-être et la prospérité de ses occupants.

[2874] KAMPMANN Angelika, 2011, *26 Seelenbäume. Mein Leben mit und ohne Hundertwasser*, Kindle-Edition, empl. 9/826.

[2875] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela*' : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

[2876] SÔSEKI Natsume, 1986, *Je suis un chat*, Gallimard/Unesco, Paris, p. 379. Note 1.

[2877] BOUVIER Nicolas, 2009, *Le vide et le plein: Carnets du Japon 1964-1970*, Gallimard, Folio, Paris, pp. 142-143.

est encore habitée, touffue, opaque, troublante, et qu'il faille composer avec elle, c'est une nature que personne n'a maudite, et où il entre plus de reconnaissance que de peur[2878]. Dans le bouddhisme et le shintoïsme, qu'elle soit habitée par le sacré ou qu'elle soit elle-même le sacré, elle est objet de religion. Ces deux religions font de la Terre le lieu de la présence divine par excellence. Les auteurs rapportent encore que ces deux doctrines, associées au confucianisme et au taoïsme, constituant la base de la culture japonaise, prônent un homme dans la nature, en harmonie avec son environnement, où toute vie est l'égale d'une autre. En outre, dans le shintoïsme ou « voie des dieux », la montagne et la forêt deviennent des entités sacrées, qui abritent des divinités, ainsi que les âmes des morts[2879]. Même si Hundertwasser n'en dit rien, nous voyons ici un mode de pensée en miroir de sa conception du « Traité de paix avec la nature »[2880]. Par ailleurs, c'est la représentation du paysage qui a donné un second souffle à l'art de l'estampe. En raison de l'assouplissement des lois sur la circulation intérieure au début du XIXème siècle, les artistes ont pu voyager, découvrir l'archipel et le représenter. Si les sujets les plus fréquents sont la montagne, la fleur, la cascade, la vague, la vallée fluviale, l'ondée et la vue panoramique, dans certaines de ces compositions, l'arbre joue un rôle important[2881]. Sur les quatre-vingt mille temples recensés au Japon, trente-quatre mille se déclarent propriétaires forestiers, et même si la surface arborée est souvent minime, tous les temples entretiennent autour de leurs bâtiments des arbres ou des jardins. L'arbre, par ses qualités, est donc devenu un symbole fort au sein des temples, de par ses caractéristiques qui font référence à de nombreuses aspirations humaines : longévité, grandeur, résistance, stabilité, etc. De nombreux statuts de protection existent pour ces arbres patrimoines, les arbres des temples sont classés au même titre qu'un monument historique, ils sont protégés, notamment contre les pressions immobilières. La plantation d'un arbre permet aussi de marquer la présence du divin, les auteurs notent encore que les Japonais ont à cœur de maintenir la vie des arbres le plus longtemps possible, le culte de la vieillesse entraîne des soins et des travaux d'entretien conséquents[2882]. Nous rappelons à ce propos ce que Hundertwasser mettait en œuvre pour lutter contre les pratiques agricoles, notamment autour de La Picaudière[2883]. « Arbre mémoire », l'arbre apparaît comme le lien entre les vivants et les morts et incarne le moyen de survivre après la mort. Des plantations peuvent s'effectuer aussi du vivant des

---

[2878] BOUVIER Nicolas, 2009, *Id.*, pp. 142-143.

[2879] ALBAN Nicolas, BERWICK Caroline, 2004, Forêt et religion au Japon : d'une vision singulière de l'arbre à une gestion particulière de la forêt, *Revue Forestière Française*, http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/5122, consulté le 31/07/2017.

[2880] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[2881] L'arbre et la forêt, du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier enseignants*, *mbaq.fr*, http://www.mbaq.fr/fileadmin/Document_pdf/01.Visites/Expositions_temporaires/dossierProfs_Japonisme.pdf, consulté le 29/07/2017, p. 27.

[2882] ALBAN Nicolas, BERWICK Caroline, 2004, Forêt et religion au Japon : d'une vision singulière de l'arbre à une gestion particulière de la forêt, *Revue Forestière Française*, *documents.irevues.inist.fr*, http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/5122, consulté le 31/07/2017.

[2883] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel».

personnes, certains temples vendant des emplacements de plantation sur leur domaine[2884]. Ce que nous rapprochons des dispositions que l'artiste prit pour sa sépulture[2885]. Notons encore le concept d'arbre œuvre d'art, qui se traduit dans le célèbre art du bonzaï, tel, dans le parc du Pavillon d'Or de Kyoto un pin en forme de bateau, résultat de plus de 400 ans de travail, le soin méticuleux porté à ces arbres marquant l'expression d'une vision esthétique de la nature très différente de ce que l'on connaît en Europe[2886]. Cependant, nous notons ici qu'apparaissent des différences par rapport aux conceptions de l'artiste : si les buts du jardin des temples japonais sont comme pour Hundertwasser, la création d'une zone de protection contre un environnement habité et instable, en revanche, ils n'ont jamais été une exaltation de la nature sauvage qui se caractérise par la luxuriance et l'anarchie chère à l'artiste[2887] : le jardin japonais exprime au contraire l'ordre et la propreté, la nature y est maîtrisée grâce à un entretien méticuleux, et l'agencement des éléments répond à un ordre précis et codifié. Enfin, nous soulignons la présence récurrente dans les temples, notamment dans le temple Hase-dera à Kamakura, ou au bord des routes et aux carrefours d'innombrables statuettes de Jizô[2888], souvent représenté avec un visage enfantin, et vêtu d'attributs d'enfants (bonnets et bavoirs rouges). Ne pourrions-nous penser que, même si Hundertwasser n'en dit rien, cela ait pu avoir une influence sur sa défense des nains de jardin[2889] ? Concernant l'habitat, le plus important dans la maison japonaise est son ouverture sur le jardin : le jardin fait donc partie de la maison[2890]. La maison « respire » et elle est constamment adaptée de façon « vivante » aux vœux des habitants ; qu'en été, alors que la maison est ouverte de toute part, feuilles et fleurs poussent pour ainsi dire à l'intérieur des pièces[2891]. Par ailleurs, toute chose sur Terre appartenant à la notion de nature, l'espace urbain ne s'oppose pas au concept de nature[2892]. Même si ses écrits ne laissent rien transparaître sur ce sujet, nous nous posons la question d'une mise en perspective avec les théories architecturales que l'artiste développe au fil du temps ; cette pratique japonaise compta-t-elle parmi les sources d'inspiration pour sa théorie des « arbres-locataires »[2893]?

[2884] ALBAN Nicolas, BERWICK Caroline, 2004, *Id.*

[2885] Voir Deuxième partie, chapitre « La Nouvelle-Zélande ».

[2886] ALBAN Nicolas, BERWICK Caroline, 2004, *Ibid.*

[2887] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel».

[2888] Jizō : divinité issue de la religion bouddhiste dédiée à l'altruisme. Jizō aide les âmes perdues à trouver le salut. Protecteur des enfants et des voyageurs.

[2889] Voir Troisième partie, chapitre « Les nains de jardin ».

[2890] WICHMANN Siegfried, 1982, Notes sur la maison japonaise et sur l'architecture européenne et américaine du XXème siècle, *Japonisme*, Chêne/Hachette, Paris, p. 360.

[2891] WICHMANN Siegfried, 1982, *Id.*, p. 364.

[2892] ALBAN Nicolas, BERWICK Caroline, 2004, Forêt et religion au Japon : d'une vision singulière de l'arbre à une gestion particulière de la forêt, *Revue Forestière Française*, http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/5122, consulté le 31/07/2017.

[2893] Voir Troisième partie, chapitre « « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

1.1.18.3.5 Les œuvres architecturales

Dans le Japon ancien, depuis toujours, le système de couleurs obéit à un code symbolique strict et fonctionnel autant qu'à un goût raffiné du langage des coloris, expression d'une philosophie propre à ce pays, en lien avec l'adoration de la nature. Ainsi, les traditions religieuses (shintoïsme et bouddhisme) sont à l'origine les lois d'harmonie et de beauté, qui sont très différentes de celles des religions européennes. C'est notamment le shintoïsme (shinto signifie 'chemin de Dieu') qui pendant de nombreux siècles a nourri l'imaginaire populaire et a façonné l'art décoratif et l'architecture, car dans cette religion, la pierre, ainsi que le rocher et la montagne étaient considérés comme l'enveloppe de forces supérieures, l'une des premières représentations des forces divines. En conséquence, l'ensemble des nuances, les différentes sortes de bois et les céramiques en argile utilisées notamment pour la construction du toit en pagode, créent une polychromie passive qui se fond dans l'environnement, symbolisant les forces impulsives de vie rattachant le bâtiment à la terre autant qu'il l'aspire vers le ciel. Lors de l'introduction du bouddhisme au Japon (VIème siècle), tous les aspects de la culture chinoise ont influencé la civilisation, depuis les conceptions cosmogoniques jusqu'à l'esthétique raffinée des couleurs : d'une part, en raison du caractère philosophique et mythologique de la polychromie, le choix des couleurs varie en fonction de la destination du bâtiment ; d'autre part, c'est sur le Yin et le Yang que se fonde l'organisation de la polychromie et de la décoration de la ville. Au cours des siècles, la culture s'est ouverte peu à peu aux influences extérieures sans que jamais la forme et la couleur des palais et des temples ne se heurtent à celles de l'environnement[2894]. C'est donc une relation profonde avec la nature qui est à la base de la polychromie architecturale du Japon, faite de naturel et de modération, tels que la nature l'enseigne à l'homme. Notons encore que la couleur verte[2895], par association avec le monde vivant est prisée des Japonais. Nous voudrions mettre en lien maintenant un autre aspect du Japon : en été, il est très agréable de contempler la mousse humide des jardins entourant les maisons[2896] . Ce qui fait écho au ressenti face à un long mur de béton sur lequel s'étalaient les moisissures d'été et les champignons de salpêtre, « d'une belle matière veloutée, comme un vieux pot sorti du four festonnaient comme un rideau de théâtre » [2897], que Nicolas Bouvier entreprit de fixer sur pellicule. Se pose la question de savoir si, au Japon, Hundertwasser reçut les mêmes perceptions sensorielles, voire si ses conceptions exposées dans le

[2894] NOURY Larissa, 2010, *Symbolique : la ville en couleurs*, Les éditions du Huitième jour, Paris, pp. 44- 48.

[2895] Voir Première partie, chapitre « Le paradoxe des difficultés matérielles ».

[2896] WICHMANN Siegfried, 1982, Notes sur la maison japonaise et sur l'architecture européenne et américaine du XXème siècle, *Japonisme*, Chêne/Hachette, Paris, p. 365.

[2897] BOUVIER Nicolas, 2001, *Chronique japonaise*, Petite bibliothèque Payot - Collection : Voyageurs, Paris, pp. 145-146.

« Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture »[2898] ne se trouvèrent pas confortées ? Certes l'artiste avait rédigé dès 1958 cette synthèse d'une réflexion qui aboutit à une créativité architecturale. Mais nous notons qu'il la reprit en 1964, trois ans après son retour du Japon, sans changement fondamental. Il semble donc ici que le Japon, par ses conceptions architecturales et sa relation à la nature apporta sa pierre à la défense hundertwasserienne d'une architecture proche de la nature. Ces observations sur les matériaux, la polychromie, l'harmonie avec l'environnement nous semblent entrer en contact avec les concepts que l'artiste exprima bientôt au fil du temps dans ses écrits visant à un « Traité de paix avec la nature »[2899] et dans ses créations architecturales[2900].

[2898] « Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur ». Notre traduction. Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture « *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur* » (1958/1959/1964) ».

[2899] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[2900] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » *(Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht)* (1972).

TROISIÈME PARTIE

L'ÉCRITURE AU SERVICE DE LA DYNAMIQUE CRÉATIVE

LES MANIFESTES THÉORIQUES

CHAPITRE I. LES ÉCRITS ET MANIFESTES PICTURAUX

Hundertwasser a accompagné ses réalisations d'un discours qui à la fois expose et nourrit sa réflexion esthético-philosophique. En 1983, dans une démarche pédagogique, il fera le choix d'éditer les plus représentatifs à ses yeux, en les classant avec rigueur[2901].

1.1.19 Théories et méthodes

Il s'agit ici de montrer que ces discours ont pris diverses formes, l'artiste optant pour la poésie ou la prose, voire des écrits plus techniques, selon l'impact qu'il veut leur donner, voire selon le contexte.

1.1.19.1 Théories

Nous nous attacherons ici à montrer le déploiement des théories personnelles issues d'une réflexion esthético-philosophique sur lesquelles Hundertwasser entendit assoir sa dynamique créative. Et comment, le cas échéant, il les défendit avec énergie.

1.1.19.1.1 Focus sur l'accompagnement écrit d'une réalisation picturale emblématique : la spirale

Nous nous proposons tout d'abord de montrer combien notable est l'omniprésence de formes courbes, notamment spiralaires[2902].

1.1.19.1.1.1 L'universalité de la spirale : petit historique

L'étymologie du mot spirale comme s'ancrant dans le latin moderne des humanistes (XIVème siècle) : *(linea) spiralis* « (ligne) hélicoïdale, issu du latin *spira*, ligne du grec *speĩra* « méandre »[2903].

[2901] Voir ANNEXE « L'ÉDITION DES ÉCRITS ».

[2902] Bilddatenbank, [s.d.], *bildarchiv.frobenius-katalog.de*, http://bildarchiv.frobenius-katalog.de/rech.FAU?sid=49ED2DD123&dm=1&auft=1, consulté le 07/08/2016.

La mathématique la définit comme une courbe plate qui s'enroule autour d'un point, et s'éloigne continuellement de ce point, le meilleur exemple en étant la courbe décrite par un point en déplacement uniforme sur une droite en rotation elle-même uniforme autour d'un point, telle que la définit Archimède[2904] (287 av JC - 212 av JC), qui introduisit cette spirale pour réussir la quadrature du cercle (construction d'un segment dont la longueur est égale à la circonférence du cercle). Au XIXème siècle, en 1904, alors que Ernst Haeckel[2905] publiait « Formes de l'art dans la nature » (*Kunstformen in der Natur*), le peintre, graveur, archéologue et historien local français Léon Coutil[2906] (1856- 1943) analysant systématiquement les formes spiralaires dès 1911 et fournissant de nombreuses illustrations, constata que la nature a produit une infinité de spirales, notamment les nombreuses espèces de coquilles (fossiles ou actuelles) de gastéropodes et de céphalopodes, dont les hélix, les ammonites et nautiles pour les plus typiques. Le philosophe français des sciences, de la poésie et du temps Gaston Bachelard[2907] (1884-1962) considéra que la coquille, tourbillon initial, est d'une haute intelligibilité : selon que la coquille s'enroulera à gauche ou à droite se dessine une certaine décision de vie, dont il dit qu'elle commence moins en s'élançant qu'en tournant. Ces observations font écho aux convictions de Hundertwasser qui proclame « Des examens microscopiques ont révélé que les cristaux se forment par stratifications spiraloïdes successives, à la manière des escaliers tournants. La croissance en spirale des cristaux est la preuve vivante que la ligne droite n'existe pas dans la nature »[2908]. Toutefois, cette affirmation est contestée, de par le cristal de roche SIO^2, qui se trouve essentiellement dans la nature sous une forme de molécule absolument géométrique, c'est à dire cristalline[2909]. Notant l'apparition de cette forme dans un jeu, le *jeu de l'Oie*[2910], nous pointons encore que Van Gogh[2911] savait la multiplicité des galaxies spirales dans la Voie lactée[2912].

[2903] Spirale, [s.d.], *universal_lexikon.deacademic.com*, http://universal_lexikon.deacademic.com/36343/Spirale, consulté le 07/08/2016. N.B.: les évocations sans précision de la présence de la spirale dans le monde sont extraites de cet article.

[2904] Spirale d'Archimède, [s.d.], *bibmath.net*, http://www.bibmath.net/dico/index.php?action=affiche&quoi=./s/spirarchimede.html, consulté le 29/11/2016.

[2905] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

[2906] COUTIL Léon, L'ornementation spiraliforme. Périodes Paléolithique et Néolithique. Âges du Bronze et du Fer, *Bulletin de la Société préhistorique de France, tome 13, n°7, 1916. pp. 385-484;* doi : 10.3406/bspf.1916.7396, http://www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_1916_num_13_7_7396, consulté le 30/11/2016, p. 385.

[2907] BACHELARD Gaston, 1961, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris, p. 106

[2908] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 25.

[2909] FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, Die Galerie, Frankfurt am Main, p. 87.

[2910] « Jeu de l'Oie : de parcours […]. Dans sa forme « canonique », le jeu comprend 63 cases disposées en spirale enroulée vers l'intérieur et comportant un certain nombre d'« accidents ». […] Les concurrents prennent le départ à l'entrée de la spirale et doivent rejoindre la case centrale, à l'intérieur. […]. [Aux] cases bénéfiques, qui accélèrent la course, s'opposent des cases maléfiques, qui la retardent ou pénalisent le joueur en lui infligeant une amende. [...] Présent en Europe depuis le XVIème siècle, le jeu de l'oie s'est

Concernant le corps humain, les dessins digitaux des doigts humains sont des spirales[2913] . Pensons encore à l'hélice – *hélix* du pavillon de l'oreille[2914] . Il n'est donc pas surprenant que les spirales et les motifs spiralaires, sous différentes formes, soient fréquents dans les cultures pré- ou protohistoriques – et sur divers continents : spirale simple et double, plus ou moins enroulée, simple bordure ou relations multiples. En Asie du sud, l'étroite spirale de la culture Dongson, de l'Asie du sud (1er siècle av. J.-C.) rayonna jusqu'en Indonésie et en Nouvelle-Guinée, et influença aussi l'art des Maoris en Nouvelle-Zélande[2915]. Sur le continent américain, dans l'Amérique précolombienne, les Indiens Pueblo employaient fréquemment la spirale comme motif de décoration des céramiques. Parfois, on parlera moins de motif spiralaire que de motif circulaire, mais on peut en rapprocher leur symbolique avec la spirale, notamment la célèbre pierre au Soleil, aux sept cercles concentriques symboliques[2916]. En Afrique, c'est dès les première phases de production de pétroglyphes, qu' apparurent des signes abstraits, notamment la spirale[2917]. Sur le continent européen, durant le Magdalénien au 5ème millénaire av. J.-C., c'est notamment dans la culture de Karanovo (au centre de la Bulgarie), qu'apparut la spirale, gravée dans des bâtons. Dans son essai publié testamentaire, publié en 2014 à titre posthume, et comportant de nombreuses illustrations, « La Beauté est une ligne. 13 variations sur un thème »[2918], l'historien de l'art et érudit[2919] Werner Hofmann[2920] ,

---

rapidement offert aux traitements iconographiques les plus divers. Si elles ne permettent aucune stratégie, les règles se prêtent à de multiples métaphores, historiques, mythologiques, éducatives, religieuses, politiques ou autres. […] Les origines du jeu de l'oie sont difficiles à cerner. […] En 1589, l'archiduc Charles d'Autriche fait graver sur pierre pour ses enfants un vrai jeu de l'oie (canonique), mais sous le nom de *Das khurtzweillige Fortuna-Spill* (Graz, Landesmuseum Johanneum). […] Enfin, ce qu'il faut bien considérer à ce jour comme le plus ancien jeu de l'oie classique connu est celui qu'impriment et signent, sans doute en 1599 ou en 1600, les héritiers de Benoît Rigaud à Lyon. Ce *Jeu de l'oye, renouvellé des Grecs, jeu de grand plaisir, comme aujourd'huy princes & grands seigneurs le pratiquent*, est aujourd'hui conservé à la Herzog-August Bibliothek de Wolfenbüttel (Allemagne). » (in DEPAULIS Thierry, [s.d.], Jeu de l'Oie , *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jeu-de-l-oie/ , consulté le 31/10/ 2016.).

Hundertwasser reprend ce terme. Voir Troisième partie, chapitre « Le grand chemin » (*Der grosse Weg*) (1955) ».

2911 VAN GOGH Vincent, [s.d.], La Nuit étoilée (1899), *moma.org*, https://www.moma.org/collection/works/79802, consulté le 05/01/2016.

2912 COMBES Françoise, 2015, Structure et composants de la galaxie spirale, Dossier – Voie lactée : les mystères d'une galaxie spirale, *futura-sciences.com*, http://www.futura-sciences.com/sciences/dossiers/astronoe-voie-lactee-mysteres-galaxie-spirale-1826/page/3/, consulté le 05/01/2016.

2913 Empreintes digitales, [s.d.], *policescientifique.com*, http://www.police-scientifique.com/empreintes-digitales/type-de-dessin-et-classification, consulté le 25/10/2016.

2914 Oreille, [s.d.], dictionnaire.académie-medecine.fr, http://dictionnaire.academie-medecine.fr/?q=h%C3%A9lix, consulté le 18/11/2016.

2915 Voir Partie Deuxième partie, chapitre « La Nouvelle-Zélande ».

2916 NOURY Larissa, 2010, *Symbolique : la ville en couleurs*, Les éditions du Huitième jour, Paris, p. 52.

2917 STRIEDTER Karl Heinz, 2012, Felsbilder in der Sahara, *universal_lexikon.deacademic.com*, http://universal_lexikon.deacademic.com/237395/Felsbilder_in_der_Sahara, consulté le 07/08/2016.

2918 « Die Schönheit ist eine Linie. 13 Variationen über ein Thema ». Notre traduction.

considérant que la ligne peut tout, détaille son histoire et sa symbolique, depuis les peintures rupestres jusqu'à Duchamp et Hundertwasser. Sans toutefois faire allusion aux travaux de Leo Frobenius[2921] au sujet des pétroglyphes découverts en Afrique, il ajoute que la ligne courbe connut sa période d'incubation dans les peintures rupestres préhistoriques. Par ailleurs, décrivant longuement le symbole chinois du Yin et du Yang, ombre/soleil, qui incarne le Taoïsme[2922] ombragé[2923], Hoffmann montre que l'ensemble du champ circulaire englobe le circuit perpétuel d'engendrement et de naissance, réparti sur le principe masculin et le principe féminin, les deux ayant, selon la doctrine taoïste, leur origine dans un absolu qui les englobe et dans les états de repos et de mouvement duquel ils trouvent leur polarité. Évoquant encore les mouvements imprévisibles du serpent qui en font tantôt une menace, tantôt un protecteur, il souligne que c'est ce qu'ont sans doute voulu traduire les différentes civilisations occidentales qui ont utilisé la spirale[2924]. Présentant souvent son propre opposé, elle est un des plus riches motifs de forme dans l'histoire de l'ornement : surgissant d'un mouvement circulaire, elle prend part à la ligne de beauté, par conséquent au serpent, dont le corps se déplace en cercle dans deux directions, l'une vers le centre, ou hors du centre, c'est à dire s'ouvrant et se fermant. Hofmann remarque encore que le cercle, duquel la spirale s'émancipe, est un état originel, comme le représente le serpent Ouroboros, qui se mord la queue, qui prend place parmi les plus anciens symboles cosmiques : le serpent primitif incarne l'Éternité et l'Origine, le jour et la nuit[2925]. Cette remarque fait écho à la perception des formes au Moyen-Âge : les cercles successifs et continus de la spirale, partis d'un centre unique, sont comme une image de l'infini[2926]. D'ailleurs, dans la langue ornementale celto-germanique, notamment dans le *Livre de Kells*, la spirale relie l'artiste à une religiosité du dévouement, qui ne transcende pas le concept artistique, mais le transforme en une quête sans repos et une tentative qui contribue au final à une justification religieuse : c'est l'invention de forme comme service de Dieu[2927]. Par ailleurs, rivalisant parfois avec les faits de perception, la ligne ondulante en vient à se déplacer dans certaines zones de l'imagination[2928]. Ce qui rejoint le labyrinthe universel, archétype dynamique, voire même l'une de

---

[2919] Werner Hofmann (1928 – 2013). Il publia beaucoup de textes sur Hundertwasser, et rédigea des introductions de catalogues. Il fut le fondateur du « Musée du 20ème siècle à Vienne » (*Museum des 20. Jahrhundert* –) et le directeur du « Musée des Beaux Arts de Hambourg » (*Hamburger Kunsthalle*).

[2920] HOFMANN Werner, 2014, Die Schönheit ist eine Linie - 13 Variationen über ein Thema, Verlag C. H. Beck, München, p. 15.

[2921] Voir Première partie, chapitre « Leo Frobenius (1873 – 1938) : regards sur les artéfacts préhistoriques ».

[2922] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956).

[2923] HOFMANN Werner, 2014, *Id.*, pp. 126-127.

[2924] HOFMANN Werner, 2014, *Ibid*, p. 5. & pp. 25-26.

[2925] HOFMANN Werner, 2014, *Ibid*, pp. 25-26.

[2926] FOSSIER Robert, 2010, *Ces gens du Moyen-Âge*, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, Paris, p. 365.

[2927] HOFMANN Werner, 2014, *Ibid*, p. 42.

[2928] HOFMANN Werner, 2014, *Ibid*, p. 19.

ces structures anthropologiques de l'imaginaire que Gilbert Durand a étudiées[2929]. De la même manière, la mobilité vagabonde de la ligne ondulante se rapporte à une imagination en recherche perpétuelle, qui tente toujours de transcender l'artefact, de munir l'investissement formel avec des messages qui sondent le mystère de l'existence humaine[2930]. Quant à Goethe, il affirme que si nous observons toutes les formes, nous percevons alors qu'il n'y a jamais rien d'immuable, rien de tranquille, rien d'achevé, mais bien plus que tout oscille dans un mouvement perpétuel : ce qui est formé est à nouveau transformé[2931]. Dans le domaine pictural à proprement parler, on constate qu'au début du vingtième siècle, spirales et nombre d'or deviennent les symboles d'un renouveau d'intérêt pour les recherches structurales des humanistes. Pensons aux recherches de Kandinsky qui fut confronté à des images rituelles, ainsi qu'à l'Art nouveau[2932]. Dans son essai programmatique d'un tout nouveau langage des arts visuels « Sur la forme », publié en 1912 dans l'Almanach « Le Cavalier bleu » (*Der blaue Reiter*), Kandinsky conduisit la courbe à une autre évolution en déclarant « la ligne est une chose ». Observons enfin la démarche particulière de l'artiste américain Romare Bearden[2933] : au début des années 1960, avec un groupe d'artistes afro-américains discutant de leur rôle d'artistes noirs au cours des années difficiles de mouvement des Droits Civiques, il décida de former un collectif et le nommèrent *Spiral*[2934], d'après la spirale d'Archimède, au mouvement centripète, embrassant toutes les directions, mais constamment tournée vers le haut.

1.1.19.1.2 « Images de la folie » (1950)

Nous allons maintenant montrer que c'est notamment avec les travaux de Hans Prinzhorn[2935] que, dès la fin du XIXème siècle, spontanément ou avec l'encouragement de médecins qui avaient découvert leurs talents artistiques, des patients ont commencé à réaliser des œuvres artistiques dans des asiles et des hôpitaux psychiatriques internationaux. Carl Gustav Jung avait notamment remarqué la fréquence des ressemblances entre les mythes de la création et la fantasmagorie

---

[2929] Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginable*. II, L'Imagination matérielle, Paris, Le Cercle de l'art, Coll. Diagonales, 1991, p. 121, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016.

[2930] HOFMANN Werner, 2014, *Ibid*, p 8.

[2931] HOFMANN Werner, 2014, *Ibid*, p. 97.

[2932] HOFMANN Werner, 2014, *Ibid*, pp. 104-105.

[2933] Romare Bearden (1911-1988). Peintre afro-américain, à engagement sociétal : en août 1963, il participa à la marche sur Washington menée par Martin Luther King.

[2934] Spiral : Perspectives on an African-American Art Collective, 2010, *artsbma.org*. http://artsbma.org/exhibition/spiral-perspectives-on-an-african-american-art-collective/, consulté le 25/11/2016.

[2935] Voir Deuxième partie , chapitre « Paul Klee (1879 – 1940) ».

schizophrène[2936]. Dans les années 1920 et 1930, des artistes internés réalisèrent des œuvres qui furent désignées par le nom d'*Art Brut*. Des collections furent constituées qui firent l'objet de deux expositions au Centre Hospitalier Spécialisé Sainte-Anne à Paris. Le 15 Février 1946, une foule s'est déplacée à l'inauguration de la première « Exposition d'art des malades mentaux (peintures, dessins, sculptures, décorations ─ ouverte au public du 16 au 28 février 1946), installée dans la chapelle désaffectée de l'Hôpital Sainte-Anne. L'art psychopathologique suscite de l'intérêt partout dans les milieux psychiatriques, puisque les productions ont été recueillies auprès de malades appartenant à quinze nations. Puis en 1950, à l'occasion du Premier Congrès Mondial de psychiatrie, s'organisa une *Exposition internationale d'art psychopathologique*[2937], ce qui donnait une dimension davantage scientifique, plus sérieuse, à l'exposition d'art psychopathologique[2938]. Dans l'exposition se trouvèrent exceptionnellement rassemblés les tableaux les plus significatifs en provenance du monde entier, car les récents travaux de la psychiatrie s'attachaient à étudier le sens médical des peintures et des dessins réalisés par des malades mentaux qui se libéraient ainsi à travers un univers de rêve insolite, sans espace ni temps, de tendances ignorées, de souvenirs oubliés, d'espoirs déçus. L'exposition fut visitée par un public très nombreux et fit l'objet de nombreuses réactions dans la presse[2939]. Cependant, même en 1950, la critique n'est pas préparée à cette présentation[2940] ; par exemple, Julien Alvard[2941], dans un article de *Art d'aujourd'hui*, s'interroge sur l'intention des organisateurs : avaient-ils voulu établir une comparaison entre la peinture des aliénés et celle des gens « normaux », prouver la supériorité de l'une par rapport à l'autre ? Surpris de constater que la peinture pathologique est bien moins audacieuse que la peinture tout court, il n'hésite pas à livrer sa déconvenue : d'un côté on est dans le monde de l'expression, d'un autre dans le domaine de l'art. Il conclut que tout ce que l'on peut voir à Sainte-Anne n'est pas dénué de valeur purement artistique, mais que ce n'est là qu'un caractère occasionnel et secondaire. Le neurologue et psychiatre, licencié de philosophie Henri Ey[2942] contribua à la préparation du Premier Congrès Mondial de 1950 : il relie

---

[2936] EHRENWEIG Anton, 1982, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, p. 165.

[2937] TISSERANT Muriel, 2016, *De l'art des fous à l'art psychopathologique : recherche d'un nouveau discours sur l'art à travers les expositions à l'Hôpital Sainte-Anne entre 1946 et 1950*, Toulouse, Université Jean Jaurès, 226 p., http://dante.univ-tlse2.fr/1737/12/tisserant_muriel_M22016.pdf, consulté le 04/02/2017, p. 25.

[2938] TISSERANT Muriel, 2016, *Id.*, p. 62.

[2939] Images de la folie, (1950), *canal-u.tv*, http://www.canal-u.tv/video/cerimes/images_de_la_folie.8378, consulté le 21/08/2016.

[2940] TISSERANT Muriel, 2016, *Ibid.*, p. 87.

[2941] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».

[2942] Henri Ey (1900 - 1977), commença ses études de médecine à Toulouse, puis termina son doctorat de médecine à Paris. Il fut interne à l'hôpital Sainte-Anne avec Jacques Lacan, de 1925 à 1931, puis chef de clinique jusqu'en 1933, avant de devenir médecin-chef à l'hôpital psychiatrique de Bonneval (Eure & Loir). Il dirigea la revue médicale *l'Évolution psychiatrique* à partir de 1945. Il exerça une influence déterminante sur toute une génération de psychiatres français à travers les *Colloques de Bonneval*, qui réunissaient médecins, psychanalystes, neurologues et philosophes. Il conserva un enseignement à l'hôpital Sainte-Anne, connu sous

ses connaissances artistiques avec sa discipline en fréquentant le milieu surréaliste dès son arrivée à Paris en 1925, et mettant en lumière les passerelles entre les deux[2943]. Dans le cadre de cette *Exposition internationale d'art psychopathologique*, grâce à l'obligeance du Professeur Jean Delay[2944], des docteurs Henri Ey et Henri Bessière, et de Monsieur Graulle, directeur de l'hôpital Sainte-Anne, le psychiatre, réalisateur et scénariste Enrico Fulchignoni[2945] (1913-1988) tourna le 16 Janvier 1950 un documentaire de 16 minutes, *Images de la folie*[2946]. Le projet du film n'était pas de représenter la médecine et la santé, mais d'offrir au spectateur une possibilité d'avoir un regard sur les œuvres de malades, sans toutefois examiner ni interpréter ces tableaux pris dans leur individualité[2947] ; c'était essentiellement un voyage à travers ce monde de la folie, pour tenter de pénétrer son intimité naïve, son paradis perdu, ses angoisses, ses cauchemars, ses obsessions, ses martyrs[2948]. Donnant une cohérence au documentaire, une musique lancinante et une voix off, non omniprésente, étaient souvent en synchronisation avec les changements de plans, et donc de tableaux, qui se succédaient et dirigeaient le regard du spectateur, sans que les noms des malades[2949] n'apparaissent au générique.

1.1.19.1.2.1 L'épiphanie de fin 1952

Après avoir évoqué l'universalité de la spirale, nous soulignons qu'aujourd'hui comme hier, la spirale apparaît sous forme polymorphe beaucoup plus fréquemment que la ligne droite, qu'elle ne représente pas un système fermé, en stylisant en un ornement son retour vers elle-même, mais qu'elle dispose d'impulsions, qui se multiplient en réflexions opposées[2950]. Il s'agit maintenant de montrer pour quelle raison Hundertwasser le transautomatiste, proclame : « Tout peut être spirale :

---

le nom des *Mercredis de Ste Anne.* Ses écrits érudits, notamment un traité de psychiatrie, demeurent une référence clinique.

[2943] TISSERANT Muriel, 2016, *Ibid.*, p. 75.

[2944] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et la psilocybine ».

[2945] Enrico Fulchignoni (1913-1988), [s.d.], *data.bnf.fr*, http://data.bnf.fr/11903723/enrico_fulchignoni/, consulté le 21/08/2016.

[2946] Réalisation : Enrico Fulchignoni. Images : Pierre Fournier ; Montage : Olivier Grégoire. Musique : Alain Duvivier. Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire ; Direction : Georges Tzipine. Une production des Films Art et Science. Direction Générale : Éric Duvivier.

[2947] Images de la folie, (1950), *medfilm.unistra.fr*, http://medfilm.unistra.fr/wiki/Images_de_la_folie_(1950), consulté le 21/08/2016.

[2948] Images de la folie, (1950), *canal-u.tv*, http://www.canal-u.tv/video/cerimes/images_de_la_folie.8378, consulté le 21/08/2016.

[2949] Aloïse Corbaz, Albino Braz et Guillaume Pujolle.

[2950] HOFMANN Werner, 2014, *Die Schönheit ist eine Linie - 13 Variationen über ein Thema*, Verlag C. H. Beck, München, pp. 30-31.

des lunettes, des nuages – tout peut se manifester sous la forme de la spirale »[2951]. Bien entendu, Vienne, le voluptueux baroque autrichien et les riches ornements onduleux des débuts l' « Art nouveau » (*Jugendstil*) qui proliféraient dans son environnement, voire l'intérêt que l'artiste avait tout particulièrement porté à Klimt avaient déjà fourni à l'artiste les bases sensibilisantes à la forme de la spirale. Citons par exemple les deux grandes vasques décorées de spirales, encadrant l'escalier de la façade du Palais de la Sécession. Ou encore la frise du Palais Stoclet, à Bruxelles (1905-1909) qui se compose essentiellement de deux arbres spiralaires dorés qui enveloppent les deux intermèdes figuraux[2952], les neuf parties des cartons étant présentés dans les collections du « Musée des Arts Appliqués » [2953] de Vienne, il est envisageable que Hundertwasser ait pu les voir. Rappelons encore le langage formel des « Ateliers Viennois » (*Wiener Werkstätte*) - vers 1906-1907, dominé par la culture raffinée de l'élément décoratif végétal. Citons enfin les formes courbes des sièges Thonet[2954].

En outre, Paul Klee[2955], avait remarqué la possibilité du double mouvement, mouvement de l'intérieur vers l'extérieur ou l'inverse, significatif pour la spirale[2956]. D'ailleurs, *Rotation* qui évoque la giration autour du cercle chromatique, notamment dans les lettres du titre, écrit en abrégé – *Rot* -

---

[2951] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 26. « Alles kann Spirale sein: Brillen, Wolken - alles kann in Form der Spirale auftreten. ». Notre traduction.

[2952] HOFMANN Werner, 2014, *Id.*,p. 113.

[2953] MAK - Österreichisches Museum für angewandte Kunst ». Notre traduction.

Frise du Palais Stoclet [s.d.], *mak.at*, http://www.mak.at/jart/prj3/mak-resp/main.jart?rel=de&content-id=1461203004297&article_id=1038&reserve-mode=active, consulté le 01/10/2016.

[2954] Samuel Gragg, de Boston, fit les premiers essais en ce sens, et obtint en 1808 une licence américaine pour une «'elastic chair' – chaise élastique, en bois massif courbé.

Michael Thonet (1796-1871), menuisier innovant originaire de Boppard sur le Rhin et arrivé à Vienne en 1842, déposa en 1852 un brevet de courbure de bois contreplaqué collé, puis en 1856, de courbure de bois massif. (in BLOOM Barbara[s.d.], Schausammlung Historismus - Jugendstil, *mak.at*, http://www.mak.at/schausammlung_historismus_jugendstil, consulté le 01/10/2016.).

Nous pouvons d'ailleurs observer que Hundertwasser utilisa ces chaises dans son atelier de la Spiegelgasse à Vienne, ancien atelier d'Otto Wagner (HUBMANN Franz, 1968, Friedensreich Hundertwasser in seinem Atelier am Graben in Wien. Photographie. 1968, *austria-forum.org*, https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hundertwasser%2C_Friedensreich/00137117, consulté le 19/08/2018.).

Dans sa propriété de Nouvelle-Zélande, derrière la *farm house* se trouve un bassin d'eau douce ; devant, un des quatre bancs du *Stadtpark* de Vienne, que Hundertwasser dans les années 1989 acheta à l'administration municipale et fit transporter à Kaurinui Valley. Il s'agit d'un banc en fonte, avec des formes ornementales en spirales et un siège en bois, bien formé, des ateliers d'Otto Wagner, fabriqués vers 1900. (*In* : Robert Fleck, Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie, Wien, Hamburg, Edition Konturen, 2016, p. 22.)

En 1991, Hundertwasser transforma l'ancienne fabrique Thonet pour y faire naître son musée, la KUNST HAUS WIEN.

[2955] Voir Deuxième partie, chapitre « Paul Klee (1879 – 1940) ».

[2956] HOFMANN Werner, 2014, *Die Schönheit ist eine Linie - 13 Variationen über ein Thema*, Verlag C. H. Beck, München, p 166. « Wichtig ist [...] eine Beobachtung Klees zu der Doppelbewegung, die wir mehrmals als Merkmal der Spirale festgestellt haben. Sie betrifft die Möglichkeit, der Bewegung von innen nach außen oder umgekehrt'. ». Notre traduction.

sur la surface, qui n'échappent pas au mouvement giratoire généralisé[2957]. Peut-être le peintre connaissait-il aussi « Fleurs dans le vent » (*Blumen im Wind*), aquarelle de 1922[2958], où les « yeux » des fleurs anthropomorphes sont constituées de spirales. Ou bien encore « Sous le signe du colimaçon » (*Im Zeichen der Schnecke*) (1921), où par la spirale se transformant en colimaçon et devenant à son tour un corps céleste, Klee donnait à voir un mouvement cosmique, universel et anhistorique[2959]. Pensons encore à « Voies de serpents » (*Schlangen Wege*) (1934). Enfin, le serpent, un motif récurrent dans l'œuvre de Klee, à rapprocher à la fois d'un contexte mythologique ou biblique et d'un jeu naturaliste, renvoie à l'enseignement que Klee avait élaboré au *Bauhaus* au sujet de la ligne active[2960]. À leur tour, les Surréalistes s'intéressèrent à la ligne sinueuse, comme André Breton le proclame dans la conclusion de son roman autobiographique « Nadja » (1928) : « La Beauté sera convulsive ou ne sera pas »[2961]. En 1929, dans son « Second manifeste du Surréalisme » André Breton fait valoir le point de vue surréaliste selon lequel les grandes oppositions (vie et mort, réel et imaginaire etc.) ne doivent plus être considérées comme contradictoires[2962]. À Vienne florissait un surréalisme tardif, « à la viennoise » conçu par la nouvelle génération, la « génération 1929 »[2963]. Cette École de Vienne[2964] s'intéressait peu au pur automatisme psychique mais en cherchait l'interprétation dans sa propre situation et pour finir, son dépassement. Notons que le jeune homme, qui revenait régulièrement dans sa ville natale, écrit qu'il fréquente « une grande partie du surréalisme autrichien (Fuchs, Hausner) »[2965]. Nous formulons maintenant un certain nombre d'autres hypothèses sur la fertilisation du terrain avant l'épanouissement de la spirale: au cours de son voyage en Italie, peut-être l'artiste en devenir eut-il l'opportunité, au Musée archéologique régional de Syracuse, de voir la porte calcaire de la nécropole de Castelluccio, datant de l'Âge du Bronze ancien, et décorée d'un motif en spirale, devenu l'emblème de l'ARS, Assemblée régionale sicilienne[2966]. Ou encore d'être sensibilisé à la

---

[2957] FRONTISI Claude, 2000, Paul Klee : la création et sa parabole. Poétique, théorie et pratique en peinture, La petite école, Annecy, p. 38.

[2958] LAMPE Angela (sous la direction de), 2016, *Paul Klee. L'ironie à l'œuvre*. Catalogue de l'exposition du 6 avril au 1er août 2016, Musée national d'art moderne - Centre Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, p. 302.

[2959] LAMPE Angela (sous la direction de), 2016, *Id.*, p 171 & note 37 p. 171.

[2960] LAMPE Angela (sous la direction de), 2016, p. 187.

[2961] HOFMANN Werner, 2014, *Id.*, p. 143.

[2962] HOFMANN Werner, 2014, *Ibid.*, p. 144.

[2963] SCHMIED Wieland, 1974, Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Propyläen Verlag, Berlin, p. 62.

[2964] Cinq peintres constituèrent le mouvement la « nouvelle école de Vienne », dit « Réalisme fantastique »: Erich « Arik » Brauer (*1929) - Ernst Fuchs (1930 - 2015) - Rudolf Hausner (1914-1995) - Wolfgang Hutter (1928-2014) - Anton Lehmden (*1929).

[2965] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 33. « [Umgehung …] eines großen Teils des österreichischen Surrealismus (Fuchs, Hausner).». Notre traduction.

[2966] Assemblea Regionale Siciliana. Emblème, [s.d.], *ars.sicilia.it*, http://www.ars.sicilia.it/default.jsp, consulté le 30/11/2016.

spirale d'Archimède, natif de la ville. De passage à Chartres en 1949[2967], il est vraisemblable qu'il ait vu quelques motifs emblématiques de la cathédrale, notamment le labyrinthe, le « mandala de l'Occident »[2968] . À ce propos, nous observons encore qu'après l'épiphanie de la spirale, en 1960, Hundertwasser posa les premières touches de son tableau ⊂*464*⊃ *SPIRAL WANTING TO BECOME A MOUNTAIN - SPIRALE MÖCHTE BERG WERDEN*[2969], au titre significatif et qui donne à voir en son sein une spirale-labyrinthe d'un bleu de Chartres. Au cours du voyage en Tunisie ne lui aura pas échappé non plus l'ornementation spiralaire avec ses arabesques, florissante dans les arts islamiques. Au Musée du Bardo de Tunis, l'artiste aura peut-être vu la mosaïque du « labyrinthe[2970] du Bardo ou l'état entre mort et naissance »[2971].

Mais c'est fin 1952, à l'université de Vienne, que l'artiste connut l'épiphanie de la spirale, lors de la projection du film documentaire français « Images de la folie » de Enrico Fulchignoni, donnant à voir la créativité de malades schizophrènes peignant notamment des spirales[2972]. Hundertwasser se sentit alors renvoyé à lui-même, à l'univers[2973]. Il faut remarquer que dans son autobiographie[2974] à la troisième personne parue en 1957, il ne fait pas mention de cette épiphanie qui s'était produite trois ans plus tôt, et qui aura un impact considérable. C'est uniquement lorsque la spirale apparaît pour la première fois en tant que motif pictural dans l'aquarelle ⊂*163*⊃ *DER BERG UND DIE SONNE - ERSTES SPIRALOID - The Mountain and the Sun - First Spiraloid - LA MONTAGNE ET LE SOLEIL* [2975] qu'il l'évoque, de manière assez laconique d'ailleurs : « Ce tableau

---

[2967] Photographie de Hundertwasser à Chartres, dans un courriel personnel d'Andrea Fürst à l'auteur.

[2968] Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginable*. II, L'Imagination matérielle, Paris, Le Cercle de l'art, Coll. Diagonales, 1991, p. 142, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016.

[2969] « Spirale voulant devenir une montagne ». Notre traduction.
Annaberg, 1961. Aquarelle sur papier d'emballage, préparé à la craie et au PV. 480 mm x 640 mm. Peint à Paris - Chartres, fin 1960 - Annaberg, Basse-Autriche, janvier 1961 Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1492-spirale-mochte-berg-werden, consulté le 21/03/2018.

[2970] L'œuvre dite *Thésée et le Minotaure*, datée de la fin du IIIe siècle, figure le combat final où Thésée s'apprête à frapper la tête du Minotaure, dont les membres des victimes jonchent le sol. L'entourage de l'*emblema* figure le labyrinthe.

[2971] HELICZER Piéro, 1960, Hundertwasser, Pierrefitte, *Sens plastique*, revue mensuelle n° XI, janvier 1960, n. p.

[2972] Film de 15'46''. Séquence spirale à 14'12''- 14'23'', zooms avant-arrière de lignes serrées de bleu, rouge et noir et s'accélérant, avec incrustation sporadique d'une créature menaçante. Accompagnement musical : variations sur une note dramatique - Puis à 14'52''-15'10'', avec incrustation puis zoom sur une œuvre représentant un pendu, les bras en croix. Accompagnement musical : cordes au rythme accentué et crescendo dramatique. (in Images de la folie, (1950), *canal-u.tv*, http://www.canal-u.tv/video/cerimes/images_de_la_folie.8378, consulté le 21/08/2016.

[2973] BREICHA Otto, 1973, *Hundertwasser*, anlässlich der Ausstellung Hundertwasser: Farbgraphik, 11. Mai bis 9. Juni 1973, Kulturamt der Stadt Graz, Peisser & Vogel, Graz, p. 13.

[2974] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 12.

[2975] Stuttgart, sur le toit d'une pension de famille, juin 1953, 63 x 80 cm, aquarelle sur papier blanc, plus tard monté sur toile. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/906-der-berg-und-die-sonne-erstes-spiraloid, consulté le 17/04/2018.

insignifiant est pour moi une étape importante, car c'est la première 'Spirale de Hundertwasser', influencée par le documentaire 'Images de la folie' que j'avais vu à l'université de Vienne »[2976]. Revenu à Paris en 1953, le peintre développe le thème dans une huile, la première, *⊂ 169⊃ LE SANG QUI TOURNE EN ROND, ET J'AI UNE BICYCLETTE. DAS BLUT DAS IM KREIS FLIESST UND ICH HABE EIN FAHRRAD*[2977]. Dans son commentaire, l'artiste en contextualise l'épiphanie :

> J'y fus incité par une spirale rotative dans le film documentaire de Fulchignoni. La spirale avait été tournée à l'hôpital Sainte-Anne à Paris et je vis le film à l'Université de Vienne. Cette spirale, je crois en bleu et rouge, a donné une impulsion décisive à mon travail. Je fus pris de vertiges en reconnaissant que la spirale irrégulière est la principale parabole de la vie et la mort[2978].

Peut-être ce documentaire médical contemporain confirmait-il ce qu'il avait pu appréhender chez Haeckel. Quant aux informations plus personnelles « je fus pris de vertiges » (*Mir wurde schwindlig*), elles semblent bien confirmer que l'œuvre imaginale naît quand l'être entier, corps et esprit, coopère à une constitution. Elle se propose comme champ psycho-physiologique total qui intègre le geste et l'environnement ; elle est le lieu de déploiement « des pulsions subjectives et assimilatrices dans leur incessant échange avec les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social' (G. Durand) ». Dans ce processus, qui est aussi quête anxieuse ou joyeuse de l'élémentaire, de l'originel, l'œuvre a toutes les chances de capter, au-delà des symboles classés et des signes stabilisés, ces structurations plus générales que sont les archétypes[2979] . Il est par ailleurs très troublant de constater que ce ressenti de l'artiste fut en totale adéquation avec une découverte scientifique de l'époque : Crick et Watson[2980], annonçant avoir construit une maquette de la structure de l'acide désoxyribonucléique, le code A.D.N., et montrant que ce dernier possède une structure hélicoïdale en forme de double hélice, proclament penser avoir trouvé le mécanisme de copie de base

---

[2976] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 245. «Dieses unscheinbares Bild ist für mich ein Meilenstein, da es die erste „Hundertwasser-Spirale„ ist, beeinflusst von Fulchignionis Dokumentarfilm „Images de la folie" den ich in Wien an der Universität sah. ». Notre traduction.

[2977] St Maurice/Seine, Impasse des Sureaux, maison de jardin de René Brô, 51 x 54,5 cm, août 1953, huile sur aggloméré, sous-couche à la craie, blanc de zinc et colle de poisson. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/918-das-blut-das-im-kreis-fliesst-und-ich-habe-ein-fahrrad-1493811759, consulté le 17/04/2018.

[2978] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 250. « Der Anstoß dazu war eine unregelmäßig sich drehende Spirale in einem Dokumentarfilm von Fulchignioni. Die Spirale wurde im Hôpital 4.Blau und Rot, hat meinem Schaffen den entscheidenden Impuls gegeben. Mir wurde schwindlig bei der Erkenntnis, dass die unregelmäßige Spirale das Hauptgleichnis für Leben und Tod ist.». Notre traduction.

[2979] Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, Jean-Clarence Lambert, *Le Règne imaginable*. II, L'Imagination matérielle, Le Cercle de l'art, Coll. Diagonales, Paris, 1991, p. 13», Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016.

[2980] Il fallut presque dix ans pour que la communauté scientifique s'aperçoive de la véritable révolution qu'engendraient leurs travaux, qui leur valurent le prix Nobel de physiologie-médecine en 1962.

qui fait naître la vie de la vie[2981-2982]. Quoi qu'il en soit, les déclarations de Hundertwasser sur la spirale se multiplièrent. En 1975, installé dans la verte Nouvelle Zélande, dans un texte poétique rédigé à la troisième personne, l'artiste synthétise de manière concise les éléments « L'ART NOUVEAU AUTRICHIEN »[2983], le « VERT » (*GRÜNS*), « LA NATURE » (*NATUR*) constitutifs de son œuvre, notamment de sa « PEINTURE VÉGÉTATIVE » tendant au « UN » (*EINEM*) :

> LA PEINTURE VÉGÉTATIVE DE HUNDERTWASSER **O** DÉVELOPPÉE À PARTIR DE L'ART NOUVEAU AUTRICHIEN **O** GAGNE EN NOUVELLE-ZÉLANDE EN DÉVELOPPEMENT DE SATURATION DU VERT **O** DANS DES FORMES PARALLÈLES À LA NATURE **O** SON MOTIF ORIGINEL **O** LA SPIRALE **O** LABYRINTHE ET FIL D'ARIANE EN UN[2984]

L'année suivante, en 1976, dans un entretien avec l'écrivain Alan Levy[2985], revenant sur l'art des malades mentaux et sur l'universalité de la spirale, Hundertwasser se confie encore davantage en soulignant « Je me dis à moi-même : 'Il faut que je fasse cela' »[2986]:

> J'ai vu un documentaire français, *Images de la folie*. Une des meilleures manières de traiter les maladies mentaux est de les faire peindre. Cela n'a rien à voir avec l'art : c'est une thérapie, de la même façon que vous leur donneriez de l'aspirine ou un tranquillisant. Le pourcentage de bon travail qu'ils produisent est très faible, mais c'est trente fois mieux que dans la population normale. À cause de leur manque de self control, les fous sont libres de

---

[2981] IGNASSE Joël, 2016, Watson et Crick, et la double hélice de l'ADN, *sciencesetavenir.fr*, http://www.sciencesetavenir.fr/fondamental/20130424.OBS6881/il-y-a-60-ans-la-decouverte-de-l-adn.html, consulté le 02/12/2015.

[2982] En 1982, Patrick Grainville observe que l'astrophysique récente confirme l'émerveillement du poète, les astrophysiciens parlant volontiers aujourd'hui du « fluide univers », comme si le monde baignait dans un flux continu, un rayonnement qui crée et détruit sans cesse les astres et la matière. (In GRAINVILLE Patrick, 1982, Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 327, Octobre 1982, p. 41.).

Découvert plus récente, mais toute aussi troublante : la sorte de danse en spirale effectuée par deux trous noirs se sont rapprochant avant de rentrer en collision, ce qui a provoqué des vagues à travers l'espace entier, ces fameuses ondes gravitationnelles dont l'existence avait été prédite par Einstein mais qui n'avaient jamais été encore directement détectées. (in KHALATBARI Azar, 2016, L'onde gravitationnelle prédite par Einstein détectée pour la 1ère fois, *sciencesetavenir.fr*, http://www.sciencesetavenir.fr/espace/astrophysique/20160208.OBS4165/alerte-l-onde-gravitationnelle-predite-par-einstein-detectee-pour-la-1ere-fois.html, consulté le 09/02/2016.).

[2983] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, Ao Tea Roa, *Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, p. 41. « OSTER // REICHISCHEN JUGENDSTIL ». Notre traduction.

[2984] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, pp. 41-46. « HUNDERTWASSERS VEGETATIVE MALEREI **O** AUS DEM OSTER // REICHISCHEN JUGENDSTIL ENTWICKELT **O** KOMMT IN /NEUSEELAND ZU REIFER ENTFALTUNG IN DER SATTHEIT / DES GRÜNS **O** IN FORMEN PARALLEL ZUR NATUR **O** SEIN UR- /MOTIVE **O** DIE SPIRALE **O** LABYRINTH UND ARIADNEFADEN IN // EINEM.». Notre traduction.

Calligraphie respectée. Les caractères japonais (Hundertwasser en japonais) ponctuant la calligraphie sont ici repris par nous sous forme de **O**.

[2985] Alan Levy (1932- 2004). Écrivain et journaliste américain, installé à Vienne entre 1971 et 1990.

[2986] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, pp. 86-87. « I thought to myself : "I must do that" ». Notre traduction.

s'exprimer, tandis que les gens normaux sont entravés par leurs propres tabous. Dans ce film, j'ai vu une spirale dessinée par un fou, et cela m'impressionna. C'était ce que vous appelleriez une 'Spirale Hundertwasser'. Je me dis à moi-même : 'Il faut que je fasse cela'. En outre, j'étais habitué à voir des spirales régulières chez Gustav Klimt, sur les tatouages des visages Maoris, et dans l'industrie, comme les parties qui tiennent ensemble les deux moitiés de votre stylo à bille. Mais je n'avais encore jamais vu jusqu'alors des spirales délibérément irrégulières dans un sens décoratif. 'Alors que je m'y essayai, j'ai trouvé que je pourrais faire bien plus de choses que n'importe quel fou. Il n'y avait jamais deux spirales identiques. J'étais le pionnier de la spirale irrégulière[2987].

Même si dans cet entretien, l'artiste nous fournit donc des détails non précisés ailleurs, nous observons toutefois que Hundertwasser ne dit rien des circonstances exactes du visionnage de ce film ni de sa motivation. Comme n'en disent pas davantage ses biographes ou ses critiques. Lui posèrent-ils la question, ou ne répondit-il pas ? Confidences qui n'en sont pas vraiment, donc, et nous nous interrogeons tout d'abord sur le cadre dans lequel la faculté de Médecine le projeta. Cours de psychiatrie ? Congrès ? Projection publique ? Quelle fut la raison de la présence de l'artiste à la projection ? Autant de questions sans réponse…

1.1.19.1.2.1.1 La spirale et l'inconscient

Quoi qu'il en soit, cette épiphanie de la spirale bouleversa l'artiste : il la transpose dans son style pictural. Certains critiques firent preuve d'hostilité, - à moins que ce ne soit du déni ? -, se demandant pourquoi deux peintres autrichiens, Klimt à l'époque du modern style et Hundertwasser aujourd'hui se rejoignent dans leur écriture en torsade qui vient d'on ne sait où et ne mène nulle part : la spirale qui se continue devient un labyrinthe, on ne comprend pas ce que viennent y faire les peintres, ni à quels désirs inconscients répondent ces courbes qui se lovent, se répètent, se dévident

[2987] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, pp. 86-87. « "I saw in French documentary movie, *Images de la folie (Pictures of Madness)*. One of the best ways to treat mentally ill is to let them paint. It has nothing to do with art: it is therapy, just the way you'd give them aspirin or a tranquilizer. The percentage of good work this produces is very low, but it's 30 times higher than among normal people. Because of their lack of self-control, madmen are free to express themselves, while normal people are hindered by their own taboos. In that movie, I saw a spiral drawn by a madman, and it impressed me. It was what you'd now call "a Hundertwasser spiral". I thought to myself: "I must do that". Up to then, I was used to seeing regular spirals in Gustav Klimt, tattooing, Maori faces, and industry, like the parts that hold together the two halves of your ballpoint pen. But I had never before seen deliberately irregular spirals in the decorative sense. "When I tried it, I found I could do lots more than any madman. No two spirals were the same. I pioneered the irregular spiral."» Notre traduction.

comme un filet-piège[2988]. D'autres font une analyse plus pertinente, soulignant les labyrinthes fabuleux, les spirales abyssales, les toiles d'araignées inquiétantes au centre desquelles ne peuvent attendre que le monstre, Sphinx ou Minotaure[2989]. Ou écrivant se trouver dans un enfer paradisiaque, restant, malgré les délices qu'il prodigue, en fin de compte toujours un enfer. Les spirales hundertwasseriennes sont comparées à un cri interminable d'Édouard Munch, cette terreur étant traduite par des dessins concentriques, voire concentrationnaires : faisant peu à peu naître le sentiment que ces labyrinthes se mettent à bouger, à se refermer sur l'âme et l'esprit du spectateur, à produire une intolérable angoisse, au point que l'enfer de Dante ne devait pas être plus dramatique ni plus intense, car la force des courbes, des parallèles, des volutes fait que le spectateur est pris à la gorge et au ventre. Unique exemple d'une peinture non figurative ayant ce magnétisme impitoyable, énorme géographie du cauchemar : le tourbillon réussit même à séduire le spectateur, jusqu'à sa perte, cela est possible : « un horrible bonheur poétique » « maléfices » engendrés par le pouvoir incontestable du peintre[2990]. On s'interroge aussi sur le sens qu'il convient de donner à ces involutions inversées, le regard hypnotisé du spectateur hésitant entre deux directions qui s'excluent, à moins qu'il ne faille les suivre alternativement dans l'un et l'autre sens, ou peut-être se perdre parmi les branches infinies d'un autre dédale non prémédité, plus riche encore de leurres et d'enchantements, ou demeurer reclus en cette « maison des viscères », puisque peuvent s'y lire des équivalences spirituelles, car, figure équivoque, la spirale retient aussi bien qu'elle rejette[2991]. Alain Jouffroy[2992] avait bien compris que toute la part cachée des tableaux de Hundertwasser tenait à cette conscience de la relativité des perceptions dont ils étaient les objets : qu'on les juge en bien ou en mal, cela revenait strictement au même, puisqu'on ne parlait jamais que de la part émergée de leur iceberg. Nous pouvons donc estimer que la spirale transposée dans les œuvres picturales éveillait les consciences. D'ailleurs, le désarroi exprimé dans le meilleur des cas par tous ces critiques sembla être une évidence pour l'artiste qui, en 1967, reconnaissait que chacun avait à travailler, voire travailler sur soi face à ses œuvres :

[2988] RAGON Michel, 1963, La Spirale et le labyrinthe, nouvelles obsessions des artistes, *Galerie des Arts*, n° 10, octobre 1963, Paris, pp. 12-14.

[2989] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Le Nouvel Observateur, n° 122 15-22 mars 1967*, (BONNEFOI Geneviève, Du labyrinthe aux pyramides (à propos de l'exposition Flinker), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[2990] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Combat, 14 mars 1967* (Les Instantanés d'Alain BOSQUET: Hundertwasser – à propos de l'exposition Karl Flinker) Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[2991] VOLBOUT Pierre, 1975, Hundertwasser en ses labyrinthes, *XXe siècle*, n° 45, Paris, Décembre 1975, p. 43.

[2992] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 41.

> Mais ce que je cherche, je ne saurais l'exprimer ; c'est ma peinture qui doit le montrer. Il me semble que je cherche à peindre des énigmes et je suis très content quand j'ai l'impression qu'il faudra des années pour déchiffrer mes énigmes. J'y trouve une espèce de bonheur, car pour peindre quelque chose d'inconnu, il faut un certain talent. Mais je ne fais pas des devinettes, comme on en trouve dans les journaux, de ces énigmes dont on connaît la solution. La seule chose que j'exige d'elles, c'est qu'elles apportent quelque chose de positif, qu'elles permettent d'être plus heureux…[2993]

La spirale est le geste inaugural de la manifestation de propulsions émotionnelles psychomotrices produites par des impulsions rythmiques, guidées non pas intellectuellement mais par l'inconscient, où les spirales se présentent comme archétype de la forme, besoin humain naturel de décoration que l'on retrouve chez bien des peuples primitifs[2994]. Puisque virtuellement toutes les peintures de Hundertwasser sont organisées sur une base cellule/noyau, une interprétation psychanalytique est presque inévitable. Puisque l'artiste proclame que tout ce qu'il peint, il veut se le rendre à lui-même, sa peinture le révèle à lui-même et que son œuvre représente une sorte d'histoire d'une auto-exploration, une perpétuelle recréation du Soi[2995]. Cette remarque nous semble faire écho à l'observation de Carl Gustav Jung y qui mentionne deux sortes de parole, celle qui n'est que signe et qui ne signifie rien, et celle qui est symbole et signifie tout : « Le symbole est cette parole qui sort par la bouche et qu'on ne prononce pas, mais qui remonte des profondeurs du Soi, comme une parole de force et de détresse et qui se pose sur la langue inopinément » [2996]. Nous pouvons donc penser que pour l'artiste, la parole se pose sur la toile. D'autant que plusieurs auteurs soulignent l'influence biographique de l'artiste : les images suspendues à l'enveloppante sinuosité spiraloïde, mêlant la confidence à la féerie, le sauvent de la mort lente[2997]. De la même manière, on considère encore que son style spiralaire labyrinthique a pris ses racines dans la tension et la peur permanente qu'il

---

[2993] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », Journal de Genève, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[2994] MOHR Elke [Hrsg.], 2002, *Friedensreich Hundertwasser : Architektur, Ökologie und Kunst ; Toskanische Säulenhalle im Zeughaus, Augsburg 2002* ; [dieser Katalog entstand aus Anlass der Ausstellung Friedensreich Hundertwasser - Architektur, Ökologie und Kunst in der Toskanischen Säulenhalle im Zeughaus zu Augsburg vom 2. Februar bis 21. April 2002] · Die Galerie, Ed. Krombholz, Bergheim, pp. 19-20.

[2995] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 26.

[2996] LIARD Véronique, 2011, Au commencement n'était pas le Verbe. De l'importance de l'image dans le *Livre Rouge*, in MAILLARD Christine (Textes réunis par / herausgegeben von), 2011, *Art sciences et psychologie. Autour du Livre Rouge (Das Rote Buch, 1914-1930) Kunst, Wissenschaft und Psychologie. Über das* Rote Buch *von C. G. Jung (1914-1930),* Recherches Germaniques – Université de Strasbourg, Revue annuelle, hors-série no. 8, Strasbourg, p 92.).

[2997] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *ELLE, 9 au 15 mai 1975* (Pierre Cabane, Hundertwasser. - à propos de Hundertwasser au Musée d'Art Moderne, Paris), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

avait dû vivre durant les années 1938 - 1945[2998] : ses travaux de spirales, sériels et apparemment méditatifs, donnent l'impression qu'il a trouvé une forme d'expression sublimée pour sa psyché blessée par la guerre, qui cherche le repos dans la répétition à la manière d'un mantra du motif de la spirale[2999]. Par ailleurs, lorsque le mouvement l'anime, la spirale se fait tourbillon, prétexte à moultes analogies associatives. Hundertwasser en a proposé soixante dix-huit pour sa fameuse composition de 1954 *Le moulin à café* [3000] : sa « tranche d'œil ou vision sectionnée »[3001], avec sa pupille et sa tache aveugle, est l'œil déjà repéré au fond de la spirale. Et lorsque le jeu des formes s'ordonne plus clairement, l'artiste, qui ne fait pas mystère de son attirance pour les envoûtants diagrammes tibétains, accède au mandala[3002].

1.1.19.1.2.1.2 La spirale et le déterminisme biologique

En effet, l'épine dorsale, la spirale, draine toutes les forces du monde, la sève de la vie ; elle croit et prolifère comme une plante[3003]. Par la spirale, Hundertwasser fait affleurer les règles fondatrices biogénétiques, d'une importance centrale pour Haeckel[3004-3005]. L'assimilation de cette épiphanie s'intègre dans l'évolution d'ensemble du métabolisme psycho-sensoriel de l'artiste, puisqu'entre décembre 1952 et juin 1953, l'artiste est passé par une période de réflexion théorique intense[3006] : la spirale est traitée en soi, qu'elle illustre sur le plan formel l'autonomie et l'absolue primauté du thème : de la vie à la mort et de la mort à la vie, le symbole d'une même continuité[3007]. Décrivant son lent geste spiralaire en termes mélioratifs, opposant vie et destruction, Hundertwasser justifie son abandon du tachisme :

[2998] NATTER Tobias, 2006, Phantastisches : Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser, Prestel, München, Berlin, London, New York, p. 15.

[2999] KÖHNE Axel, 2013, Performative Kulturkritik bei Hundertwasser, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 98.

[3000] Voir Troisième partie, chapitre « Le Cinéma individuel transautomatique ».

[3001] Point 30.

[3002] LAMBERT Jean-Clarence, 1982, Hundertwasser ou le règne végétal, *Cimaise*, n° 161, Décembre, Paris, pp. 24-28.

[3003] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *ELLE, 9 au 15 mai 1975* (Pierre Cabane, Hundertwasser. - à propos de Hundertwasser au Musée d'Art Moderne, Paris), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[3004] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser: Ökologe, Weiser, Heiler, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 312.

[3005] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

[3006] Voir Troisième partie, chapitre « La Grammaire du Voir (1954 / 1957 / 1983) ».

[3007] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 11.

> [La spirale] correspond aussi à une expérience de refus et de dépassement du tachisme. […] Ma spirale est née du désir de *faire des taches lentement.* Le tachisme, c'est une explosion. Au lieu de répéter l'explosion, j'ai voulu en faire une évolution. Elle est à l'origine de tout. Le tachisme avait détruit toute forme. Face à un paysage inconnu, il fallait se donner des règles et des formes nouvelles. Une seule de ces formes est digne de confiance. Celle qui correspond au mouvement qui se fait quand les choses inertes commencent à bouger. Ce mouvement, c'est la spirale, qui nous fait dépasser la fausse durée des tachistes[3008].

Dans le commentaire de *⊂ 169⊃ LE SANG QUI TOURNE EN ROND, ET J'AI UNE BICYCLETTE. DAS BLUT DAS IM KREIS FLIESST UND ICH HABE EIN FAHRRAD*, évoqué précédemment, l'artiste attire effectivement l'attention sur les lois de la vie et du déterminisme biologique : « la spirale irrégulière est la principale parabole de la vie et la mort »[3009]. La spirale est « la » référence au déterminisme biologique végétal, « la » ligne organique par excellence, et elle entraîne le rejet absolu de la ligne droite[3010], qui lui est contraire. Nous pouvons donc dire qu'il s'agit d'une œuvre inaugurale et programmatique, puisqu'il parle d' « impulsion décisive », d'autant qu'en 1954, à la fois explicite et mystérieux, l'artiste écrit dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*) :

> Moi-même, je travaille à des formes, qui ressemblent par exemple aux anneaux de croissance et aux coupes d'épiderme et à la croûte terrestre. Tout comme sur les recherches des statues, les mobiles d'Alexandre Calder[3011] par exemple ; l'invention du mobile est une avancée monstrueuse pour une création toujours plus parfaite[3012].

Deux ans plus tard, dans son introduction à sa seconde exposition chez Facchetti (Paris, avril 1956), l'artiste fait apparaître le concept de « développement spiraloïde », lié à l'activité fluidoïde[3013]. La terminologie du transautomatisme[3014] fait elle aussi mention d' « exercices de développement végétal et d'activité spiraloïde ou fluidoïde ». Dans la séquence d'images-titres constituant un exemple de projection de *Cinéma individuel transautomatique*[3015], la référence à la

---

[3008] CONIL LACOSTE Michel, 1961, Conversation dans l'atelier de Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 74, février 1961, pp. 47-51.

[3009] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 250. « die unregelmäßige Spirale [ist] das Hauptgleichnis für Leben und Tod ». Notre traduction.

[3010] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) ».

[3011] Alexander Calder (1898-1976). Sculpteur et peintre américain, essentiellement connu pour ses mobiles ainsi nommés sur proposition de Marcel Duchamp lors de leur exposition à Paris en 1932 à la galerie Vignon.

[3012] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 34. « Ich selbst arbeite an Formen, die beispielsweise Jahresringen und Schnitten durch die Epidermis und durch die Erdrinde ähneln. Sowie auf die Bemühungen der Plastik, die Mobiles von Alexander Calder beispielsweise; die Erfindung des Mobiles überhaupt ist ein ungeheurer Schritt zu einer immer vollkommener werdenden Schöpfung.». Notre traduction.

[3013] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 14.

[3014] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[3015] Voir Troisième partie, chapitre « Le Cinéma individuel transautomatique (1956) ».

spirale apparaît plusieurs fois, notamment dans le point « 73. souvenir d'une spirale vue dans le film *Images de la Folie* ». On pourrait encore évoquer un somptueux jeu de l'oie, une marelle qui conduit d'enfer en paradis, la spirale réalisant picturalement le cycle de la mort au renouveau sans discontinuité, à quoi aspirent les humains[3016]. Le développement de cette conception repose sur le fait que Hundertwasser estimait comme Kant et Laplace que le monde est né d'une comète ; il considérait qu'une seule forme était digne de foi, car elle correspondait au mouvement des choses qui commencent à vivre. Pour l'artiste, l'utilisation de la spirale exprimant le début et la direction était donc l'origine de tout ; et son esthétique, dans sa cosmologie, était reliée à la vie des arbres et des fourmis[3017]. Il faut donc prendre en compte un aspect essentiel: la croissance végétale, qui rend visible le lent travail de la nature, comme il le précise :

> Je sais, la peinture psychédélique trouve ses racines dans mes spirales, mais celles-là sont mi-biologiques, mi-Secession. Ma spirale croit et meurt comme une plante – ou peut-être c'est aussi comme les méandres d'un fleuve. Je la longe. Comme cela, je ne commets pas d'erreur[3018].

Sans doute sous l'influence de Haeckel et du naturaliste autrichien Andreas Reischek[3019], même s'il ne le précise pas, l'artiste revient à maintes reprises sur cette « spirale végétative », programmatique dans son écrit « La spirale » (*Die Spirale*)[3020]. Reconnaissant le travail de Gaudi, la définissant par son contraire « la ligne droite », il l'établit comme un chemin à suivre « tout s'éclairera pour nous », puisqu'elle engendre la créativité[3021] :

> Cette spirale organique se différencie du labyrinthe, (création de l'homme et de ses mythes mentaux), et aussi des anneaux de croissance des arbres qui, comme la spirale, sont une création de la nature mais dont l'expansion concentrique est totalement passive et qui, à l'inverse de la spirale, ne sont pas affectés d'un sens (qualitatif et quantitatif). Tout réside dans ce sens de la spirale végétative, qui en fait l'anti-ligne droite par excellence. Suivons le sentier sinueux, en méandres et irrégulier de la spirale et tout s'éclairera pour nous. La spirale dénonce l'athéisme de la ligne droite et sa non-créativité fondamentale. La ligne droite est en train d'être démasquée par la spirale végétative**.** La prise de conscience

---

[3016] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 44.

[3017] Fonds PREST. J BAR ; ACA BIB ; ACA réserve, Paolo Barozzi, *Il Sogno americano*, Padoue, Éd. Marsilio, Collection Interventi, 1970, p. 13, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[3018] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, pp. 86-87. « I know, psychedelic painting has its roots in my spirals, but those are half-biological, half Secession. My spiral grows and dies like a plant – or maybe it's more like a meandering river. I go along with it. In this way, I make no mistakes. » Notre traduction.

[3019] Voir Deuxième partie, chapitres « Hundertwasser et les Arts Premiers » & « Premier texte fondamental ».

[3020] Voir Troisième partie, chapitre « La spirale » (*Die Spirale*) (1974) ».

[3021] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

universelle en est imminente, c'est une véritable bombe à retardement. Il y a longtemps que Gaudi[3022] l'avait compris[3023].

En 1979, reprenant presque mot pour mot des arguments de son texte rédigé cinq ans plus tôt « La spirale » (*Die Spirale*), Hundertwasser met en avant ses profondes convictions sur le sujet. Il analyse longuement le déterminisme biologique dans l'opposition « vie » / « vivants », repris cinq fois, et « mort » / « amorphe », repris trois fois. Il décrit les conséquences de son épiphanie sur sa conception et sa méthode artistiques:

> J'ai découvert la spirale en voyant un film de Jean Migliarini[3024] représentant des peintures de fous. J'ai eu le sentiment de brusquement découvrir la source même de l'art. La spirale est le symbole de la vie et de la mort. Elle est placée à l'endroit où la matière amorphe se transforme en vie. Je suis convaincu que la création s'est faite sous forme de spirale. Je crois que l'acte d'insuffler la vie à une matière inerte se fait sous forme de spirale. Si l'on observe les formes supérieures et inférieures des êtres vivants, l'on retrouve toujours la forme spiralique (*sic*). Les étoiles lointaines forment des spirales ainsi que les molécules. Tout se passe en spirale. La caractéristique d'une spirale est qu'elle est un cercle apparent qui ne se ferme pas. Naturellement, on peut aussi dessiner une spirale géométrique, aux distances égales mais c'est une spirale morte car tout ce qui est géométrie stérile est mort. La spirale comme je la conçois est une spirale végétative avec des gonflements, où la ligne s'épaissit ou diminue un peu comme la coupe d'un arbre. Avec la différence que ce ne sont pas des cercles, l'un dans l'autre mais c'est justement une spirale. J'avais d'abord pensé qu'il existait un bon sens de la spirale (réalisé vers la gauche) et un mauvais (vers la droite comme la croix gammée) mais c'est une erreur, car le signe bouddhique est pareil à la croix gammée et dans l'hémisphère sud tout tourne à l'envers. La spirale va vers le centre soit pour mourir, soit pour se concentrer dans l'infiniment petit. La spirale va vers l'extérieur, soit pour naître, pour grandir, soit pour mourir. Ainsi il y a mort et vie allant vers le centre comme vers l'extérieur de la spirale. De même les cristaux ne sont pas de formation géométrique comme on le pensait jusqu'à présent ; des examens microscopiques ont révélé qu'ils se construisent sous forme spiralique (*sic*) à la manière des escaliers tournants ; ma spirale pousse et meurt végétativement c'est à dire que les voies de la spirale parcourent un chemin comme les méandres d'un fleuve sous la loi de la croissance des plantes ; je ne force pas son développement mais me laisse conduire[3025].

En 1982, près de trente ans après son épiphanie, dans ses conseils pédagogiques à destination de ses étudiants de master class[3026], l'artiste précise une nouvelle fois : « […] j'ai utilisé le symbole de la spirale, qui est un symbole de la vie et de la mort, du S'Étendre et du Se-Concentrer. La

---

[3022] Antoni Gaudi (1852-1926). Architecte de nationalité espagnole, au style inclassable, principal représentant du modernisme catalan. Son travail a marqué de façon durable l'architecture de Barcelone, notamment l' édifice religieux « Sagrada Familia ».

[3023] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 25.

[3024] Étonnamment, Hundertwasser fait ici une confusion. Il s'agit en fait de Enrico Fulchignoni, comme il l'a pourtant cité ailleurs.

[3025] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 18.

[3026] Voir Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

naissance à partir du quasi-rien et le Se-Perdre dans des mondes infinis, la naissance depuis des mondes infinis et la mort au point le plus petit »[3027].

Ce choix électif de la spirale n'est pas accidentel : à considérer ses peintures, on comprend que les deux directions de la spirale manifestent aussi les deux orientations antithétiques qui sont les siennes : centripète, la spirale est un chemin de régression vers le centre, matrice ou tombe ; centrifuge, elle est en expansion, c'est vraiment la spirale cosmique, un schéma d'expansion vitale, accès à la vie universelle dans une continuité comme ombilicale entre le moi profond et le monde extérieur : le rêveur de la spirale centrifuge cherche l'unisson de la nature, ce qui, dans le jargon d'aujourd'hui, s'appelle l'écologie[3028]. La spirale saisit en outre presque à la perfection la représentation de sa propre histoire : hostile au progrès en raison d'une supposée dangerosité, il croit à un cyclique « éternel retour du même », que l'on peut retrouver jusqu'à Nietzsche et Goethe[3029]. Sa représentation de la lente croissance suggérée, celle de l'embryon, humain, animal, végétal ou celle d'une ville qui patiemment agrandit ses murs d'enceinte se fait de façon moins agressive que défensive, inaccoutumée chez les peintres modernes ; on peut donc considérer qu'elle est plutôt recueillie comme dans le mandala hindou[3030].

1.1.19.1.2.2 « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953)

Nous nous proposons de montrer ici que Hundertwasser fut beaucoup plus qu'un épigone du *Jugendstil*. En raison de son expérience acquise en Autriche, en Italie et en Afrique du Nord[3031],

---

[3027] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, p. 167. « […] habe ich z.B. das Symbol der Spirale gebraucht, das ein Symbol des Lebens und Sterbens ist, des Sich-Ausdehnens und des Sich-Konzentrierens. Das Entstehen aus dem Quasi-Nichts und das Sich-Verlieren in unendliche Weiten, das Entstehen von unendlichen Weiten und das Sterben im kleinsten Punkt.». Notre traduction.

[3028] LAMBERT Jean-Clarence, 1982, Hundertwasser ou le règne végétal, *Cimaise*, n° 161, Décembre, Paris, p. 22.

[3029] GRUNENBERG Christoph, 2012, 'Spiral-Maler Hundertwasser'. Ornament, Dekoration und Abstraktion, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970,* Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, p. 92.

[3030] Fonds RESTANY XVII – 2, *Hundertwasser – N° 57* - André Pieyre de Mandiargues, 1957, *Hundertwasser*, Critiquettes, Éditions Fata Morgana, Montpellier 67 – ou NRF, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3031] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of

nourrissant sa réflexion artistique menée depuis 1949, la courbe de son évolution psychologique fut marquée, à intervalles réguliers, d'illuminations brusques, qui déterminèrent sa prise de conscience de nouvelles exigences intérieures[3032]. Tout d'abord, l'artiste a été déterminé et a déterminé la réhabilitation de ce baroque particulier que fut la *Secession* viennoise, et il est remonté à la source notamment des formes de l'imagination végétale[3033]. L'artiste est apparu fasciné par les contours et les pulsations de formes des plantes et des champs, par le contraste entre les harmonies qui sous-tendent la nature et ses apparentes irrégularités et ses qualités accidentelles[3034]. Il a en outre étudié des séries de motifs de courants, de champs et de collines, les rangées de vieilles granges et tavernes allemandes, celles que Schiele a peintes dans divers œuvres tardives. Nous voudrions souligner maintenant les réflexions de Camillo Sitte[3035], même s'il est malheureusement difficile d'établir si Hundertwasser, n'en disant officiellement rien, et ne se positionna pas comme urbaniste[3036], avait connaissance des conceptions de cet architecte viennois du siècle précédent, une référence dans le domaine, à la suite de sa publication « L'urbanisme d'après ses principes artistiques »[3037] (1889)[3038]. Ses points de vue présentent un certain nombre de similitudes avec les conceptions hundertwasseriennes. Travaillant sur la fonction des places dans la cité, Sitte y nommait « artistique » une forme équilibrée, attrayante, qui doit prendre en compte les nécessités techniques et sociales de l'urbanisme, qui font qu'une ville soit à la fois « sûre et heureuse ». L'architecte considérait encore qu'il fallait maintenir la beauté des anciens bâtiments et en conserver le patrimoine. Enfin, l'urbaniste cite le *Figaro* du 23 août 1874, qui apportait le témoignage du Maréchal de Mac-Mahon[3039] sur le manque d'enthousiasme et de goût de se défendre des habitants des villes dont les rues sont droites et à angles droits, contrairement aux vieilles villes sinueuses. Sitte reprend l'observation à son compte, critiquant notamment les plans géométriques et proposant de s'appuyer dans l'urbanisme sur les critères artistiques. Par ailleurs, même si l'artiste ne développe pas, l'influence de Klee[3040] n'est pas négligeable. En effet, celui-ci formule que la ligne et les formes rationnelles mènent un combat : la lumière le met en mouvement, courbe les droites, ovalise les

---

Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, pp. 40-41.

[3032] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 5.

[3033] LAMBERT Jean-Clarence, 1982, Hundertwasser ou le règne végétal, *Cimaise*, n° 161, Paris, p.18-20.

[3034] Voir Première partie, chapitres « Les dessins d'adolescent autodidacte - issue et salut ». & « Le paradoxe des difficultés matérielles ».

[3035] Camillo Sitte (1843-1903). Architecte et théoricien de l'architecture autrichien.

[3036] Voir Troisième partie, chapitre « Hundertwasser et la tentation de l'architecture ».

[3037] « Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen ». Notre traduction. Publié en français sous le titre « L'Art de bâtir les villes ».

[3038] Camillo Sitte (1843-1903), [s.d.], *publications.rwth–aachen.de*, http://publications.rwth-aachen.de/record/48277/files/2021.pdf, consulté le 01/10/2016.

[3039] Patrice de Mac Mahon, comte de Mac Mahon, duc de Magenta (1808-1893). Homme d'État français, Maréchal de France et Président de la République française (1873-1879).

[3040] Voir Deuxième partie, chapitre « Paul Klee (1879 – 1940) ».

parallèles, fait tourner des cercles dans les espaces intermédiaires, rend l'intermédiaire actif, d'où l'inépuisable diversité. La ligne serpentine, symbole de la liberté totale et de l'imagination propres à l'expression artistique, insuffle son mouvement à ses composition. Klee reconnaît ses possibilités créatrices : se transformer soi-même en ligne[3041]. D'autre part, en Italie, Hundertwasser a notamment intégré les motifs rythmés et colorés. En Afrique du nord, il a assimilé dans son art le rythme hypnotique de l'art primitif, d'autant qu'il confirme à diverses reprises la forte influence du rythme répétitif de la musique arabe[3042]. L'ensemble nous semble pouvoir éclairer ses propos de sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*)[3043] (1954), où il souligne le bouleversement : « […] je n'ai absolument pas le recul nécessaire pour pouvoir formuler clairement mon désir d'avant et à venir »[3044]. L'artiste en est si abasourdi qu'il répète un peu plus loin : « Comme je l'ai dit, je me trouve au cœur d'une aventure dont la monstruosité justifie mon existence et mon activité 'artistique' »[3045]. Il faut voir ici le regard qu'il porte sur la dimension toute particulière de l'époque : en 1953, c'est l'émergence de sa période des spirales, et en 1954, à Paris, alors en plein Tachisme, c'est sa première exposition au Studio Paul Facchetti[3046]. Pour le catalogue, en décembre 1953, il rédige le texte dont le contenu peut être considéré comme la pierre angulaire de son œuvre : « La ligne droite mène à l'effondrement »[3047] qui a fait l'objet de plusieurs publications, notamment dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3048]. Si le titre donnerait à penser que nous avons affaire à une

---

[3041] HOFMANN Werner, 2014, *Die Schönheit ist eine Linie - 13 Variationen über ein Thema*, Verlag C. H. Beck, München, pp. 163-164.

[3042] Voir Deuxième partie, chapitres « Paul Klee (1879 – 1940) ». & « La soupe aux orties ».

[3043] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 25-28. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 25-28. Chapitre « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Avec les signalétiques « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Politique » (*Politik*) / « Religion » (*Religion*) / « Art » (*Kunst*).
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/46-die-generalmobilmachung-des-auges/67-brief-aus-paris, consulté le 09/04/2018.

[3044] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 25. « [...] es fehlt mir absolut der nötige Abstand, um mein bisheriges und zukünftiges Wollen klar formulieren zu können. ». Notre traduction.

[3045] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 32. « Wie gesagt, ich bin mitten in einem Abenteuer, dessen Ungeheuerlichkeit mein Dasein und meine ‚künstlerische' Tätigkeit rechtfertigt ». Notre traduction.

[3046] Voir Partie Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».

[3047] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 64-65. & «HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 79. « Die gerade Linie führt zum Untergang ». Notre traduction.

[3048] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 64-65. & «HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte,*

philippique véhémente, en fait l'artiste a construit un court manifeste en huit paragraphes irréguliers, rédigé majoritairement au présent de l'indicatif, dont l'argumentaire pourrait s'apparenter à une comédie burlesque, à la manière de la tournée du facteur qui s'élance sur son vélo dans le film « Jour de fête », réalisé par Jacques Tati en 1949. En effet, pour relier Saint-Mandé au Studio Facchetti rue de Lille[3049], l'artiste utilisait une bicyclette. Dans la « stratégie en neuf points »[3050] qu'il développa à son arrivée à Paris pour faire face à la précarité, Hundertwasser justifie l'utilisation de la bicyclette « J'empruntai une bicyclette à la famille Dumage »[3051] par la cherté des moyens de transport « (le métro était trop cher) »[3052]. Nous estimons cependant qu'il s'agit plutôt d'une rationalisation et qu'il faut davantage considérer ce moyen de transport comme un élément constitutif de sa réflexion esthético-philosophique. En effet, le métabolisme psycho-sensoriel que sa pratique généra fut favorable à la mise en œuvre des premières spirales de l'artiste et à ses théories présentées dans le catalogue de cette première exposition à Paris[3053]. D'ailleurs, l'artiste ouvre son manifeste par l'affirmation « J'ai une bicyclette »[3054], à laquelle fait très vite écho l'indication « avec ma bicyclette » (*mit meinem Fahrrad*), voire aux efforts que ce mode de transport lui demande et qui « [le] fatiguent »[3055]. Nous estimons que c'est sans doute parce que l'artiste y file la métaphore de cette expérience physique, sorte de représentation d'un état de conscience certes modifié, mais contrôlé et surtout compatible avec le déterminisme biologique, végétal et végétatif, qu'il aura probablement emprunté à Haeckel. L'artiste fait de cette parabole de la bicyclette le noyau même de sa pensée face à la ligne droite ; et on peut considérer qu'apparaît ici la notion de transautomatisme à venir. Ce texte définit bien la place qu'Hundertwasser entend donner à l'écriture gestuelle dans son langage pictural[3056]. Pour appuyer sa démonstration, il met en scène trois protagonistes : lui–même, les autres et les lignes. Tandis que « mon / mes » (*Meinem / meinen*) et « « me » (*mich*) apparaissent deux fois, le « je » (*ich*) intervient douze fois. L'artiste ne se présente pas comme un narcisse qui s'exclut de la société, puisque dans les trois premiers paragraphes, il fait intervenir « d'autres

---

erweiterte Neuauflage, Langen-Müller, München, p. 79. Chapitre : « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Signalétique : « Art » (*Kunst*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*) / « Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*).
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/46-die-generalmobilmachung-des-auges/65-die-gerade-linie-fuehrt-zum-untergang, consulté le 09/04/2018.

[3049] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».

[3050] Voir Troisième partie, chapitre « L'alimentation ».

[3051] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 15. « Ich borgte ein Fahrrad von der Familie Dumage » Notre traduction.

[3052] SCHMIED Wieland, 2003, *Id.*, p. 15. « (die Metro war zu teuer) » Notre traduction.

[3053] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».

[3054] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 64. « Ich habe ein Fahrrad. ». Notre traduction.

[3055] SCHMIED Wieland, 2003, *Id.*, p. 65. « die mich müde machen ». Notre traduction.

[3056] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, pp. 13-14.

personnes » (*andere Leute*) / « les gens » (*Menschen*). On notera en outre sa remarque positive: « Je suis heureux de me trouver par ces lignes, en tant que peintre, enfin en accord et en contact direct avec les autres[3057] ». L'élément fédérateur, ce sont donc bien « la ligne / les lignes » (*die Linie/ die Linien*), reprise(s) onze fois. Développant que ses circonvolutions à bicyclette sont « merveilleuses » (*wunderbar*), répété deux fois, l'artiste avance dans la démonstration de son point de vue artistique : ces lignes sont « plus belles, plus vraies et plus justifiées »[3058] que son travail pictural. Un an plus tard, dans la « Lettre de Paris », il développe son argument :

> Aussi court que soit le texte, il y a là des raisonnements importants, comme par exemple, le rejet de la ligne droite et mon effort personnel de relier l'art extrême avancé et les autres personnes, via l'indication de l'activité artistique, même si elle est inconsciente de tout un chacun, simplement fondée sur le fait qu'il décrit chaque fois une ligne monstrueuse, belle et artistiquement parfaite sur le trottoir, quand il va acheter du lait ou va au bureau[3059].

Dans le texte du catalogue, l'artiste enchaîne avec provocation : il met en perspective la ligne issue de ses déplacements et les lignes accrochées dans les musées. On notera l'emploi du singulier pour ce qu'il trace avec ses pieds sur les trottoirs, focalisant sur l'intégrité et l'emploi du pluriel définissant les œuvres muséales, afin d'en souligner la vacuité. Ce que renforce d'ailleurs le jeu de mot entre les lignes que l'on « accroche » (*aufhängt*) et que l'on trouve « pendues » (*aufgehängt*). Se pose encore la question de savoir si Hundertwasser fut en contact avec cette philosophie extrême-orientale à laquelle bien de ses contemporains parisiens (Yves Klein, Henri Michaux, Michel Tapié) en lien avec Facchetti s'intéressaient fortement, car ce texte laisse transparaître des liens avec cette pensée ; en effet, était largement répandu chez les artistes un ouvrage paru pour la première fois en 1948, *Zen dans l'art du tir à l'arc*, où Eugen Herrigel y apporte un éclairage. Dans sa préface, l'auteur signale que dans les arts, la conscience doit harmonisée avec l'inconscient, ce pour quoi la technique seule ne suffit pas. Il s'agit alors de la dépasser, pour que le savoir-faire devienne un « art non-pu », qui vient de l'inconscient, le tireur et la cible, donc le peintre et la cible ne formant alors plus qu'une seule réalité. Ce degré de développement spirituel atteint, il n'a pas besoin, comme le peintre, de toile, de pinceau et de couleurs : ses mains et ses pieds sont les pinceaux, et l'univers est

---

[3057] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 65. « Ich bin froh, daß ich mich als Maler endlich im Einklang und im direkten Kontakt mit den anderen befinde. ». Notre traduction.

[3058] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 65. « schöner, wahrer und gerechtfertigter ». Notre traduction.

[3059] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 32. « Es sind da, so kurz der Text auch ist, wichtige Gedankengänge enthalten, wie zum Beispiel die Verwerfung der geraden Linie und meine persönliche Bestrebung, den Anschluß der avanciert extremen Kunst und der übrigen Menschen zu vollziehen, und zwar durch Hinweis auf die künstlerische, wenn auch unbewußte Tätigkeit jedes Einzelnen alleine durch die Tatsache begründet, daß er eine ungeheure, schöne und künstlerisch perfekte Linie jedesmal auf dem Trottoir beschreibt, wenn er Milch einkaufen geht oder ins Büro läuft. ». Notre traduction.

la toile[3060]. Veut-il montrer qu'il a atteint ce « développement spirituel », voire avoir établi une première étape dans la construction de son œuvre, lorsque, dans la suite de son texte, il souligne ressentir « un plaisir infini » (*eine unendliche Genugtuung*) généré par le constat que « cette ligne n'est jamais droite et jamais confuse »[3061] ? On notera en outre qu'il en vient à personnifier la ligne, qui a « ses raisons » (*ihre Berechtigung*). Fort de cette certitude, l'artiste met en garde contre « la ligne ivre » (*der betrunkenen Linie*), à savoir le Tachisme qu'il réfute, car il paraissait trop centré sur la gestuelle, trop prisonnier de problèmes théorétiques, trop peu tourné vers la croissance organique et la vraie vie pour pouvoir obtenir des résultats à long terme[3062]. Son emploi d'un impératif « Gardez-vous » (*Hütet euch*) n'est pas sans rappeler les mises en garde évangéliques[3063-3064]. Après cette incantation, l'artiste en vient à la phrase conclusive de son manifeste, qu'il reprend immédiatement mot pour mot en français : « La ligne droite conduit à la perte de l'humanité », où le concept de « perte de l'humanité » prend les accents d'une homélie. Nous pouvons affirmer ici que l'artiste se positionne comme « prophète », à l'image d'autres artistes[3065], d'autant que dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*), Hundertwasser emploie le terme « prophètes » (*Propheten*) quand il écrit, probablement à propos de lui-même, sans toutefois se nommer :

> Ce qui est fait maintenant, ce n'est plus de l'art dans le sens ancien, mais bien plus, une certaine responsabilité, que certaines personnes prennent sur eux, pour attirer l'attention des autres sur les grands dangers. […] Le lien art-religion est facile à faire, déjà pour la simple raison que la conception moderne veut elle-même être une religion et parce que ceux qui la pratiquent doivent être considérés comme des prophètes de ce qui va advenir, qui se servent du langage de l'art, parce que ce que nous nommons langage a perdu sa vitalité[3066].

[3060] SCHMITT Ulrike, 2012, 'Und jetzt mein Abenteuer im Neuland…' Hundertwassers Aufenthalt in der französischen Metropole 1949-1960, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, pp. 47-48.

[3061] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 65. « niemals gerade und niemals wirr ». Notre traduction.

[3062] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 49.

[3063] Luc 12-1., [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,42N-12,luc.php, consulté le 11/08/2018. *Cinquième Commandement* : « […] gardez-vous […] »

[3064] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[3065] Voir Deuxième partie, chapitre « Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913) ».

[3066] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 34-35. « Die Verbindung Kunst–Religion ist rasch hergestellt schon aus dem Grunde, weil die jetzige moderne Gestaltung selbst Religion sein will und weil die, die sie ausüben, eigentlich als Propheten von etwas Kommendem zu betrachten sind, die sich der Sprache der »Kunst« bedienen, weil das, was wir Sprache nennen, seine Wesenskraft verloren hat.». Notre traduction.

L'artiste énumère donc là ce que le langage élude et nous rappelle ce que nous tendons à oublier[3067]. Plus loin dans son texte, il développe ce point de vue de l'artiste « phare » dans la nuit : « l'art devient de plus en plus libre, mais en même temps, il prend sur lui toujours plus de responsabilité »[3068]. C'est sur cette conviction que se fonda un cheminement visant à éveiller et changer les choses, comme l'artiste le revendique. Par exemple en février 1955, lorsqu'il reprend son argumentation dans l'introduction rédigée en italien à son exposition à la Galleria del Naviglio de Milan : « L'oiseau peut-il voler en ligne droite? Que font les rivières. Où vont les fissures»[3069]. On notera par ailleurs l'emploi d'un lexique guerrier[3070] lorsque l'artiste laisse entendre qu'il se prépare à renverser la création artistique. Il annonce la stratégie en multipliant le lexique de l'innovation[3071]: « Dans notre armée tout le monde doit porter son propre uniforme complètement différent des autres, créé par lui, chaque soldat doit inventer son arme spéciale et son utilisation *étrange* »[3072]. L'emploi des italiques pour « étrange » (*strana*) soulignant probablement qu'un bouleversement se prépare. Hundertwasser professe inlassablement sa ferme conviction que les lignes droites étaient malsaines au sens propre du terme, au sens organique. Avec des arguments toujours virulents, à peine moins violents, déclare encore que la ligne droite évoque pour lui « la férule des maîtres, la matraque mortifère l'alignement squelettique et militaire, la triste arête du tombeau »[3073]. Plus tard, il précise encore que « la ligne droite est une ligne paresseuse tirée à la règle, qui n'existe pas dans la nature, et sur laquelle repose toute notre civilisation. Dans la construction, dans la pensée, dans le système éducatif, dans l'administration – partout »[3074]. Près de vingt-cinq ans plus tard, en 1979, l'artiste confirme que sa haine de la ligne droite résume bien sa vision du monde :

[3067] Fonds Restany XVII - 2 – Hundertwasser - André Berne-Joffroy. HUNDERTWASSER (Studio Paul Facchetti), *La Nouvelle Revue*, 01/04/1954, p. 730, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3068] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 35. « Die heutige Kunst wird immer freier, nimmt aber gleichzeitig immer mehr Verantwortung auf sich.». Notre traduction.

[3069] HUNDERTWASSER, 1955, *Exposition Galleria del Naviglio*, 11-20 fév. 1955, Milan, 4 p. [non paginé]. « Può l'uccello volare in linea retta? Cosa fanno i fiumi. *Dove vanno le incrinature.* Nella nostra armata ognuno deve portare una sua uniforme completamente diversa dagli altri, creata da lui, ogni soldato deve inventare la sua arma speciale e la sua *strana* utilizzazione.». Notre traduction.

[3070] HUNDERTWASSER, 1955, *Id.*, « armée » (*armata)* / « uniforme » (*uniforme*) / « soldat » (*soldato*) / « arme » (*arma*). Notre traduction.

[3071] HUNDERTWASSER, 1955, *Ibid.*, « complètement différent » (*completamente diversa*) / créé (*creata*) / « inventer » (*inventare*) / « spéciale » (*speciale*). Notre traduction.

[3072] HUNDERTWASSER, 1955, *Ibid.*, « Nella nostra armata ognuno deve portare una sua uniforme completamente diversa dagli altri, creata da lui, ogni soldato deve inventare la sua arma speciale e la sua *strana* utilizzazione. ». Notre traduction.

[3073] GRAINVILLE Patrick, 1982, Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 327, Octobre 1982, p. 41.

[3074] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Friedensreich Hundertwasser spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des Grossen Österreichischen Staatspreises für bildende Kunst 1980*, Wien, p. 5. « Die gerade Linie ist die faul mit dem Lineal nachgezogene Linie, die es in der Natur nicht gibt, auf der unsere ganze Zivilisation basiert. Im Bauen, im Denken, im Erziehungssystem, in der Administration – überall ». Notre traduction.

> La ligne droite conduit à la perte de l'humanité. Elle est impie, un instrument du diable, la seule ligne non créatrice. La prochaine révolution, je le sentais, serait celle des hommes qui se soulèveront un jour contre l'angle droit et la confection que même la machine refuse. L'homme ne doit pas se régler d'après la machine, mais la machine doit être adaptée à l'homme. La première chose qu'il faut faire quand on achète une machine, c'est de lui donner un coup de pied pour qu'elle diffère des autres[3075].

Outre l'argumentation fondée sur un lexique religieux «impie », « diable », l'allusion au déterminisme biologique, sans doute toujours inspiré de Haeckel, « la seule ligne non créatrice », on notera que l'artiste a recours à la provocation « donner un coup de pied » et revendique l'exigence de la différence « diffère des autres ». Ce qui entre en résonnance avec l'affirmation d'une fonction de « lanceur d'alertes », que l'artiste se reconnait, comme il écrit à Karl Ruhrberg[3076] en 1997 :

> Bien entendu, je veux avec mon action, que ce soit la peinture, l'architecture ou les manifestes, atteindre le plus grand effet possible […] non pas pour mon intérêt personnel, mais pour mettre le plus grand nombre de gens dans leurs propres mondes individuels, pour ouvrir des chemins praticables et marcher devant[3077].

1.1.19.1.2.3 <u>« Le grand chemin » (*Der grosse Weg*) (1955)</u>

Depuis qu'il a peint sa première spirale, en 1953, Hundertwasser a scellé la marque de sa vision du monde, de son rapport à la réalité extérieure[3078]. En effet, alors qu'il y a dans l'art des représentations de formes involontaires, d'une certaine manière archétypiques, la spirale est l'emblème archétypique de l'artiste[3079]. Elle est constituée de « rubans d'éternité » dont les pèlerins

---

[3075] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 17.

[3076] Karl Ruhrberg (1924 - 2006). Directeur de musée allemand, commissaire d'expositions et auteur.

[3077] MOHR Elke [Hrsg.], 2002, *Friedensreich Hundertwasser : Architektur, Ökologie und Kunst ; Toskanische Säulenhalle im Zeughaus, Augsburg 2002* ; [dieser Katalog entstand aus Anlass der Ausstellung Friedensreich Hundertwasser - Architektur, Ökologie und Kunst in der Toskanischen Säulenhalle im Zeughaus zu Augsburg vom 2. Februar bis 21. April 2002] · Die Galerie, Ed. Krombholz, Bergheim, pp. 17-18. « „Selbstverständlich will ich mit meinem Wirken, ob Malerei, Architektur oder Manifest, die größtmögliche Wirkung erzielen [...]nicht aus Eigennutz, sondern um möglichst vielen Menschen auf ihre eigene individuellen Welten zu machen, um begehbare Wege zu öffnen und vorzugehen". » Notre traduction.

[3078] RESTANY Pierre, 2003, Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 10.

[3079] FUCHSHUBER Niklas, 1987, KUNSTKRITIK IN ÖSTERREICH: ZUSÄTZLICHE VERSTÄNDIGUNGSCHANCE ODER ARTIKULATORISCHE SACKGASSE MODERNER ÄSTHETISCHER AUSSAGE : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, *Hundertwasser*, Nitsch, Rainer, Wien, Univ., Diss., Annexe XII: BREICHA Otto, 05/10/1967, <u>Wo</u>

devaient suivre le tracé compliqué pour leur édification ou par repentir, d'interminables cordons de couleurs alternés, de pistes reptiliennes via lesquelles le peintre semble poursuivre la quête obstinée d'un impossible achèvement[3080]. À peine deux ans après l'épiphanie, en 1955, le peintre crée ⊂*224*⊃ *LE GRAND CHEMIN – DER GROSSE WEG - THE BIG WAY - LA STRADA*[3081], un grand tableau[3082] au format carré, dont Hundertwasser évoque la place en regard du « Baiser » de Klimt[3083]. Il ne le précise pas, mais nous nous souvenons aussi que le couple passionnément enlacé du *Baiser* est surmonté d'innombrables lignes hélicoïdales. C'est aussi l'un de ses plus célèbres et aussi l'un des plus significatifs. Si le peintre indique : « C'est ma plus importante image de spirale. […] »[3084], on peut penser que, même s'il n'en dit rien, cette œuvre principale flirte explicitement avec des références à la philosophie du chemin par excellence, le taoïsme[3085], qui enseigne le « chemin », la « voie », notamment la solidarité totale entre la nature et l'homme. Même si l'artiste défend sa propre théorie du TAO, prétendue abréviation de sa théorie du transautomatisme[3086], à laquelle il travaille justement en 1955. D'ailleurs, la même année Hundertwasser écrit un commentaire, où il nous donne les clés de ce tableau :

> De par sa taille humaine, cette spirale fait l'effet d'une sorte de piège à hommes. J'ai commencé exactement au milieu et chaque jour je poussais la spirale un peu plus loin vers l'extérieur. Au moyen des couleurs complémentaires rouge-bleu se produit une forte vibration dans les couleurs. Dans les espaces interspiralaires il y a des inclusions de surfaces, qui en se complétant, forment une croix à l'intérieur de la spirale. J'ai également pensé à un jeu circulaire à cloche-pied des enfants, un jeu de coquille d'escargot (en France on dit jeu d'oie[3087]). On commence à sautiller et on se rapproche toujours plus du centre, jusqu'à ce que l'on passe à côté et que l'on doive tout recommencer depuis le début. On avance et on doit se retirer, comme c'est dans la vie. Comme façon de voir, cette image est plus riche que les autres. On n'a pas besoin de la voir comme un tout, mais on peut, à partir du centre, suivre le chemin complet de la spirale avec les doigts ou avec les yeux, et prendre conscience à quel point le chemin est souvent étroit, à quel point il change de couleur et quels sont tous les obstacles qui se trouvent sur le chemin. Pour suivre le chemin d'une

---

Hundertwasser heute steht, Kurier, « Es gibt in der Kunst unwillkürliche, gewissermaßen archetypische Formvorstellungen... Hundertwassers archetypisches Emblem ist die Spirale ». Notre traduction.

[3080] VOLBOUT Pierre, 1975, Hundertwasser en ses labyrinthes, *XXe siècle*, n° 45, Paris, Décembre 1975, pp. 39-40.

[3081] St Mandé/Seine, juin 1955, 162 x 160 cm, technique mixte : PVA sur deux bandes de toile cousues ensemble, préparé à la craie, blanc de zinc et colle de poisson. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1024-der-grosse-weg-1493811761, consulté le 18/04/2018.

[3082] Il se trouve dans les collections du Musée du Belvédère à Vienne – dont fait aussi partie *Le Baiser* de Klimt.

[3083] Voir Deuxième partie, chapitre « L'Art nouveau (*Jugendstil*) viennois ».

[3084] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 291. « Mein bedeutendstes Spiralbild. [...]. ». Notre traduction.

[3085] KREJCI Harald, 2013, Spuren fernöstlichen Denkens in der Wiener Nachkriegsmoderne, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 136.

[3086] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[3087] *sic*.

manière mécanique, il n'est besoin que de quelques minutes. On aboutit entre autre sur des échancrures, qui évoquent des lacs ou des clairières. Le tout ressemble à une gigantesque vipère[3088] enroulée sur elle-même, qui est justement en train de digérer les quelques êtres vivants qu'elle vient d'avaler. Le tableau est aussi prévu pour provoquer une sorte de vertige chez le spectateur. Vu comme un tout, depuis une certaine distance, le tableau peut être vu comme un long tuyau en perspective vu de intérieur, qui débouche dans le ciel bleu. (Hundertwasser, 1955)[3089].

Dans son commentaire de cette œuvre « plus riche que les autres »[3090], l'artiste s'attache relativement peu aux couleurs « couleurs complémentaires rouge-bleu »[3091], mais développe longuement les impressions que procure cette « sorte de piège à hommes » (*Art Menschenfalle*). On pourrait d'ailleurs voir là une analogie aux capteurs de rêves ou attrape-rêves de certaines cultures amérindiennes. Outre le champ lexical sans doute religieux « une croix » (*ein Kreuz*), nous soulignons le champ lexical issu de la nature[3092]. Après une comparaison avec le « jeu d'oie (*sic*)», l'artiste évoque le déterminisme biologique en signalant que cette spirale est un symbole de la vie « comme c'est dans la vie »[3093]. Ce que semble confirmer une étude des sciences dites « dures » : *Correspondance(s)*, une série qui met en évidence la curieuse ressemblance entre certaines images de sciences et certaines œuvres artistiques pour *Serimedis*, la banque d'images (photos, vidéos) de l'Inserm, présente une mise en perspective du « Le Grand chemin » (*Der grosse Weg*) avec une

---

[3088] Ne peut-on pas voir ici un écho au tableau « Chemins serpents » (*Schlangen Wege*) de Paul Klee ? Voir Troisième partie, chapitre « L'épiphanie de fin 1952 ».

[3089] HUNDERTWASSER, [s.d.], LE GRAND CHEMIN – DER GROSSE WEG - THE BIG WAY - LA STRADA (1955), *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1024-der-grosse-weg-1493811761, consulté le 18/04/2018. « Durch die Menschgröße dieser Spirale wirkt sie wie eine Art Menschenfalle. Ich begann genau in der Mitte und trieb jeden Tag die Spirale ein Stück weiter nach außen. Durch die Komplementärfarben rot-blau wird ein starkes Vibrieren erzielt in den Farben. In den Spiralzwischenräumen sind kleine Flächen eingemalt, die sich ergänzend ein Kreuz innerhalb der Spirale bilden. Ich habe auch an das Kreishüpfspiel der Kinder gedacht, das Schneckenhüpfspiel (jeu d'oie sagt man in Frankreich). Man beginnt zu hüpfen und nähert sich immer mehr dem Zentrum, bis man daneben tritt und wieder von vorne anfangen muß. Man geht vor und man muß sich zurückziehen, wie es im Leben auch ist. Diese Bild ist um eine Betrachtungsart reicher als die anderen. Man braucht es nämlich nicht als Ganzes sehen, sondern man kann vom Zentrum aus dem ganzen Weg der Spirale mit den Fingern oder mit den Augen folgen und sich dessen bewußt werden, wie schmal der Weg oft wird, wie er in den Farben wechselt und welche Hindernisse es alle auf dem Wege gibt. Um dem Weg rein mechanisch zu folgen, ist allein schon eine Zeit von einigen Minuten notwendig. Man kommt u. a. auch auf Ausbuchtungen, die wie Seen oder Lichtungen anmuten. Das Ganze ähnelt auch einer riesigen zusammengerollten Viper, die gerade dabei ist, einige Lebewesen zu verdauen, die sie gerade geschluckt hat. Auch ist das Bild dazu angetan, im Beschauer eine Art Schwindelgefühl hervorzurufen. Als Ganzes gesehen wird das Bild von einiger Entfernung aus zu einem langen perspektivischen Schlauch von innen gesehen, der in den blauen Himmel mündet. (Hundertwasser, 1955) ». Notre traduction.

[3090] HUNDERTWASSER, [s.d.], *Id.*, « reicher als die anderen ». Notre traduction.

[3091] LE GRAND CHEMIN – DER GROSSE WEG - THE BIG WAY - LA STRADA, *Id.* « Komplementärfarben rot-blau ». Notre traduction.

[3092] HUNDERTWASSER, [s.d.], *Ibid.* « lacs ou des clairières » (*Seen oder Lichtungen*) / « gigantesque vipère » (*riesigen [...] Viper*) / « êtres vivants » (*Lebewesen*) / « ciel bleu » (*blauen Himmel*). Notre traduction.

[3093] HUNDERTWASSER, [s.d.], *Ibid.* « wie es im Leben auch ist ». Notre traduction.

coupe transversale de vaisseau sanguin[3094]. De son côté, Hundertwasser en propose des interprétations diverses, par exemple des « échancrures » (*Ausbuchtungen*), une vipère (*Viper*), un « tuyau » (*Schlauch*), qui sont des indices de son travail concomitant sur sa théorie du transautomatisme[3095], même s'il ne le précise pas expressément. En outre, il a créé là sa spirale « la plus hypnotique », dont l'objectif est de « provoquer une sorte de vertige chez le spectateur »[3096] : le centre, d'après les travaux de C. G. Jung, symbolise un utérus et une régression aux origines de la vie comme aussi de la mort et d'une renaissance ; la tension entre l'enroulement vers le bas et vers le haut, la droite et la gauche, vers le haut et vers le bas symbolise presque d'une façon presque physiquement sensible le mouvement opposé du devenir et du disparaitre, de la croissance et du déclin, du conscient et de l'inconscient, de l'ordre au chaos[3097]. Ce qui est créé là, issu de l'inconscient archaïque, rencontre la médiation extrême-orientale sous l'effet d'un processus semi-sacré[3098]. Notons qu'en 1964 s'était ouvert à Vienne le tout nouveau « Musée du XXème Siècle » (*Museum des 20. Jahrhunderts*); le directeur Werner Hoffmann[3099] mit le peintre sous le feu des projecteurs. Plutôt que de théoriser sur le fait que chaque spirale part dans deux directions, soit à partir du centre soit vers le milieu d'elle-même, il appuya son catalogue sur une anthologie de motifs spiralaires, afin de montrer à quel point le leitmotiv préféré de la peinture de Hundertwasser se ramifie depuis des tatouages jusqu'à l'architecture imaginaire. Dans son commentaire, l'artiste précise « On l'utilise souvent pour la méditation »[3100]. D'ailleurs, le Chancelier Bruno Kreisky[3101] expose en effet la joie et le repos réparateur que lui procure la contemplation de « tableau

---

[3094] AMEISEN Jean-Claude (Textes et voix de), GAULLIER Vincent (adaptation de), DEHAUSSE Éric (recherche iconographique), NISIC Hervé (Réalisation), 2016, *Le chemin du sang*, Coproduction Universcience/Inserm 2016, ©Inserm/Universcience. Durée : 1 min. 27 sec. *serimedis.inserm.fr*, http://www.serimedis.inserm.fr/fr/spotlight/9662/correspondance-s/page/1/SN/focus, consulté le 14/08/2017.

[3095] Voir Troisième partie, chapitre « Le Cinéma individuel transautomatique (1956) ».

[3096] HUNDERTWASSER, [s.d.], *Ibid.* « im Beschauer eine Art Schwindelgefühl hervorzurufen ». Notre traduction.

[3097] GRUNENBERG Christoph, 2012, 'Spiral-Maler Hundertwasser'. Ornament, Dekoration und Abstraktion, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, Christoph Grunenberg, Astrid Becker (Hrsg.), *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2012, p. 91.

[3098] BORCHHARDT-BIRBAUMER Brigitte, SCHANTL Alexandra, 2014, Susanne WENGER, „Kunst ist Ritual", *Ausstellung, Ausnahmefrauen – Christa HAUER, Hildegard JOOS, Susanne WENGER*, NO Landesmuseum, 30 November 2013-12. Oktober 2014, St. Pölten, *susannewengerfoundation.at*, http://www.susannewengerfoundation.at/de/ausnahmefrauen-christa-hauer-hildegard-joos-susanne-wenger-1, consulté le 07/08/2016.

[3099] *HUNDERTWASSER Fritz*, 1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Exposition 10 fév.-28 mars 1965, Katalog 18, p. 7.

[3100] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 291. « Mein bedeutendstes Spiralbild. [...] Es wird oft für Meditationszwecke benützt. Um das Bild ranken sich viele Geschichten.». Notre traduction.

[3101] Bruno Kreisky (1911 – 1990), Chancelier fédéral d'Autriche de 1970 à 1983. « […] d'origine juive, un exilé social-démocrate qui a réussi le miracle de créer pour un certain temps une sorte d'alliance entre

merveilleux, récréatif dans le sens le plus vrai du terme » placé dans son bureau, le fait qu'elle détend sa pensée au cœur de ses importantes taches à accomplir. Ce tableau l'aide, car la joie, le repos et l'imagination sont les éléments d'une vie créative[3102]. Il est vrai que dans la psychologie moderne de l'art, les œuvres se distinguent comme un moyen de se préserver, de se changer soi-même et de s'autoanalyser[3103]. En effet, la spirale hundertwasserienne offre surtout le plan des différents inconscients qui occupent l'âme. Freudienne, mais aussi jungienne, elle est une tentative de carte du psychisme profond, qui se superpose sans cesse à lui-même, par une série de calques, où la lecture des figures enfouies se mêle à celles des vives figures apparentes. La méthode pratique de création repose sur un travail mental particulier qu'implique la préparation des tableaux : l'artiste prépare en effet le « fond » de chacun d'eux par une douzaine d'opérations successives, tout se passe comme si le peintre voulait donner un « inconscient physique » à sa toile. Puisque ses tableaux « donnent leur maximum » soit à l'aube, soit au crépuscule, soit à la lumière des ampoules de 60 watts[3104], il s'agit bel et bien de l'éclairage intermédiaire entre la nuit et le jour, entre la conscience et l'inconscient, comme s'il s'agissait pour le spectateur d'interposer son tableau entre les deux régions les plus séparées de son cerveau. L'inconscient du peintre ne se limite donc pas au « fond » visible, si minutieusement préparé (jardiné), mais il se faufile dans tous les interstices de l'image que l'artiste ménage sur chaque tableau, comme un alchimiste. Si bien que l'effet n'est pas seulement celui de la spirale, ou des symbolismes inhérents à différentes formes stylistiques de spirales, coptes, romanes, ou mésopotamiennes, mais des opérations de saisie d'une vie invisible enfouie derrière l'image[3105]. Si cette œuvre exerce une telle fascination sur le spectateur, c'est qu'elle a ses sources fécondantes et précieuses au niveau de l'inconscient, la ligne, après avoir vagabondé autour de spectateur, revenant à lui, traçant un labyrinthe dont Hundertwasser est à la fois le Thésée et le Minotaure[3106]. Dans les lignes de la spirale, ne pourrait-on alors voir encore davantage le dessin « revu et corrigé » de la forme généralement géométrique des mandalas ? D'autant que le peintre, évoquant un « exercice spirituel », précise encore:

---

le pouvoir et l'esprit et de renforcer le sentiment identitaire autrichien ». (in STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 32.).

[3102] HUNDERTWASSER, 1981, *Stowasser - Hundertwasser : Ausstellung der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum*, 19. August bis 20. September 1981, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, p 5.

[3103] FRANZEN Georg 2014, Die Linie des Lebens - Hundertwassers Spiralbewegungen, (in *Musik-, Tanz- Kunsttherapie*, 25 (2), pp. 58-66, Göttingen, Hogrefe Verlag, [mtk_25_2_58_au.pdf, *Persönliches Autorenexemplar (e-Sonderdruck)* – reçu par mail personnel de Georg Franzen, le 18/11/2015.]).

[3104] Voir Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

[3105] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, pp. 44 - 46.

[3106] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER - *Les Nouvelles Littéraires, 26 mai 1975* (LÉVÊQUE Jean-Jacques, Les zones obscures de l'âme - à propos de Hundertwasser au Musée d'Art Moderne, Paris), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

> La spirale, c'est la forteresse que je me suis construite en pays inconnu. […] Ce n'est sans doute qu'une étape. Plus tard, on se référera au tachisme comme en l'an I de la nouvelle ère. Mon expérience constitue un jalon ultérieur, mais ce n'est qu'un exercice, presque un exercice spirituel. Au détour de cet exercice, une perspective nouvelle s'offrira, j'en suis sûr[3107].

1.1.19.1.2.4 Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959)

Dans la prolongation de ses travaux sur la spirale, Hundertwasser entreprit à Hambourg une action artistique à l'automne 1959, comme il l'expose dans son texte « La Ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959/1983), que l'artiste inclut dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3108]. Il s'agit d'un long texte, à la fois récit chronologique et texte argumentatif, en « je », de trente-trois paragraphes, rédigé au prétérit. Contrairement à son habitude, l'artiste fournit ici des détails, notamment chronologiques extrêmement précis. D'une part en raison de son place, à la fois aboutissement et pierre angulaire, et d'autre part en raison des difficultés qu'il eut alors à surmonter. Il introduit son écrit par un historique :

> C'est par l'intermédiaire d'un ami et collectionneur hambourgeois, Poppe[3109] que Monsieur von Oppen, Directeur à l'École supérieure des Beaux-Arts de Hambourg « […] un Germain très raide […] m'appela comme chargé de cours invité et m'assura la liberté de l'enseignement, aussi longtemps qu'il s'agissait de peinture [3110].

L'initiative est nouvelle en Europe et s'inspire des méthodes américaines d'enseignement de l'art[3111]. Pour la première fois, en effet, on appelle de véritables artistes créateurs ceux qui font partie

---

[3107] CONIL LACOSTE Michel, 1961, Conversation dans l'atelier de Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 74, février 1961, p. 47-51

[3108] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Linie von Hamburg (1975/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 126-135. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Linie von Hamburg (1975/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 146-154. Chapitre « Espaces libres de la conception » (*Freiräume der Gestaltung*). Signalétique: « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Éducation, école, université, éducation des enfants ».
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4342-die-linie-von-hamburg, consulté le 20/04/2018.

[3109] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'état de l'art dans les années 1950 ».

[3110] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Linie von Hamburg (1975/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 126 « Herr von Oppen, [dem] Rektor der Hamburger Kunsthochschule […] ein sehr gerader Germane [...] lud mich ein als Gastdozent und sicherte mich die Freiheit der Lehre zu, solange sie sich auf die Malerei bezog.». Notre traduction.

[3111] Fonds RESTANY - XVII-2 – Hundertwasser – N° 60 - Lettres Françaises, 2 au 8 mars 1960 – N° 764 - Alain Jouffroy - Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg, p 1, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

(ou le prétendent) de l'avant-garde internationale et on leur confie le soin de diriger de jeunes élèves dans la voie de la création artistique. Hundertwasser semblait prédestiné pour cela : bien introduit et reconnu à Paris, alors centre de l'avant-garde, un *Wanderer* – promeneur parmi tous les paysages culturels, actionniste présentant devant des publics assez larges des thèses suscitant la considération comme l'exigence de reconnaître et de pratiquer la moisissure, la rouille et l'usure comme principes de formes[3112]. Dans les paragraphes suivants, Hundertwasser décrit sa prise de contact avec les étudiants et le discours provocateur qu'il leur tint alors - s'inspirant sans doute de ce qu'il avait lui-même pratiqué à l'École des Beaux-Arts de Vienne puis de Paris « s'il vous plait, rentrez à la maison ! » (*gehen Sie bitte nach Hause!*), conseil repris deux fois :

> Écoutez, ce serait vraisemblablement mieux si vous rentriez à la maison, parce que, si vous avez du talent et que vous venez ici pour apprendre quelque chose, alors vous le perdrez. Et si vous n'avez pas de talent, alors ce sera encore pire, parce que vous apprendrez des choses qui ne vous correspondent pas, et votre vie sera gâchée. La seule manière de devenir artiste passe par votre propre créativité et pour ce faire, vous devez vous occuper de vous-même et ne pas rester à l'école. Alors, s'il vous plait rentrez à la maison ! D'ailleurs, moi je ne peux rien vous apprendre, car je suis ici pour peindre, et il est interdit de m'imiter. Dans l'un ou l'autre cas, que vous ayez du talent ou pas, vous devez quitter cette école pour arriver à quelque chose dans le domaine de l'art[3113].

Les étudiants furent désarçonnés, mais restèrent. Dans les quatre paragraphes suivants, l'artiste revient en détail sur ceux dont le comportement, voire le travail sortent de la norme. Plus loin, il décrit sa position : « Moi-même je peignais sur une estrade installée à ce dessein, sous un baldaquin, car je me sentais comme un roi et mieux que les autres »[3114]. Alors que l'artiste a annoncé qu'il n'enseignerait rien, il apparaît dans les paragraphes suivants qu'il met néanmoins tous ses concepts sous les projecteurs, notamment la « moisissure »[3115] :

> Je priais les étudiants d'apporter de la moisissure, où qu'il en trouvent, que ce soit dans la cave ou dans la confiture. Nous la plaçâmes sur le mur, pour l'observer comment elle se

---

[3112] BROCK Bazon, 2012, Wellenlinien im gestauten Wasser, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, p. 152.

[3113] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, pp. 126-127. « Hören Sie, es ist wahrscheinlich besser, wenn Sie nach Hause gehen. Denn wenn Sie Talent haben und hierher kommen, um etwas zu lernen, dann werden Sie es verlieren. Und wenn Sie kein Talent besitzen, dann ist es noch schlimmer, weil Sie dann Dinge lernen werden, die gar nicht zu Ihnen passen, und Ihr Leben wird ruiniert werden. Der einzige Weg, Künstler zu werden, führt über Ihre eigene Kreativität, und dabei müssen Sie mit sich selber beschäftigt sein und sich nicht auf einer Schule aufhalten. So, gehen Sie bitte nach Hause. Außerdem kann ich Ihnen gar nichts lehren, denn ich bin hier, um zu malen, und es ist untersagt, mich nachzuahmen. In beiden Fällen, ob Sie nun Talent besitzen oder nicht, sollen Sie diese Schule verlassen, um auf dem Gebiete der Kunst etwas zu erreichen ». Notre traduction.

[3114] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 129. « Ich selbst malte auf einem eigens errichteten Podium unter einem Baldachin, denn ich fühlte mich als König und besser als alle anderen.». Notre traduction.

[3115] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture » (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964) ».

développait, en illustration de mon « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture », paru l'an précédent. Lorsque l'on attira mon attention sur le fait que l'eau du robinet était fortement chlorée, si bien que la moisissure crevait, je chargeai les étudiants d'aller chercher de l'eau douce dans l'Elbe toute proche, pour maintenir la moisissure humide. La plupart de l'eau fut renversée dans les couloirs et les escaliers, si bien que la cage d'escalier était toujours mouillée[3116].

Il indique encore qu'il affiche inlassablement son manifeste du « Pintorarium »[3117], sans cesse arraché. On notera son acharnement extrême à défendre ce manifeste :

J'avais fixé le « Pintorarium » dans le hall d'entrée sur une planche noire. Chaque soir, il disparaissait, et je le fixais à nouveau. J'ai même collé le manifeste sur une planche, et j'ai fixé celle-ci au mur. J'utilisais pour cela d'épais clous et des crochets à ciment, et aussi de lourdes chaînes, que je fis prendre dans le mur avec du ciment, et de lourds cadenas. Chaque matin, j'y travaillais avec un lourd marteau. Les coups de marteaux grondaient dans toute l'École des Beaux-Arts. Le mur était tout perforé. Celui qui l'enlevait sans cesse était un lâche, car il ne me dit jamais en face qu'il n'aimait pas mon manifeste. Un matin, mon collègue Schumacher me souffla :'On parle mal de vous'[3118].

Entrent alors en scène Herbert Schult (*1941) et Bazon Brock (*1936)[3119], dont Hundertwasser raconte le rôle déterminant, sans toutefois masquer son narcissisme « le grand Hundertwasser » (*der große Hundertwasser*) :

Un jour, deux poètes arrivèrent à l'Académie, Herbert Schuldt et Bazon Brock. Ils se montrèrent très déçus que 'le grand Hundertwasser travaille là comme un professeur normal'. Ils pensaient que c'était une honte. 'Nous devrions tirer une ligne, une grande ligne, qui fait le tour des murs ; qui ne cesse jamais, ni le jour ni la nuit, comme les coureurs

---

[3116] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 129. « Ich bat die Studenten, Schimmel mitzubringen, wo immer sie ihn finden konnten, sei es aus dem Keller oder von der Marmelade. Wir gaben ihn an die Wand, um zu beobachten, wie er wuchs zur Illustrierung meines « Verschimmelungsmanifestes gegen den Rationalismus in der Architektur«, das im Jahr zuvor erschienen war. Als man mich darauf aufmerksam machte, daß das Leitungswasser stark chlorhaltig sei, weswegen die Schimmel eingehen, beauftragte ich die Studenten, Süßwasser aus der nahen Elbe zu holen, um den Schimmel feucht zu halten. Das meiste Wasser wurde allerdings auf den Fluren und Treppen verschüttet, so daß das Stiegenhaus immer naß war. ». Notre traduction.

[3117] Voir Troisième partie, chapitre « Le Pintorarium (Das Pintorarium) (1959) ».

[3118] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 129. « Ich hatte das ‚Pintorarium' in die Eingangshalle ans schwarze Brett geheftet. Jeden Abend verschwand es, und ich heftete es immer wieder neu an. Ich klebte das Manifest sogar auf eine Platte und befestigte diese dann an die Wand. Ich gebrauchte dazu starke Nägel und Zementhaken, auch schwere Ketten, die ich in die Mauer mit Zement einließ, und schwere Schlösser. Jeden Morgen arbeitete ich daran mit einem schweren Hammer. Die Hammerschläge dröhnten durch die gesamte Kunsthochschule. Die Wand war schon ganz durchlöchert. Derjenige, der es immer wieder abnahm, war ein Feigling, denn er sagte mir nie direkt, daß er mein Manifest nicht mochte. Eines Morgens flüsterte mir mein Kollege Schumacher zu: ‚Man spricht schlecht über Sie.'». Notre traduction.

[3119] Né Jürgen Johannes Hermann Brock, son don de parole quasi ininterrompu lui valut son prénom-surnom : son professeur de latin avait surnommé Bazon - bavard en grec celui qui devint passeur de culture, théoricien et praticien, organisateur de happenings.

olympiques ou les coureurs de relais.' J'étais d'accord et nous commençâmes les préparatifs[3120].

La ligne devait sortir de l'École via l'espace public, se déplacer dans le quartier adjacent de Barmbeck et courir jusqu'au l'Außenalster. Le peintre voulait traverser ce lac avec un bateau, et ainsi la ligne colorée aurait continué sans interruption. Enfin, la ligne devait aboutir dans un second espace peint en spirale, à savoir la Galerie Brockstedt, à Harvestehude, de l'autre côté de l'Außenalster[3121]. L'idée venait de Bazon Brock, mais Hundertwasser affirme sans sourciller : « Oui, mais il avait cette idée, parce qu'il était familier de mon univers. Sinon, il n'aurait pas eu cette idée. Il est très intelligent. C'est comme lorsque le renard suggère à l'oiseau de voler. De qui vient l'idée ? »[3122]. Si ces propos peuvent étonner au premier abord, il faut prendre en compte que le projet était exactement conforme à l'esprit dans lequel l'artiste peignait tous ses tableaux et à ce transautomatisme dont il a fait son système de création[3123]. La « sensation de vertige », que Hundertwasser avait voulu atteindre par sa spirale la plus ambitieuse, « Le grand chemin » de 1955, était transposée dans la troisième dimension[3124]. La ligne de la spirale fit de la salle de cours une installation temporaire[3125], et il fut prévu de travailler ensemble dans la classe, depuis le 18 décembre jusqu'à la nuit de Noël – jour et nuit sans interruption, un peu comme l'exige, dans le domaine industriel, le fonctionnement des hauts-fourneaux[3126]. Tout était prévu pour l'action : il y avait une

---

[3120] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 130. « Eines Tages kamen zwei Poeten an die Akademie, Herbert Schuldt und Bazon Brock. Sie zeigten sich sehr enttäuscht darüber, daß der große Hundertwasser hier als normaler Professor tätig war'. Sie dachten, dies sei beschämend. ‚Wir sollten eine Linie ziehen, eine große Linie, die die Wände umkreist, die niemals aufhört, weder Tag noch Nacht, so wie die olympischen Läufer oder wie die Ralleyfahrer'. Ich stimmte dem zu und wir begannen mit den Vorbereitungen». Notre traduction.

[3121] FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum, Die Galerie, Frankfurt am Main, p.104. « Die Linie sollte sich dann aus der Hochschule heraus durch den öffentlichen Raum im angrenzenden Stadtteil Barmbek bewegen und bis an die Außenalster verlaufen. Diesen See wollte Hundertwasser mit einem Boot überfahren, wobei die farbige Linie ununterbrochen weiter gezogen würde. Zuletzt sollte die Linie in einen zweiten, spiralförmig bemalten Raum münden, nämlich in die Galerie Brockstedt in Harvestehude am anderen Ufer der Außenalster.». Notre traduction.

[3122] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 130. « Ja, aber er hatte diese Idee, da er mit meinem Universum vertraut war. Sonst hätte er diese Idee nicht gehabt. Er ist sehr intelligent. Es ist so, wie wenn der Fuchs dem Vogel vorschlägt, er solle fliegen. Von wem stammt dann die Idee? ». Notre traduction.

[3123] Fonds RESTANY - XVII-2 – Hundertwasser – N° 60 - Alain Jouffroy, Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg, *Lettres Françaises, 2 au 8 mars 1960- N° 764*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3124] GRUNENBERG Christoph, 2012, 'Spiral-Maler Hundertwasser'. Ornament, Dekoration und Abstraktion, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, p. 85.

[3125] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 204.

[3126] BROCK Bazon, 2012, Wellenlinien im gestauten Wasser, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, p. 156.

affiche, réalisée par Bazon Brock, pliée en quatre, et un texte de Pierre Restany, imprimé sur un papier rouge, collé en bas à gauche, en accordéon[3127]. Restany adressa une lettre rédigée dans un allemand honorable au quotidien allemand *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, où, il s'insurgeait de voir le peu d'écho en Allemagne, alors que les Américains faisaient leur propre reportage. Assimilant la ligne à la construction de cathédrales de notre temps, dans laquelle tous les arts sont célébrés, il indique voir dans « l'action de la LIGNE et SPIRALE de Bazon Brock et Hundertwasser à Hambourg à l'Académie des Beaux-Arts avec d'autres artistes et mathématiciens » quelque chose de très important pour le développement de la poésie et de la peinture, les suites étant encore indescriptibles pour tous[3128]. Concernant la mise en œuvre à proprement parler, l'artiste précise qu'il avait fait appel à un astrologue[3129], Wulff[3130], afin de fixer la date et l'heure, ainsi que le point de départ, tout en s'appuyant sur le champ lexical religieux « direction céleste » (*Himmelsrichtung*) :

> Wulff me conseilla de commencer l'action de la ligne exactement à 15 heures 11, le 18 décembre. […] Wulff m'avait informé non seulement sur le temps précis, mais aussi sur le lieu précis où je devais commencer l'action. À partir du milieu de la pièce, je relevai la direction céleste indiquée, à l'aide d'une boussole. Et ce fut le point sur le mur, où je commençai à tirer la ligne en tournant autour de la pièce, dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, à environ un centimètre du sol. Lorsque je fus revenu à ce point, je continuai à tirer la ligne, un centimètre plus haut, en parallèle irrégulier à la première ligne, et ainsi grandit la spirale[3131].

Plus loin, l'artiste souligne très nettement le caractère religieux de sa « Ligne » : « Je dis aussi [au recteur] qu'il devrait pourtant venir et voir la ligne, la grande spirale. 'C'est merveilleux. On se sent comme dans une cathédrale, comme dans l'église d'une nouvelle religion. Au centre de la ligne, qui vous entoure, on est terrassé, comme empli d'une puissance et vrai foi »[3132]. Hundertwasser et Brock s'alternaient toutes les quatre ou cinq heures (pendant que l'un d'eux

---

[3127] BROCK Bazon, [s.d.], Die Linie von Hamburg, *bazonbrock.de*, http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=2681, consulté le 26/10/2015.

[3128] Fonds FR ACA PREST ART 152 (1/4), Pierre Restany, 1959, *An die Redaktion der Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[3129] Voir Troisième partie, chapitre « De l'usage de la voyance et de l'astrologie ».

[3130] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambiguïté politique ».

[3131] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Linie von Hamburg (1975/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 131-132. « Wulff riet mir, die Linienaktion genau um 15 Uhr 11, Freitag, den 18. Dezember, zu beginnen. [...] Wulff hatte mich nicht nur über den genauen Zeitpunkt, sondern auch über den genauen Ortspunkt informiert, wo ich die Aktion beginnen sollte. So peilte ich von der Mitte des Raumes die angegebene Himmelsrichtung mit Hilfe der Gradeinteilung eines Kompasses an. Und das war der Punkt an der Wand, wo ich die Spirallinie zu ziehen begann. [...]Zum angegebenen Zeitpunkt begann ich eine Linie rund um den Raum gegen den Uhrzeigersinn, etwa einen Zentimeter vom Fußboden entfernt, zu ziehen. Als ich wieder an diesem Punkt angelangt war, fuhr ich etwa einen Zentimeter höher, unregelmäßig parallel zur bereits gezogenen Linie, fort zu zeichnen, und so wuchs die Spirale. ». Notre traduction.

[3132] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 132. « Ich sagte [dem Rektor] auch, er solle doch kommen und sich die Linie, die große Spirale, anschauen: »Es ist wunderbar. Man fühlt sich wie in einer Kathedrale, wie in der Kirche einer neuen Religion. Im Zentrum der Linie, die einen umgibt, ist man überwältigt, wie von einem mächtigen und wahren Glauben erfüllt.». Notre traduction.

traçait la ligne, le second dormait et l'autre allait chercher des victuailles ou, la nuit, des chandelles – car la direction coupa l'électricité pour les empêcher de travailler). En effet, l'artiste tenait essentiellement à ce que l'expérience se fit sans aucune interruption pour donner le maximum d'intensité à son œuvre et ne pas en perdre le fil secret, ce que laisse entendre la conclusion de cet écrit : le créateur y reconnaît avoir tracé cette ligne pour chercher des « énergies particulières » (*sonderlichen Energien*), des « forces monstrueuses » (*ungeheure Kräfte*), permettant de connaître une « renaissance » (*Wiedergeburt*) [3133]. Si l'artiste n'évoque pas le mandala (peut-être à dessein, de la même manière qu'il ne s'exprima jamais sur l'abréviation « tao » pour « transautomatisme »[3134], que maints critiques ont pointée), ses propos au sujet du sens « contraire des aiguilles d'une montre »[3135] et du centre terminal « se termine au centre »[3136] nous semblent correspondre à une démarche initiatique de ce type. En effet, c'est au cours d'ultimes épreuves d'initiation que le novice est admis à accéder dans le *mandala*, sorte de labyrinthe où il pénètre accompagné de l'officiant (*sādtaka*), son maître. Par un long cheminement ponctué d'épreuves, il doit parvenir au centre de cet univers pour se confondre avec la divinité suprême, atteignant ainsi la délivrance finale. Par ailleurs, pour que l'opération réussisse, il faut avoir choisi, dans le temps, le moment astrologiquement auspicieux et, dans l'espace, le lieu favorable à l'installation du *mandala*. En ce lieu, consacré par l'exécution de rites relatifs à la prise de possession du terrain, on établit, à l'aide de cordons, de sable et de poudres de couleur, les multiples enceintes concentriques percées de portes placées aux quatre orients[3137]. Par ailleurs, contrairement à l'agressivité et à la violence de Pollock, la main de Hundertwasser est tournée vers l'intérieur, faisant du mouvement pictural une pratique méditative: avec la spirale, il semble que l'artiste cherche le calme dans la répétition à la manière d'un mantra, d'un motif[3138] . Ce que nous semblent confirmer ses propos :

> Alors qu'un Mathieu[3139] se vante de faire ses tableaux dans des temps de plus en plus réduits (une demi-heure, un quart d'heure, trente secondes, et fatalement encore moins), mon action se vante de durer pour ne jamais finir. Ce n'est plus » *le plus vite, le mieux »*, mais « *le plus lentement et le plus longtemps le mieux* ». Ce qui m'a impressionné durant le tracement de la Ligne, c'est le sentiment d'éternité : pendant qu'elle se déroule, on pense beaucoup, on la

---

[3133] Fonds RESTANY - XVII-2 – Hundertwasser – N° 60 - Lettres Françaises, 2 au 8 mars 1960 – N° 764 - Alain Jouffroy - Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg, p 1, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3134] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956).

[3135] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 132. « gegen den Uhrzeigersinn ». Notre traduction.

[3136] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 135. « in einer Mitte endet ». Notre traduction.

[3137] MONOD Odette J., [s.d.], Mandala, *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, consulté le 15 février 2017.

[3138] KÖHNE Axel, 2013, Performative Kulturkritik bei Hundertwasser, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2013, Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 98.

[3139] Georges Mathieu (1921-2012). Peintre français, créateur de l'Abstraction Lyrique, peintre pionnier de l'action painting et du tachisme.

> réalise avec toute la force de l'intellect ; tandis que les actions-painters essayent de supprimer l'intellect et déclarent 'moins il y a d'intellect, mieux vaut pour l'œuvre[3140].

À défaut d'une allusion à un mandala, il définit son action[3141] comme une protestation contre la ligne droite, en martelant ses arguments, empruntés à Haeckel et au déterminisme biologique : « la vie et la mort » (*Leben und zum Tod*) / « un éternel retour » (*ewiger Wiederkehr*), mettant en parallèle des lieux de symboliques en usant du champ lexical religieux[3142], et encore une fois de son affirmation emblématique « impie » (*gottlos*):

> Je considérais cette action comme une évolution. […] La spirale qui croît organiquement est une comparaison avec la vie et la mort dans un éternel retour. Avec la ligne droite, on ne peut pas construire les cathédrales de la vraie foi, la cathédrale de la création, car la ligne droite est impie. Mon 'expérience' devait en fait se terminer quelque part au plafond. La ligne serait alors devenue une spirale, qui, de l'extérieur, part de la largeur et devient en apparence de plus en plus petite, et en apparence se termine au centre, à la manière de la pointe d'une pyramide ou de la pointe d'une cathédrale, d'une foi, qui est aussi chargée d'énergies particulières. En vérité, la ligne spiralaire s'épaissit dans ce centre, qui signifie simultanément mort et vie, et rassemble des forces monstrueuses pour une renaissance dans un autre plan. Hélas il ne me fut pas permis de trouver ce point. Je n'y parvins pas[3143].

En effet, Hundertwasser avait dû faire face à l'échec, en raison de difficultés, non seulement administratives, mais humaines : le champ lexical évangélique « renièrent »

[3140] Fonds RESTANY - XVII-2 – Hundertwasser – N° 60 - Lettres Françaises, 2 au 8 mars 1960 – N° 764 - Alain Jouffroy - Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg, p 1, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3141] HUNDERTWASSER, 1959, ARCH 7 439 DIE LINIE VON HAMBURG, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3630-die-linie-von-hamburg-1494950798, consulté le 18/08/2018.

[3142] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Linie von Hamburg (1975/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 135. « cathédrales » (*Kathedralen*), repris deux fois, / « pointe d'une pyramide » (*Spitze einer Pyramide*) / « pointe d'une cathédrale » (*Spitze eines Domes*), aux « énergies particulières » (*sonderlichen Energien*) permettant une « renaissance » (*Wiedergeburt*) / foi (*Glaubens*) / « vraie foi » (*wahren Glaubens*). Notre traduction.

[3143] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Linie von Hamburg (1975/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 135. « Ich betrachtete diese Aktion als eine Evolution. [...] Die organisch wachsende Spirale ist ein Gleichnis zum Leben und zum Tod in ewiger Wiederkehr. Mit der geraden Linie kann man nicht die Kathedralen des wahren Glaubens bauen, die Kathedralen der Schöpfung, denn die gerade Linie ist gottlos. Mein »Experiment« sollte eigentlich an einem Punkt irgendwo an der Decke enden. Die Linie wäre dann zu einer Spirale geworden, die von außen, von der Weite kommt und die scheinbar kleiner und kleiner wird und scheinbar in einer Mitte endet, ähnlich wie die Spitze einer Pyramide oder die Spitze eines Domes, eines Glaubens, die auch mit sonderlichen Energien geladen sind. In Wahrheit verdichtet sich jedoch die Spirallinie in diesem Zentrum, das Tod und Leben gleichzeitig bedeutet, und sammelt ungeheure Kräfte zu einer Wiedergeburt in einer anderen Ebene. Leider war es mir nicht erlaubt, diesen Punkt zu finden. Dort kam ich nicht an. ». Notre traduction.

(*verleugneten*)[3144] employé ici met en lumière le sentiment de trahison qu'il ressentit en tant que « prophète »:

> [Le recteur] interdit aux étudiants de continuer la ligne durant la nuit, car selon le règlement de l'école, ils ne devaient pas s'y trouver entre huit heures du soir et huit heures du matin ? Il ne resta plus que Schult, Brock et moi, qui tirions la ligne. Mes étudiants désertèrent et s'enfuirent comme des lièvres apeurés. Ils me renièrent même, comme je l'appris plus tard. Lorsqu'on les interrogea, ils nièrent être mes élèves[3145].

Cependant les étudiants interdits de Ligne restèrent dans le bâtiment et eurent un comportement qui lui déplut : « Ils interdisent aux étudiants de prendre part la nuit à une action sérieuse et importante, mais on autorise la même nuit une orgie stupide. J'étais alors certain que mon action était juste »[3146]. Le peintre rapporte encore que le recteur prononça l'interdiction de la continuation de la ligne, sans vouloir même la voir. L'artiste, découragé de ne pas avoir eu toute liberté d'action, finit donc par mettre un terme à l'expérience : « Alors, j'interrompis la ligne le dimanche, vers 15 heures 40. Entretemps, elle avait atteint une hauteur de 2 mètres 50. Nous devions déjà travailler sur une échelle à roues. […] J'écrivis une lettre au sénateur de la Culture »[3147]. Il s'agissait même d'une lettre-ultimatum au Kultur-Senator de Hambourg, le Dr Biermann-Ratjen, afin de lui expliquer le sens pédagogique de cette expérience, dans un atelier où les élèves n'avaient jamais entendu parler ni de Max Ernst, ni de Tanguy[3148]. Il ajoute encore : « C'est par respect pour cette académie, et parce que j'avais ce grand respect que j'ai mené cette action. Ses dirigeants pourront être fiers, plus tard, que ce début d'œuvre ait été accompli. J'espère qu'ils n'oseront pas l'effacer » [3149]. Hundertwasser ne fut pas entendu : « Je démissionnais du poste et je quittai Hambourg. Le lendemain, on fit disparaître la ligne avec des lames de rasoir. La presse, bête comme d'habitude, ne comprit pas le sens de l' 'expérience', ne reconnut absolument pas le sens de mon

---

[3144] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[3145] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 133. « [Der Rektor] verbat den Studenten, mit der Linie während der Nachtstunden fortzufahren, da sich nach den Schulvorschriften Studenten nicht in der Hochschule zwischen acht Uhr abends und acht Uhr morgens aufhalten durften. So blieben nur mehr Schult, Brock und ich, die die Linie weiterzogen. Meine Studenten desertierten und flohen wie erschrockene Hasen. Sie verleugneten mich zudem, wie ich später erfuhr. Sie hatten Angst. Als sie gefragt wurden, verneinten sie, meine Schüler zu sein. ». Notre traduction.

[3146] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 134. « Sie verbieten den Studenten, nachts an einer ernsten wichtigen Handlung teilzunehmen, aber eine stupide Orgie ist zur gleichen Nachtzeit erlaubt. Da war ich sicher, daß meine Aktion eine gerechte war. ». Notre traduction.

[3147] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 134. « So brach ich die Linie Sonntag, gegen 15 Uhr 40 ab. Sie hatte inzwischen eine Höhe von 2 Metern 50 erreicht. Wir mußten schon auf einer Stehleiter auf Rädern arbeiten. […] Ich schrieb einen Brief an den Kultursenator ». Notre traduction.

[3148] Fonds RESTANY - XVII-2 – Hundertwasser – N° 60 - Lettres Françaises, 2 au 8 mars 1960 – N° 764 - Alain Jouffroy - Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg, p 1, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3149] Fonds RESTANY - XVII-2 – Hundertwasser – N° 60 - Alain Jouffroy, *Id.*

action »[3150]. Dix-huit mois plus tard, lors de son exposition à la Tokyo Gallery de mai 1961, l'artiste construit ses cathédrales de la création : l'artiste tire une ligne noire, souple et irrégulière au-dessus de ses œuvres montrées à l'international[3151]. Réalisant également des performances photographiques dans la ville, il mêle postures et déambulation, suivant une ligne imaginaire, potentiellement sans fin[3152].

1.1.19.1.2.5 « La spirale » (*Die Spirale*) (1974)

Hundertwasser travailla inlassablement sur sa spirale emblématique, se penchant sur sa symbolique. Ses affirmations sur ses faibles lectures sont à prendre avec circonspection, car on signale qu'il possédait depuis longtemps une bibliothèque personnelle, avec notamment, le « Magazine de biotechnique et questions sur le renouvellement de la vie, 1e année, n° 1/1961 », dont la couverture et les pages intérieures traitent de la spirale[3153]. En 1976, près d'un quart de siècle après l'épiphanie, il confie « Je ne suis toujours pas fatigué des spirales, bien que je sois toujours plus dégoûté des imitations des miennes»[3154]. Deux ans auparavant, l'artiste avait synthétisé et développé sa conception de cette forme qui l'a tant frappé et qui ne l'a plus quitté dans un nouvel écrit « La spirale » (*Die Spirale*), publié notamment dans les deux éditions du recueil de textes « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3155], où il précise : « on peut parler très longtemps de la spirale »[3156]. L'écrit se

---

[3150] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 134. « Ich legte die Gastdozentur nieder und verließ Hamburg. Die Linie wurde tags darauf mit Rasierklingen abgeschabt. Die Presse, dumm wie immer, begriff nicht die Bedeutung des »Experiments«, erkannte keinerlei Sinn in meiner Aktion. Für sie war es nur ein anderer Skandal. ». Notre traduction.

[3151] BECKER Astrid, 2012, Kanji-Text, Tokio 1961, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, p. 184.

[3152] FLECK Robert, 2013, Hundertwasser im Geflecht der künstlerischen Avantgarde, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 101.

[3153] Illustration in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 86.

[3154] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, pp. 86-87. « I'm still not tired of spirals, though I've grown disgusted with the imitations of mine."» Notre traduction.

[3155] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Spirale (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 65-67. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Spirale (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 80-81. Chapitre : « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Signalétique : « Religion » (*Religion*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Cycles » (*Kreisläufe*).
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/47-malen-ist-eine-religioese-taetigkeit/73-die-spirale, consulté le 19/04/2018.

compose de treize paragraphes, de longueurs variées, où l'occurrence « spirale » apparaît vingt fois. Le point central du discours est « le symbole de la vie et de la mort »[3157], énoncé en introduction et repris dans l'antépénultième paragraphe « La spirale signifie la vie et la mort dans toutes les directions »[3158]. D'entrée de jeu, sans doute pour attester de la véracité de son propos, l'artiste étaye sa démonstration sur la religion et la science : « C'est ma conviction et je crois que c'est ancré religieusement et que les scientifiques peuvent confirmer que la vie a bien dû commencer un jour et qu'on s'est développé à partir de la masse sans vie, et ça se produit sous la forme d'une spirale »[3159]. L'artiste évoque ensuite « la matière sans vie »[3160], « les étoiles lointaines »[3161], « les êtres vivants inférieurs et supérieurs »[3162], la « molécule » (*die Moleküle*), la révolution terrestre « notre terre parcourt la course de la spirale »[3163]. Plus loin, il avance à nouveau un argument-force[3164], où il oppose la ligne droite et la spirale : « les cristaux ne sont pas des formations géométriques »[3165] (*die Kristalle*), ils « se construisent en forme de spirale »[3166]. Si la tonalité peut sembler poétique, en outre Hundertwasser s'appuie sur la Bible « on dit dans la Bible »[3167], en citant par exemple plus loin « l'acte de création » (*Schöpfungsakt*) et « l'acte de transmission du souffle de vie » (*der Akt des Lebeneinhauchens*) [3168]. On notera qu'il n'est pas question là de taoïsme ni de mandalas. Est-ce en revanche ce qu'il évoque en lui déniant toute fonction en raison de son aspect géométrique (répété

[3156] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Spirale (1974), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 66. « Man kann sehr lange über die Spirale sprechen ». Notre traduction.

[3157] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 65. « das Symbol des Lebens und des Todes ». Notre traduction.

[3158] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 67. « Die Spirale bedeutet Leben und Tod nach allen Richtungen. ». Notre traduction.

[3159] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 65. « Es ist meine Überzeugung, und ich glaube, es ist auch religiös verankert, und auch Wissenschaftler können es bestätigen, daß das Leben irgendwie einmal beginnen muß und man sich aus der leblosen Masse entwickelt hat, und das geschieht in Form einer Spirale. ». Notre traduction.

[3160] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 65. « die leblose Materie ». Notre traduction.

[3161] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 66. « die fernen Sterne». Notre traduction.

[3162] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 66. « die niedrigen und höheren Lebewesen ». Notre traduction.

[3163] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 66. « Unsere Erde beschreibt den Lauf der Spirale ». Notre traduction.

[3164] Voir Troisième partie, chapitre « Universalité de la spirale ».

[3165] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 67. « Die Kristalle sind keine geometrischen Gebilde ». Notre traduction.

[3166] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 67. « sie bauen sich in Spiralform auf ». Notre traduction.

[3167] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 66. « Es heißt doch in der Bibel ». Notre traduction.

[3168] Genèse 2.7, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-2,genese.php, consulté le 11/08/2018. « L'Éternel Dieu forma l'homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l'homme devint un être vivant.»
Pensons notamment à « La *Création d'Adam* » (achevée en 1511), l'une des neuf fresques peintes par le peintre, sculpteur, architecte, poète et urbaniste florentin Michel-Ange (1475-1564) sur la partie centrale de la voûte du plafond de la *chapelle Sixtine* (Cité du Vatican).

deux fois), lorsqu'il observe « on peut aussi dessiner géométriquement une spirale, avec des espaces précis entre les cercles, mais c'est une spirale morte, car tout ce qui est géométrie stérile, est mort »[3169] ? Avant d'avoir détaillé le sens de rotation qu'une spirale induit[3170], le peintre indique ne pas savoir expliquer le sens de rotation à droite de « la croix gammée et les signes bouddhiques » (*Hakenkreuz und buddhistische Zeichen*). Par deux fois, l'artiste revient sur sa propre spirale. Au cœur de son argumentation, il énonce : « La spirale que j'ai en tête est une spirale végétative, qui a des échancrures, où les lignes s'épaississent et amincissent, un peu comme une coupe à travers un arbre, à la différence que ce ne sont pas des cercles qui s'imbriquent, mais que c'est une spirale»[3171]. Le propos revient dans la conclusion de l'écrit : « Ma spirale croit et meurt végétativement, c'est à dire que les chemins spiralaires se déplacent comme les méandres des fleuves selon la loi de croissance des plantes ; Je ne contrains pas le cours, mais je me laisse guider. Ainsi je ne commets pas d'erreur »[3172]. Son argumentaire ne peut donc se soustraire à la démonstration de l'analogie avec la nature. Si bien que nous pouvons considérer ce texte comme un de ses écrits testamentaires.

1.1.19.1.2.6 <u>« Le disque de Phaistos » (*Die Scheibe von Phaistos*) (1996)</u>

La spirale est le talisman de Hundertwasser, depuis le jour de 1953 où elle a fait son apparition dans sa peinture jusqu'à la spirale indéchiffrable empreinte de pictogrammes sur l'argile qui figure sur les disques de Phaistos au musée d'Héraklion en Grèce[3173]. Pour mémoire, dans la brillante culture crétoise au Minoen moyen, le décor donne la suprématie aux lignes courbes, et la spirale en ses multiples combinaisons était donc un des principaux ornements (vases, miroirs), voire même un élément fondamental de la composition. L'élément le plus célèbre peut-être, de civilisation minoenne, la pièce majeure du musée d' Héraklion, est le dénommé « disque de Phaistos » que Luigi Pernier, un archéologue italien, exhuma en juillet 1908 des ruines du premier palais de Phaistos

---

[3169] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 66. «Man kann eine Spirale auch geometrisch zeichnen, mit genauen Abständen zwischen den Kreisen, aber das ist eine tote Spirale, denn alles, was sterile Geometrie ist, ist tot.». Notre traduction.

[3170] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 66. « une bonne mort » (*ein guter Tod*) / « une mauvaise mort » *(ein schlechter Tod*) / « une bonne naissance (*eine gute Geburt*) / une mauvaise naissance (*eine schlechte Geburt*). Notre traduction.

[3171] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 66. « Die Spirale, wie sie mir vorschwebt, ist eine vegetative Spirale, die Ausbuchtungen hat, wo die Linien dicker und dünner werden, so ähnlich wie ein Schnitt durch einen Baum, mit einem Unterschied, daß es keine Kreise sind, die ineinanderliegen, sondern daß es eben eine Spirale ist.». Notre traduction.

[3172] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 66. « Meine Spirale wächst und stirbt vegetativ, das heißt, die Spiralbahnen verlaufen ähnlich wie die Mäander der Flüsse nach dem Gesetz des Wachstums der Pflanzen. Ich tue dem Ablauf keinen Zwang an, sondern lasse mich führen. Dadurch kann ich keine Fehler machen.». Notre traduction.

[3173] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, pp. 92-93.

(Crète), dont la destruction date d'environ 1700 avant l'ère chrétienne[3174]. Ce petit disque d'argile cuite n'excède pas 17 centimètres de diamètre pour 20 millimètres d'épaisseur ; sur chacune de ses faces apparaissent 242 signes gravés, disposés le long d'une spirale[3175]. Le « disque de Phaistos », cette spirale non déchiffrée a passionné l'artiste jusqu'à la fin[3176]. En effet, enthousiasmé, voire bouleversé, en 1996, il lui consacre un texte « Le Disque de Phaistos » (*Die Scheibe von Phaistos*), publié post mortem dans « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3177]. Dans le premier paragraphe des quatre qui constituent cet écrit, Hundertwasser décrit l'objet et son historique. Puis il en souligne l'aspect mystérieux : « On a écrit beaucoup de livres sur le disque de Phaistos, d'innombrables scientifiques se sont cassé la tête dessus. Jusqu'à maintenant, on n'a pas pu déchiffrer le disque, même les ordinateurs les plus modernes n'ont pas pu décoder le code »[3178]. L'emploi de « code » (*Code*) laisse même entendre que pour lui, le disque ne serait pas une banale information, mais un message destiné à des initiés. D'autant qu'il évoque à la fin du paragraphe suivant « l'engloutissement de l'Atlantide[3179] et le Déluge »[3180], ce qui fait écho au goût hundertwasserien des mystérieuses interprétations transcendantales, également exprimé dans le contexte d'idées hautement ésotériques ou d'évènements parfaitement banals[3181]. Parlant plus loin de « message en

---

[3174] CROUZET Colette, GIACOMOTTI Jeanne, MORISSON Henri, [s.d.], Poterie, *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/poterie/, consulté le 8 août 2016.

[3175] Il faut toutefois souligner que d'aucuns, comme Jerome Eisenberg, expert new-yorkais en art de l'Antiquité, conteste. Ayant repéré nombre d'incohérences (bon état du disque, provenance et cuisson de l'argile, symboles utilisés..), il estime que cet objet serait une honteuse contrefaçon. Le trésor archéologique proviendrait de talentueux faussaires, aux ordres de Luigi PERNIER. En effet, au moment de la « découverte », le chantier de fouilles de Phaistos était au point mort. Selon Eisenberg, PERNIER aurait commandé le fameux disque à Émile Gillérion, un copieur suisse brillant qui travaillait avec lui. Le conservateur d'Héraklion s'oppose fermement au déplacement de l'objet, en vue d'analyses ; il serait selon lui, trop fragile pour être déplacé... (in Le disque de Phaistos, [s.d.], *arte.tv/guide/fr*, http://www.arte.tv/guide/fr/057844-000-A/le-disque-de-phaistos, consulté le 08/08/2016.).

[3176] MUSENBICHLER Ingrid, 2005, Die religiösen Aspekte im Werk Friedensreich Hundertwassers unter besonderer Berücksichtigung der Bibel, Univ., Dipl.-Arb., Graz, p. 46.

[3177] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Scheibe von Phaistos (1996), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 82-83. Chapitre : « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Signalétique: « Art » (*Kunst*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*). Le texte est accompagné des photographies recto-verso du disque, et du schéma d'interprétation de Hundertwasser.

[3178] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Scheibe von Phaistos (1996), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 82. « Viele Bücher wurden über die Scheibe von Phaistos geschrieben, unzählige Wissenschaftler haben sich darüber den Kopf zerbrochen. Niemand konnte die Scheibe bisher entziffern, auch die modernsten Computerkonnten den Code nicht entschlüsseln.». Notre traduction.

[3179] Le mythe de l'Atlantide, légué par Platon, évoque une civilisation exceptionnelle, engloutie 9600 ans avant J.-C., au-delà des colonnes d'Hercule, l'actuel détroit de Gibraltar. C'est aussi celui du paradis perdu.

[3180] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 82. « mit dem Untergang von Atlantis und der Sintflut. ». Notre traduction.

[3181] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, pp. 11-12.

forme de spirale [qui] commence au centre »[3182], l'artiste semble justifier sa propre conception de la spirale, voire ses réalisations. Dans le troisième paragraphe, il se livre à une minutieuse description du disque, imaginant une nouvelle manière de le lire « comme en tournant la page »[3183] à un endroit précis; même s'il utilise le conditionnel « on pourrait » (*nur so wäre*), dans sa conclusion, il semble ménager un effet de surprise en affirmant en effet « Car il n'y a que comme cela que l'on pourrait expliquer pourquoi les deux fins de phrases des deux côtés se trouvent exactement face à face et que les points qui les marquent se superposent exactement des deux côtés »[3184]. Dans le quatrième et dernier paragraphe, il énonce sa solution : « comme jusqu'à maintenant on n'a apparemment pas donné de sens à cet objet essentiel, j'ai marqué cette ligne de transition en pointillés au-delà du bord et prolongé les points de ponctuation des lignes en bordure jusqu'à une ligne de séparation de l'autre côté du disque »[3185]. En même temps que l'opposition « on » (*man*) / « je » (*ich*), on aura noté l'absence de commentaire valorisant ; l'artiste l'estimait-il superflu, eu égard à l'évidence présumée de sa méthode ? Ou parce qu'il fournit à l'appui un schéma explicatif ?

1.1.19.1.3 L'art et le spectateur : contre l'analphabétisme

Dans le courant de sa réflexion esthético-philosophique, en aval ou parallèlement à ses écrits autour de la ligne droite et de la spirale, Hundertwasser avait entrepris de d'apporter sa contribution au renouveau de l'art en concevant et publiant des théories que nous nous proposons d'étudier.

[3182] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Scheibe von Phaistos (1996), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 82. « die Botschaft in Spiralform im Zentrum einer Seite beginnt.». Notre traduction.

[3183] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 82. « so wie wenn man umblättert. ». Notre traduction.

[3184] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 82. « Denn nur so wäre zu erklären, wieso die Satzenden beider Seiten genau gegenüberliegen und die sie markierenden Punktlinien sich auf beiden Seiten genau decken. ». Notre traduction.

[3185] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.* p. 82. « Da man diesem wesentlichen Umstand bisher scheinbar keine Bedeutung zugemessen hat, habe ich diese punktierte Überganslinie auch über den Rand hinaus markiert und auch die Satzeinteilungsstriche der Randzeilen hinaus bis zu einer Scheibenseitenscheidungslinie verlängert.». Notre traduction.

1.1.19.1.3.1 1952 : Tachisme *versus* « Les valeurs de la rue » (*Die Werte der Straße*) / « Il faut prendre contact avec le trottoir »

Depuis le début des années 1950, Hundertwasser montrait que l'art devait jouer un nouveau rôle, notamment grâce à la force d'attraction de ses images qui devait en illustrer le mystérieux pouvoir dans sa dimension anticipatrice et visionnaire[3186].

1.1.19.1.3.1.1 Le tachisme

Nous allons analyser ici l'écriture qu'il mit alors au service de sa méthode. Rentré en Europe, à Vienne après son voyage en Tunisie, le peintre était encore sous l'influence de l'abstraction, comme il le confia dans son commentaire de l'aquarelle *⊂143⊃ FARBENLINIENSTRUKTUR MIT ROTEM ZENTRUM - Structure of Lines of Paint with Red Centre* – Structure de lignes peintes avec centre rouge[3187]: « J'eus une courte période « abstraite », influencé par la tendance qui dominait autour de moi »[3188]. Le tachisme[3189] prenait une certaine importance, et Hundertwasser s'y essayait, à sa façon, comme en témoigne son commentaire de l'aquarelle: *⊂ 153⊃ AUTOMOBIL MIT ROTEN REGENTROPFEN I - CAR WITH RED RAINDROPS I - AUTOMOBILE AVEC DES GOUTTES DE PLUIE ROUGES I - AUTO E PIOGGIA ROSSA I* [3190] :

> Extrait de ma réponse au critique viennois Jörg Lampe, qui ne voulait absolument pas comprendre le sens de ma peinture :'Avez-vous déjà une fois pensé à cela : si la pluie faisait tomber des gouttes rouges et que le peintre ou la personne, le cœur joyeux, sortait dehors en courant, étendait une feuille de papier blanc et se remplissait les oreilles du rythme des gouttes qui tombent et devenait de ses propres yeux le témoin de la loi supérieure… Mais nous ne sommes plus capables de compter les gouttes de pluie qui tombent sur notre

[3186] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 28-36. Même classement et même signalétique.

[3187] Vienne, Obere Donaustraße 12, automne 1952, aquarelle sur papier d'emballage, préparé à la craie, au blanc de zinc et colle de poisson, 450 mm x 600 mm, Rupertinum, Museum für Moderne Kunst, Salzbourg. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/868-farblinienstruktur-mit-rotem-zentrum, consulté le 20/04/2018.

[3188] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo p. 230. « Ich hatte eine kurze „abstrakte" Periode, beeinflusst vom Trend, der um mich herum herrschte ». Notre traduction.

[3189] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'état de l'art dans les années 1950 - Abstraction et Tachisme ».

[3190] Vienne, Obere Donaustraße 12, février 1953. Aquarelle sur deux papiers d'emballage, préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, réunis avec du ruban rouge, 650 mm x 850 mm. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/888-automobil-mit-roten-regentropfen-i, consulté le 20/04/2018.

visage… Nous nous distançons de la terre, en restant assis avec arrogance sur des fauteuils, nous avons honte des craquelures qui se forment sur les trottoirs de Vienne, de signes qui nous ramènent la terre, qui nous relient à la vie que nous avons repoussée'[3191].

On aura noté ici les impressions durables qu'auront laissé les ruines de Vienne « craquelures » (*Sprünge*), ainsi que l'incitation au retour à la nature. Dans un second commentaire, le peintre ajoute encore que même s'il s'y essaya consciencieusement en une sorte d'exercice qu'il détaille abondamment « quelque chose de sérieux » (*etwas Ernstes*) / « résoudre le problème »[3192], il insiste sur son rejet « jamais été un tachiste « (*nie ein Tachist*) / « jamais succombé « (*nie dem Tachismus verfallen*), et aussi sur le fait que ce mouvement, « un grand tournant « (*einen großen Wendepunkt*), ne devint pas sa voie:

À l'époque, je m'étais battu avec un critique à Vienne. Je voulais, pour lui faire comprendre le Tachisme – c'était en 1952, il y a assez longtemps – prouver comme ce serait beau si la pluie faisait tomber des gouttes rouges. Il serait particulièrement significatif si les gouttes rouges tombent sur une limousine blanche et qu'ensuite laissent des traces jaunes. Mais le critique avait cru comprendre que je voulais l'inciter à courir en pyjama sous la pluie dès qu'elle commencerait à tomber – pour regarder les gouttes de pluie. […] Mais le critique a mal compris. Il a pensé que je me moquais de lui et qu'il devait sortir en pyjama. Il n'a pas compris que j'entendais par là quelque chose de sérieux. Je voulais juste l'inviter à un cours d'introduction au tachisme. Comme je n'ai jamais été un tachiste, j'avais bien entendu cherché à ma manière à résoudre le problème du tachisme. Ces bavures rouges sur le tableau ne sont pas des gouttes de peinture tombées, mais elles sont peintes. J'avais fait tomber les gouttes internes – ça c'est vrai – mais les bords des gouttes sont peints. […] À l'époque, je m'étais attaqué au problème du tachisme, je le considérais comme un grand tournant. Je n'ai jamais succombé au Tachisme, mais je l'ai résolu comme ici. Je pense que la pluie est le tachisme parfait. Mais hélas ça se voit mal, car quand il pleut assez longtemps, tout est uniformément mouillé. Mais si on pouvait peindre la pluie en rouge, et que ça s'arrête après les premières gouttes, on aurait alors une parfaite forme tachiste[3193].

[3191] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo p. 240. « Teil meiner Antwort an den Wiener Kritiker Jörg Lampe, der absolut nicht den Sinn meiner Malerei verstehen wollte: "Haben Sie schon jemals daran gedacht: Wenn der Regen rote Tropfen fallen ließe und der Maler oder der Mensch würde, Feierlichkeit im Herzen, hinauslaufen, ein weißes Papier ausbreiten und mit eigenen Ohren dem Rhythmus der fallenden Tropfen lauschen und mit eigenen Augen Zeuge des obersten Gesetztes werden... Doch wir sind nicht mehr fähig, die Regentropfen, die auf unser Gesicht fallen, zu zählen... Wir distanzieren uns von der Erde, indem wir hochmütig auf Sesseln sitzen, wir schämen uns der Sprünge, die sich auf dem Wiener Trottoir bilden, der Zeichen, die uns die Erde wiederbringen, die uns an das Leben wiederanschließen, das wir verstoßen haben." ». Notre traduction.

[3192] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.,* p. 240. « mit dem Problem des Tachismus fertig zu werden ». Notre traduction.

[3193] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p 34. «Damals hatte ich mich mit einem Kritiker in Wien gerauft. Ich wollte, um ihm den Tachismus begreiflich zu machen – das war 1952, ziemlich lange her - beweisen, wie schon es wäre wenn der Regen rote Tropfen fallen ließe. Das würde besonders deutlich sein, wenn die roten Regentropfen auf eine weiße Limousine fallen und dann gelbe Bahnen zurücklassen würden. Das hatte dieser Kritiker aber so aufgefasst, als hätte ich ihn veranlassen wollen, mit dem Pyjama hinauszulaufen, jedes Mal wenn es zu regnen anfängt, um sich die Regentupfen anzusehen. [...] Der Kritiker hat das aber falsch aufgefasst. Er hat gemeint, ich würde ihn frotzeln und er solle mit dem Pyjama rauslaufen. Er hat nicht begriffen, dass ich etwas Ernstes meinte. Ich wollte nur einen Einführungsunterricht in Tachismus erteilen. Da ich ja nie ein Tachist war, hatte ich natürlich auf meine eigene

Alors que réapparait le personnage du critique viennois, qu'il ne nomme pas, on observe qu'il cherche à minimiser l'anecdote du « pyjama » (*Pyjama*), dont on ne sait pas si en réalité, il ne faut pas la ranger au nombre de ses provocations. Par ailleurs, on aura noté ici l'accumulation du champ lexical de la « pluie » (*Regen*) (répété quatre fois) / « gouttes » (*Tropfen*) (répété sept fois). Quoi qu'il en soit, Hundertwasser laisse bien entendre ici qu'il évoluait vers autre chose, qu'il conceptualise dans un nouvel écrit.

*1.1.19.1.3.1.2 « Les valeurs de la rue » (*Die Werte der Straße*) / « Il faut prendre contact avec le trottoir »*

En effet, l'artiste consacra un portfolio à la photographie, le collage « Les valeurs de la rue » (*Die Werte der Straße*), réalisé à partir de photographies de trottoirs ou des scènes de rue vivantes prises par l'artiste en 1952-1953. On peut parler d'un travail programmatique, marquant un extraordinaire pas en avant, car établissant déjà tous les thèmes que Hundertwasser formule dans ses écrits des années suivantes[3194]. La même année, parallèlement, l'artiste conçoit « Il faut prendre contact avec le trottoir », projet de film en allemand portant un titre en français, et publié dans « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3195]. Le texte se compose de trois longs paragraphes. À la manière d'idées jetées sur le papier, les verbes sont très souvent absents des phrases, notamment dans l'introduction qui fournit le cadre spatio-temporel: « Atmosphère misérable. Des gens dans une galerie. Les scènes banales habituelles »[3196]. À moins qu'il nous faille considérer cet écrit comme la transcription d'une écriture cinématographique, aux mouvements saccadés de caméra, comme cela apparaît nettement dans le dernier paragraphe:

Art und Weise versucht, mit dem Problem des Tachismus fertig zu werden. Diese roten Patzen auf dem Bild sind nicht heruntergefallene Farbe, sondern sie sind gemalt. Ich habe wohl die innersten Tropfen einfach so fallen lassen - das schon - aber die Umrandungen der einzelnen Tropfen sind gemalt. [...] Damals habe ich mich mit dem Problem des Tachismus auseinandergesetzt Ich hielt ihn für einen großen Wendepunkt. Ich bin aber nie dem Tachismus verfallen, sondern ich habe ihn so gelöst wie hier. [...]. ». Notre traduction.

[3194] KÖHNE Axel, 2013, Performative Kulturkritik bei Hundertwasser, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, pp. 93-94.

[3195] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Il faut prendre contact avec le trottoir (Filmprojekt 1952/1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 56-57. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Il faut prendre contact avec le trottoir (Filmprojekt 1952/1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 46-47. Chapitre : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*).

[3196] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Il faut prendre contact avec le trottoir (Filmprojekt 1952/1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 56. « Miese Atmosphäre. Menschen in einer Galerie. Die üblichen banalen Szenen.». Notre traduction.

> Fort contraste humain-trottoir. Les élégantes dames en taillons-aiguilles, vêtues très à la mode, se roulent sur le trottoir, et comme elles sont assises sur les pavés, de manière inhabituelle, la lingerie apparaît entre les jambes. Mais les hommes ne le remarquent pas, comme ce serait d'habitude le cas. Leur attention sur concentre sur le 'trottoir' !!! Atmosphère chargée de bonheur et contrastes et d'évènements. Les hommes se déplacent à genou dans leur frac et leurs élégants smokings, enthousiasmés par les sauts, sans faire attention à leurs costumes. (La caméra montre clairement l'imperfection et le ridicule des vêtements des gens devenus subitement heureux dans leur nouvel élément : le trottoir. Les vêtements sont de plus en plus poussiéreux et déchirés, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus distinguer les gens du trottoir. Caméra en haut, scène de haut, tout de haut, rue. Victoire du trottoir[3197].

Les notes techniques ne s'appuient pas sur le vocabulaire cinématographique (« scène de haut » et non « plongée ») habituel. Face au scénario envisagé par l'artiste, nous observons que, si la révolutionnaire « Nouvelle Vague » (1958-1960) n'a pas encore déferlé au cinéma, à côté des cinéastes qui assurent la continuité avec les réalisations d'avant-guerre surgissent quelques nouveaux venus, francs-tireurs. Voire même des exceptions, tel Jacques Tati[3198]. Même si nous ignorons si l'artiste avait vu *Jour de fête*, (achevé en 1948, sorti en France en 1949), ou *Les Vacances de monsieur Hulot* (1953), nous soulignons un certain nombre de similitudes avec ce projet cinématographique de l'artiste. D'autant que, concernant le mode opératoire du cinéaste et son inspiration, Jacques Tati trouvait son inspiration assis à la terrasse des cafés qu'il fréquentait assidûment ou en se promenant dans les villes ; au cours de ses balades, il découvrait surtout, non sans inquiétude, combien la ville populaire qu'il aimait était menacée, les vieux immeubles disparaissant, les trottoirs rétrécissant au profit de la chaussée[3199]. Hundertwasser semble être « le monsieur Hulot des arts plastiques »[3200], notamment considérant ce projet cinématographique. En effet, Tati mêla cruauté et burlesque français à des fins de critique sociétale, notamment pour traiter le thème très important de la mise en cause de la modernité à l'américaine. Comme Jean-Luc Godard, mais sur le ton de l'humour poétique, « Tati le Fou » s'en prenait en réalité à la

---

[3197] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 57. « Starker Kontrast Mensch - Trottoir. Die feinen Stöckelschuhdamen, sehr modisch gekleidet, wälzen sich auf dem Trottoir, und durch das ungewohnte Sitzen auf den Pflastersteinen schaut Unterwäsche zwischen den Beinen hervor. Doch die Herren bemerken dies nicht, wie sonst üblich. Ihre Aufmerksamkeit gilt dem 'Trottoir'!!! Atmosphäre mit Glück und Kontrasten und Ereignissen geladen. Herren bewegen sich kniend im Frack und feinen Smoking fort, immer wieder begeistert über Sprünge, wälzen sich ebenfalls über Pflastersteine, ohne auf ihre Anzüge zu achten. (Kamera zeigt deutlich Unvollkommenheit und Lächerlichkeit der Kleidung an plötzlich glücklich gewordenen ausgewechselten Menschen in einem neuen Element: Trottoir.) Kleidung wird immer staubiger und zerreißt, bis Menschen vom Trottoir nicht mehr zu unterscheiden sind. Kamera hoch, Szene von oben, alles von oben, Straße. Sieg des Trottoirs.». Notre traduction.

[3198] Jacques Tati, né Jacques Tatischeff (1907-1982). Réalisateur, acteur et scénariste français, aux créations particulièrement originales.

[3199] Mon oncle, *[s.d.]*, *reseau-canope.fr*, https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/mag-film/films/mon-oncle/le-film/, consulté le 08/02/2017, § « Contexte de la création ».

[3200] DÍAZ DE CORCUERA DÍAZ Rubén, 2015, *Signos extremos: súper iconicidad y abstracción en el arte*, tesis, Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes de la UPVEHU. Departamento de Arte y Tecnología, 157 p., http://studylib.es/doc/4439088/signos-extremos--s%C3%BAper-iconicidad-y-abstracci%C3%B3n-en-el-arte, consulté le 08/02/1017, p. 130.

déshumanisation des petits soldats du conformisme, des pachas de la mécanique, des petits-bourgeois envoûtés par les parcours fléchés, et à l'esclavage d'une femme mariée, hantée par la nécessité de nettoyer, servir et paraître. Hulot faisait bande à part, refusait la technique absurde, le culte de l'objet-roi, fustigeait la passivité et exaltait le réflexe blagueur des enfants, l'écologie sociale, l'innocence et la rébellion contre les codes imposés[3201]. Autre similitude – même si pour Hundertwasser, il ne s'agit là que d'un projet *a minima* : concernant la technique cinématographique de Tati à proprement parler, elle marquait un renouveau pour offrir une issue au désespoir qui avait suivi la Seconde Guerre mondiale : le langage gestuel est largement privilégié par rapport au langage verbal, tant pour « François le facteur » du *Jour de fête*, que pour « Monsieur Hulot » dans *Les vacances de monsieur Hulot.* Dans « Il faut prendre contact avec le trottoir », Hundertwasser commence à penser dans ses lignes théoriques, en catégories dynamiques, en séquences filmiques. Il ouvre ainsi la voie vers la fracture spatiale et temporelle du tableau traditionnel, de « l'objet-tableau immobile transautomatique », comme il le formule dans sa théorie « Pour le transautomatisme » rédigée à la suite[3202].

1.1.19.1.3.2 « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956)

En 1951, Hundertwasser revint à Paris, sans y revenir : il poursuivit ses allers-et-retours entre Paris et l'Italie, Paris et Vienne. Insatisfait des réflexions de ses contemporains sur le langage visuel, l'artiste entreprit d'employer la force d'attraction, le mystérieux pouvoir, la dimension anticipatrice et visionnaire de ses images pour faire jouer à l'art un nouveau rôle. La méthode hundertwasserienne allait être une alternative conçue comme un dépassement, et l'artiste mit son écriture à son service. À la suite de son texte d'exposition à l'Art Club[3203], où il met en cause « l'analphabétisme » caractérisant selon lui les relations entre l'art et le spectateur, mais sans le nommer expressément encore, l'artiste affine maintenant sa théorie du transautomatisme. Sont publiés trois textes rédigés en français qui vont dans la même direction, pièces de puzzle qui aboutiront à sa « Grammaire du Voir » de 1957. La conceptualisation se fait dans la discrétion, puisque dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*) de 1954, seule est évoquée une des lignes conductrices, à savoir les allers et retours entre l'œuvre et celles et ceux qui s'y confronteront :

[3201] MILLER Nagel, 2015, Mon oncle, *telerama.fr*, http://www.telerama.fr/cinema/films/mon-oncle,10014.php, consulté le 28/12/2015.
[3202] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 29.
[3203] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

> Je pourrais encore vous écrire longuement sur les effets psychologiques auxquels j'aspire, et des effets-retour sur moi-même, qui partent des spectateurs. Le problème de la compréhension, de l'appréhension et de la possibilité de transmission reste aujourd'hui comme hier primordial[3204].

On observera le conditionnel « Je pourrais » (*Ich könnte*) qui donne à penser qu'il n'est pas prêt à exposer encore ce qu'il ne laisse qu'entrevoir. C'est une hospitalisation à Rome[3205] en septembre 1954 qui permit à l'artiste d'étoffer sa théorie du transautomatisme et d'en rédiger une notable avancée. Son long écrit « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) fut publié en 1955 à Rome sous le titre « L'art comme transautomatisme » (*Arte come Transautomatico*) dans la revue romaine *Arti Visive* n° 2. Il ne semble pas qu'il ait été publié en français. C'est dès les écrits italiens de 1955 que le transautomatisme s'impose comme sa définition du style d'être, une définition totale qui embrasse tout autant le genre de vie que la façon de peindre[3206]. Même s'il est certes malaisé d'obtenir de l'intéressé une définition claire de l'adjectif «transautomatique »[3207]. Hundertwasser retravaille son texte en 1956 pour le catalogue de son exposition à la Galerie Del Naviglio à Milan, directement en italien « Dieu est venu deux fois sur terre » (*Dio è venuto due volte sulla terra*), où il précise notamment :

> Seul le véritable *égoïsme* apportera le salut à tous. Dans notre armée, tout le monde doit porter son propre uniforme complètement différent de l'autre, créé par lui, chaque soldat doit inventer son arme spéciale et son utilisation étrange. La recrue incapable de tout cela doit être rejeté comme incapable. Ce sera une armée efficace[3208].

Dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, quand il s'agit de faire place à la créativité, le champ lexical utilisé a une connotation guerrière. L'écrit est encore repris en 1957 et 1968. En 1983, Hundertwasser l'intègre dans les deux éditions du recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3209]. Le texte se construit en onze paragraphes, suivis d'une liste de vingt items, eux-

---

[3204] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 35. « Ich könnte Ihnen noch lange schreiben über die psychologischen Wirkungen, die ich mit meinen »Bildern« anstrebe, und die Rückwirkungen auf mich selbst, die vom Betrachter ausgehen. Das Problem des Begreifens, Verstehens und des Vermittelnkönnens bleibt nach wie vor eminent.». Notre traduction.

[3205] Voir Deuxième partie, chapitre « L'appropriation de la tradition du Voyage en Italie ».

[3206] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 16.

[3207] CONIL LACOSTE Michel, 1961, Conversation dans l'atelier de Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 74, février 1961, pp. 47-51.

[3208] HUNDERTWASSER, 1955, *Exposition Galleria del Naviglio*, 11-20 fév. 1955, Milan, p. 1; « Solo il vero *egoismo* di ognuno porterà la salvezza a tutti. Nella nostra armata ognuno deve portare una sua uniforme completamente diversa dagli altri, creata da lui, ogni soldato deve inventare la sua arma speciale e la sua *strana* utilizzazione. La recluta non capace di tutto questo deve venir rifiutata come incapace. Sarà l'esercito efficace». Notre traduction.

[3209] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Zum Transautomatismus (1956), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 44-56. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Zum Transautomatismus

mêmes croisés en associations, et enfin de onze nouveaux paragraphes, de longueur variée. Les phrases sont généralement longues, complexifiées par l'absence de coordinateurs logiques et/ou chronologiques au profit de virgules et points-virgules. Les groupes nominaux, parfois constitués de séries synonymes, coordonnés ou non, sont fréquemment assortis de qualificatifs multiples, souvent immodérés, qu'ils soient mélioratifs ou péjoratifs. On observera par ailleurs l'abondance des italiques, destinées à mettre en avant les éléments fondamentaux de la théorie. On pourra estimer que Hundertwasser écrit de manière relâchée, par associations, que ses textes, notamment ses travaux sur « l'automatisme de transformation » (« tao » en abrégé) ou sa « Grammaire du Voir »' sont embrouillés, voire absolument incompréhensibles. Au point que l'on peut s'interroger encore sur qui peut bien lire Hundertwasser[3210]. Mais si ses textes sont le résultat d'une réflexion analytique, il ne faut pas les lire comme une exposition discursive équilibrée de ces recherches. Ils sont aussi des *performances* visant offensivement les destinataires : les déclarations apodictiques de l'artiste, son argumentation, poussée verbalement vers des sommets du bizarre, ressemblent à la provocation institutionnalisée chez Thomas Bernhard, autre grand artiste excessif de tradition autrichienne[3211]. Est-ce pour toutes ces considérations que Hundertwasser ne semble pas mécontent d'être le seul transautomatiste vivant[3212] ? Dans ce texte difficile d'accès, nous allons analyser le désir de l'artiste de préparer en quelque sorte un principe actif galénique pour le rendre administrable non au patient, mais au spectateur, et de décrire le plus clairement possible sa méthode du tao. Dans l'objectif de bouleverser les consciences, en proclamant « seule[ment] » (*nur*), l'artiste propose d'emblée une thérapie radicale au fait que, dans une civilisation qui communique essentiellement avec les images, l'homme ne sait plus voir : « Seule la créativité comme devoir de chaque individu peut lutter contre notre nouvel analphabétisme : la tragique impuissance de l'œil contemporain »[3213]. Une certaine œuvre « avant-gardiste » ('*avantgardistische*') est l'outil qu'il propose et qu'il qualifie « au mieux de 'transautomatique'»[3214] à savoir non plus « une 'image' unique »[3215] mais « un film très complexe,

---

(1956), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 36-46. Chapitre : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique: « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Art » (*Kunst*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*). *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/46-die-generalmobilmachung-des-auges/69-zum-transautomatismus, consulté le 10/04/2018.

[3210] FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, Die Galerie, Frankfurt am Main, p. 51.

[3211] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, pp. 48-49.

[3212] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 24.

[3213] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Zum Transautomatismus (1956), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 44. « Nur das Schöpferische als Pflicht jedes einzelnen kann unser neues Analphabetentum bekämpfen: die tragische Impotenz des zeitgenössischen Auges ». Notre traduction.

[3214] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 44. « am besten als ‚transautomatisch' ». Notre traduction.

merveilleux et encore fragile »[3216]. Tout aussi déroutants que ces concepts puissent être, l'artiste va montrer que ce sont là les fondements de la théorie qu'il a conçue dans un objectif empathique. Dans le paragraphe suivant, l'artiste en brosse la gestation en évoquant « un travail extrêmement difficile »[3217] aux « réflexions complexes, parfois contradictoires »[3218] ; ces qualificatifs assez péjoratifs sont probablement destinés à renforcer l'importance et le poids d'un texte ardu. L'artiste reconnaît le rôle des « devoirs et des droits » de l'art moderne comme catalyseur de l'émergence de ce « cinéma individuel » (*Individualkino*) enfoui « de tout temps dans le subconscient »[3219]. En effet, en peinture on peut avoir, dans la qualité plastique de l'espace pictural, le signal conscient d'une vaste substructure inconsciente. L'apprentissage de la vue suppose une formation d'une telle substructure inconsciente de la vision, que la répression des détails impertinents rend attentif à des objets intensément plastiques, dépourvus de contour défini. Une plasticité brouillée contribue davantage à l'efficacité de la vision que le déchiffrage de formes et de modèles précis[3220]. C'est alors que Hundertwasser nomme son outil : « une image transautomatique ou une œuvre transautomatique (un tao = objet transautomatique) »[3221]. L'abréviation *tao* est reprise abondamment dans l'écrit : cinquante-cinq fois. Cependant, il est permis de s'interroger sur le fait qu'il s'agisse uniquement d'une commodité, rapidité d'écriture pour sa démonstration, ou bien s'il l'utilise avec le dessein de connoter la voie qu'il choisit. Hasard ou nécessité, voire voile que jette cette abréviation TAO ? D'autant que l'artiste avait des liens supposés avec le taoïsme, la philosophie de la voie par excellence. Le transautomatisme serait un moyen de faire surgir chez un spectateur actif un enchaînement d'images individuelles, qui impulse une image mobile, un film intérieur; un film créatif ne peut se produire que chez un spectateur créatif, pour un très court laps de temps et n'est valable que pour lui et pour cet instant-là. La définition d'une œuvre transautomatique réunit finalement un point de vue analytique quasi-scientifique avec l'expérience active et dynamique du spectateur, et la fonte de l'œuvre avec quelques thèses fondamentales de Lao-Tseu[3222], avec toutefois

---

[3215] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 44. « ein einzelnes ‚Bild' ». Notre traduction.

[3216] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 44. « einen sehr komplexen, wunderbaren und noch zerbrechlichen Film.». Notre traduction.

[3217] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 45. « einer äußerst schwierigen Arbeitsleistung ». Notre traduction.

[3218] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 45. « die komplexe, oft kontradiktorische Überlegungen ». Notre traduction.

[3219] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 45. « schon seit eh und je im Unterbewußtsein. ». Notre traduction.

[3220] EHRENWEIG Anton, 1982, L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique, Gallimard, Paris, p. 49.

[3221] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 45. « ein transautomatisches Bild oder ein transautomatisches Werk (ein tao = transautomatisches objekt) ». Notre traduction.
On notera l'absence de majuscule sur le substantif « Objekt ».

[3222] Le Tao Te King ou *Daode jing* (La Voie et la Vertu), fut écrit autour de 600 av. J.-C. par Lao-Tseu, guide de sagesse, dont l'identité réelle de l'auteur reste discutée, était le texte fondateur du taoïsme. Il

l'objectif d'éviter une interprétation trop ésotérique de l'œuvre[3223]. Nous rappelons que l'artiste avait découvert les arts japonais en 1949[3224], rencontré John Cage[3225] intéressé par le taoïsme, qu'il fut également en relation avec Yves Klein[3226], rentrant lui-même du Japon, pays qui avait importé le *taoïsme*. Un autre peintre de son entourage, Rainer, suit momentanément les idées du taoïsme[3227] . Qui, tout comme le bouddhisme-zen entraina Suzanne Wenger[3228] et Hundertwasser dans un processus de conception dynamique du monde et de l'art. Le point de départ unitaire dans la nature et dans la culture intègre aussi positivement le processus négatif de déclin et de mort avec un effet durable sur l'art occidental. Hundertwasser a donc su transformer individuellement, de manière créative ces sagesses transmises de l'Extrême-Orient – à côté de la tradition de pensée scientifiquement analytique de l'Europe. Il y avait au centre sa volonté d'appliquer un concept de nature qui ne soit pas en opposition à la culture, mais lui rende de l'efficacité comme fondement de la pensée ; c'est là que se fonde la concordance avec la pensée traditionnelle extrême-orientale, qui fit de Hundertwasser un marginal de l'art[3229]. De la même manière, comment ne pas être frappé du fait que le titre du recueil de ses textes et manifestes soit justement intitulé « De belles voies » (*Schöne Wege*) ? En outre, il nous semble que, considérant le champ lexical utilisé, les premières lignes déjà de l'« avant-propos de l'éditeur » pourraient en quelque sorte être assimilées à une présentation d'un « enseignement de la voie ». En effet, Walter Schurian[3230] souligne que les « Belles voies » de l'artiste désignent, comme un tableau, toutes les possibilités, de donner la parole à une conscience modifiée et à une vie modifiée, de vivre dans les nombreux carcans du temps, et de

---

cultivait le Dao et les pratiques de l'Immortalité. Venu à la passe qui sépare la Chine des pays limitrophes (c'est-à-dire la culture de la nature), il dicta le *Daode jing* au gardien Yin Xi, puis il disparut.

Laozi était un saint (in SCHIPPER Kristofer , [s.d.], Taoïsme, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/taoisme / , consulté le 18 mars 2017.).

Pour Carl Gustav Jung, Lao-Tseu est l'exemple d'un homme d'une sagesse supérieure qui a vu et fait l'expérience de la valeur et de la non-valeur, et qui à la fin de sa vie souhaite s'en retourner dans son être propre, dans le sens éternel inconnaissable (in JUNG Carl Gustav, 1973, *Ma vie*, Gallimard Collection Témoins, Paris, p. 408.).

[3223] KREJCI Harald, 2013, Spuren fernöstlichen Denkens in der Wiener Nachkriegsmoderne, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 136.

[3224] Voir Deuxième partie, chapitre « Les estampes ».

[3225]Voir Deuxième partie, chapitre « Et Stowasser devint Hundertwasser ».

[3226] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et les échanges culturels Occident - Extrême-Orient dans les années 1960 ».

[3227] BORCHHARDT-BIRBAUMER Brigitte, SCHANTL Alexandra, 2014, Susanne WENGER, „Kunst ist Ritual", *Ausstellung, Ausnahmefrauen – Christa HAUER, Hildegard JOOS, Susanne WENGER*, NO Landesmuseum, 30 November 2013-12. Oktober 2014, St. Pölten, *susannewengerfoundation.at*, http://www.susannewengerfoundation.at/de/ausnahmefrauen-christa-hauer-hildegard-joos-susanne-wenger-1, consulté le 07/08/2016.

[3228] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[3229] HUSSLEIN-ARCO Agnes, 2013, Vorwort, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 10.

[3230] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Vorbemerkung des Herausgebers (2004), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 12.

survivre face aux totems dressés partout avec les dangers et les peurs qui en découlent. La pensée de hundertwasserienne forme un tout, une philosophie de l'esthétique sur la vie et l'art en harmonie avec la nature. Notons encore qu'en 1982, dans sa « Lettre enregistrée de Hundertwasser aux étudiants de la master class de l'Académie des Beaux Arts à Vienne »[3231], il emploie plus de vingt fois l'occurrence « voie, chemin » (*Weg*) :

> [L'artiste] doit travailler pour les autres, et donc il doit montrer sa voie. La voie doit être praticable, et elle doit être belle. C'est pourquoi j'ai l'intention que l'on passe une voie depuis l'entrée sur le côté gauche de l'Académie, et chacun d'entre vous aidera à concevoir cette voie, ne serait-ce que concevoir une marche, un morceau de voie avec des mosaïques ou du bois sur le sol ou au mur, une voie que l'on peut parcourir, une voie qui soit belle, une voie comme à travers la nature, comme à travers la forêt, une voie organisée, où l'on puisse s'attarder, où l'on peut méditer [3232].

Dans le cinquième paragraphe de l'écrit consacré au transautomatisme, l'artiste revient sur sa pratique de l'écriture : « J'ai tenté de 'projeter' un tel film individuel, c'est à dire de le mettre par écrit. Il s'agit là d'une tentative très délicate »[3233]. L'artiste précise bien que ce processus « ne doit absolument pas être confondu avec une chaîne d'association (test de Rorschach etc.)[3234], puisque ces dernières ne sont que « des comparaisons passives ou au mieux semi-passives »[3235]. Hundertwasser maîtrisait le sujet, puisque Julien Alvard l'avait soumis à ce test le 13 mars 1949[3236]. Il réfute encore la « confrontation avec le 'déjà vu' ». Après une définition de la confrontation avec le tao, il use de métaphores[3237] pour souligner l'indigence du regard porté sur une œuvre. L'artiste avance un pion sévère contre « notre système éducatif au complet […] qui porte la responsabilité de notre nouveau

---

[3231] « Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien ». Notre traduction.

[3232] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 168. « [Der Künstler] muss arbeiten für die anderen, und dann muss er seinen Weg zeigen. Der Weg muss begehbar sein, und er muss schön sein. Deswegen habe ich vor, dass ein Weg gemacht wird von einem Eingang auf der linken Seite der Akademie in die Klasse, wobei jeder von Euch mithilft, diesen Weg zu gestalten, sei es, eine Stufe zu gestalten, sei es, ein Stück Weg mit Mosaik oder Holz am Boden oder an der Wand, einen Weg, den man betreten kann, einen Weg, der schön ist, einen Weg wie durch die Natur, wie durch den Wald, einen gestalteten Weg, wo man verweilen kann, wo man meditieren kann. ». Notre traduction.

[3233] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Zum Transautomatismus (1956), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 45. « Ich habe versucht, einen solchen Individualfilm zu „projizieren", das heißt niederzuschreiben. Es handelt sich da um einen sehr delikaten Versuch.». Notre traduction.

[3234] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 45. « darf keineswegs mit einer Assoziationskette (à la Rorschach-Test etc.) verwechselt werden ». Notre traduction.

[3235] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 45. « passive oder bestenfalls halbpassive Vergleiche ». Notre traduction.

[3236] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries parisiennes ».

[3237] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 46. « couteau de bois » (*Holzmesser*) *versus* « mur de bêton armé » (*Eisenbetonwall*) / « beurre » (*Butter*) *versus* « mur d'argile » (*Lehmwänden*). Notre traduction.

véritable et effroyable analphabétisme (en comparaison, l'analphabétisme alphabétique est une bagatelle) »[3238]. Se souvenant peut-être de la liberté dont il avait joui à l'École Montessori, il reprend sa dénonciation de la médiocrité de l'enseignement déjà fustigée en 1953 dans son « Texte d'exposition Art-Club »[3239] : elle gangrène les disciplines artistiques « tous les domaines »[3240], et surtout celles que reçoivent les « auditeurs de la peinture »[3241]. Nous ignorons si l'artiste s'inspire là du titre de l'ouvrage *L'œil écoute* (1946), ensemble de textes sur des œuvres d'art et des artistes depuis 1935 rassemblés par le dramaturge poète, essayiste et diplomate français Paul Claudel, disparu un an plus tôt (1868-1955). Quoi qu'il en soit, l'œil n'est pas un organe sensoriel isolé dans l'esthésie humaine, mais a partie liée avec l'oreille, l'œil écoute. D'autant qu'après Klee, il est de plus en plus difficile de séparer le psychologique du physiologique, le sensoriel du mental[3242]. Dans la conclusion de ce sixième paragraphe, Hundertwasser se positionne comme prophète : « un grand bouleversement se prépare, et pas seulement dans les cours artistiques »[3243]. Reprenant ensuite son concept fondamental de créativité, le déclinant dans la logique des titres[3244] multiples d'une œuvre, l'artiste affirme :

> L'œuvre d'art sert aujourd'hui d'infinis milliards d'objectifs et d'infinis milliards de titres, de tâches et de devoirs. Le 'spectateur' ne peut plus être un arbitre extérieur, parce que *le* titre de l'œuvre n'est plus présent, et plus encore particulièrement, parce que lui-même, le spectateur, est devenu créatif et créateur[3245].

[3238] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 46. « unser gesamtes Erziehungssystem verbergen würde, *das somit die Verantwortung für unser neues tatsächliches und furchtbares Analphabetentum trägt* (im Vergleich zu dem das alphabetische Analphabetentum eine Bagatelle ist) ». Notre traduction.

[3239] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p 46. « Ausstellungstext Art-Club ». notre traduction. Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[3240] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 46. « allen anderen Gebieten». Notre traduction.

[3241] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 46. « die Zuhörer des Malerei». Notre traduction.

[3242] Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginable* II, L'Imagination matérielle, Paris, Le Cercle de l'art, Coll. Diagonales, 1991, p. 8, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016.

[3243] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 46. « Eine große Umwälzung, und nicht nur im Kunstunterricht, bereitet sich vor. ». Notre traduction.

[3244] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[3245] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 48. « dient das Kunstwerk heute unendlich vielen Milliarden von Zwecken und hat unendlich viele Milliarden von Titeln, Aufgaben und Zielen. Der „Beschauer" kann kein außenstehender Schiedsrichter mehr sein, weil *der* Titel zum Werk nicht mehr vorhanden ist, und ferner insbesondere weil er selbst, der Beschauer, gestaltend, schöpferisch geworden ist.». Notre traduction.

Notons l'allusion politique du paragraphe. Opposé à tous les totalitarismes[3246], qu'il renvoie dos à dos, se souvenant sans doute aussi des censures nazies, Hundertwasser souligne entre les lignes combien stérilisants sont ces régimes fondés sur l'uniformisation :

> Car ce n'est que par la capacité de voir créatrice du « spectateur » que peuvent naître les films créatifs, qui ne sont valables que pour chaque « spectateur » et qui rendent l'œuvre pour le « spectateur » concerné juste relativement visible. Il est donc simple d'expliquer la rage d'un être de bas niveau (par exemple communiste ou hitlériste), lorsqu'il se voit confronté à une œuvre pour lui véritablement *invisible*[3247].

Dans le dixième paragraphe, l'artiste cherche à expliciter son concept de la confrontation avec un tao ; sans doute influencé par la conquête spatiale, alors en plein essor, il multiplie un lexique technique spécifique[3248]. Il indique notamment que « le décollage se fait via la confrontation du sujet et de l'objet (spectateur créatif – tao) »[3249]. Il développe ensuite la « représentation schématique pour le décollage d'un film créatif individuel »[3250], déclinant en vingt points des « comparaisons optiques et extra optiques du tao avec 'les cinq sens', les associations des sens, malheureusement partiellement mentionnées »[3251]. Ces associations sont très probablement issues des recherches de Paul Klee. Hundertwasser lui reconnaît d'ailleurs une certaine avancée, tout en laissant entendre qu'il reste une étape, au même titre que Dali : « Car pour Klee, Dali, Mondrian, jusqu'auxquels on est déjà parfois parvenu, la manière de regarder passive qui est arrivée jusqu'à nous semble encore suffire »[3252]. D'ailleurs, pour le théoricien de l'art Rudolf Arnheim (1904-2007), la véritable expérience esthétique se limite non pas à la réception de l'œuvre d'art, mais dans un jeu d'échange

---

[3246] Voir Première partie, chapitre « L'expression de l'anticommunisme ».

[3247] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 48. « Denn nur durch das schöpferische Sehvermögen des „Beschauers" können innere Gestaltungsfilme entstehen, die nur für den jeweiligen „Betrachter" Gültigkeit haben und die das Werk für den betreffenden „Beschauer" erst relativ sichtbar machen. Daher ist auch der Zorn eines niederen Menschen (zum Beispiel Kommunist oder Hitlerist) leicht zu erklären, wenn er sich einem für ihn tatsächlich *unsichtbaren* Kunstwerk gegenübergestellt sieht.». Notre traduction.

[3248] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 48. « machinerie (*Maschinerie*) / décollage (*Start*) / « lancement et trajectoire d'une fusée » (*Aufstieg und der Bahn einer Rakete*) / « combustible » (*Sprengwirkstoff*) / « ascension par étapes de l'étage central de la fusée » (*etappenweises Hinaufführen des Raketenkernstückes*) / « couches de pesanteur » (*Schwergewichtdichten*) / « autour du globe terrestre » (*um den Erdball*). Notre traduction.

[3249] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 48. « Der Start geschieht durch die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt (gestaltender Betrachter - tao).». Notre traduction.

[3250] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 49. « Schematische Darstellung zum Start eines Individualen Gestaltungsfilmes.». Notre traduction.

[3251] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 52. « Nach diesen leider nur teilweise angeführten optischen und außeroptischen Vergleichen des tao mit „den sieben Sinnen", den Sinnesassoziationen ». Notre traduction.

[3252] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 46. « Denn für Klee, Dali, Mondrian, zu denen man bisweilen schon vorstößt, scheint auch noch die bis auf uns gekommene passive Betrachtungsweise zu genügen. ». Notre traduction.

actif entre le travail de l'artiste et la réaction du spectateur[3253-3254]. On notera encore les cinq « comparaisons formelles du tao » [3255], les quatre « comparaisons semi optiques du tao confronté aux images optiquement extérieures »[3256], tandis qu'à partir de l'item numéro dix, les deux points de vue s'alternent. Dans la seconde moitié de cette représentation schématique, Hundertwasser analyse les « confrontations de valeur » (*Wertgegenüberstellungen*) du tao : « C'est à dire qu'avec les 20 unités énoncées ci-dessus, qui en réalité sont plus de 39 (78 avec les associations de mouvements), le tao va être « *encore une fois comparé, mais pas d'un point de vue 'optique' mais d'un point de vue de la valeur* »[3257]. L'artiste ne fournit aucune précision sur le nombre annoncé, « 78 ». Il faut avoir présent à l'esprit que son œuvre *⊂197⊃ KONTRAKTFORM MIT 78 DEUTUNGEN – MOULIN À CAFÉ* fut publiée dans *Arti Visive* n° 2[3258], en même temps que ce texte qui, dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*) est donc sorti de son contexte. L'artiste décline un paragraphe à chacune des valeurs auxquelles se confronte son tao[3259]. On notera l'humour de l'artiste lorsqu'il écrit à la suite « est-ce que le tao, que je dois porter maintenant à la galerie n'est pas aussi lourd […] que par exemple une dame de 70 kilos portée en rêve ?[3260]. On notera que pour chacune de ces valeurs, Hundertwasser indique qu'il y a une question à se poser - sans toutefois qu'apparaisse un point d'interrogation, comme par exemple: « est-ce que le tao face à moi a […] »[3261] / « est-ce que

---

[3253] FRANZEN Georg, [s. d.], *kunstpsychologie.de*, http://www.kunstpsychologie.de/analytische-kunstpsychologie/, consulté le 13/01/2016.

[3254] Voir Troisième partie, chapitre « Der grosse Weg (1955). »

[3255] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 49-50. « Optische formale Vergleiche des tao». Notre traduction

[3256] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 49-50. « Halboptische Vergleiche des konfrontierten tao mit außeroptischen Bildern». Notre traduction.

[3257] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 52. « Das heißt, das tao wird mit den eben aufgezählten 20 Bildeinheiten, die jedoch in Wahrheit mehr als 39 (78 mit den Bewegungsassoziationen) sind, *nochmals verglichen, doch nicht in „optischer" Hinsicht, sondern in Hinsicht des Wertes.* ». Notre traduction.

[3258] Voir Troisième partie, chapitre « Le Cinéma individuel transautomatique (1956) ».

[3259] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 52-54. « valeurs religieuses » (*Religiöse Werte*) / valeurs financières (*Finanzielle Werte*) / valeurs curatives dans le sens physique (*Heilswerte im körperlichen Sinne*) / « valeurs curatives d'un point de vue mental (psychique) (*Heilswerte in seelischer (psychischer) Hinsicht*) / « valeurs politiques (d'un point de vue monarchiste, nazi, communiste, socialiste, etc.) » (*politische Werte (in monarchistischer, nazistischer, kommunistischer, sozialistischer usw. Hinsicht)*) / « valeurs artistico- esthétiques » (*künstlerisch-ästhetische Werte*) / « valeurs de beauté générale, extra artistiques (*allgemeine, außerkünstlerische Schönheitswerte*) / « valeurs éducatives» (*erzieherische Werte) / « valeurs de l'attirance et du rejet sexuel » (Werte der sexuellen Anziehung und Abstoßung) / « valeurs de structure » (Strukturwerte) / « structure symbolique » (Symbolwerte) / « valeurs morales » (moralische Werte) / « valeurs comme force musicale ou littéraire et source de création » (Werte als musikalische oder literarische Kraft und Quellenschöpfung) / « valeurs matérielles » (Materialwerte) /* « valeurs de rareté » (*Seltenheitswerte) / « valeurs de difficulté » (Schwierigkeitswerte) / « valeur de poids » (Schwerwerte). Notre traduction.*

[3260] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ibid., p. 54. (ist das tao, das ich jetzt in die Galerie tragen muß, nicht genau so schwer [...]wie zum Beispiel eine im Traum getragene 70 Kilo wiegende Dame. Notre traduction.

[3261] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 52. « hat das mir gegenüber befindliche tao [...] ». Notre traduction.

le tao qui me fait face se fait […] »[3262] / « le tao qui me fait face peut-il […] »[3263]. La grille que propose Hundertwasser nous semble présenter une certaine analogie avec celle de l'examen de conscience, cet exercice spirituel au moyen duquel un individu examine la place qu'elle a accordé au Bien dans ce qui constitue sa vie quotidienne, afin d'améliorer la qualité de sa vie. On se souviendra à ce propos que l'artiste fait du tao « la nouvelle religion »[3264], en associant la créativité à la survie de l'humanité. Revenant dans les paragraphes suivants sur les associations, qui se transforment en « énergie » (*Energien*), l'artiste avance dans la démonstration de cette conviction et, en italiques, annonce le processus pour parvenir à cette survie : via le cheminement du film créatif, « *le spectateur devient identique au créant* »[3265]. Nous observons ici l'emploi du participe présent « le créant » (*dem Schaffenden*), en lieu et place du « créateur » (*der Schöpfer*), qui donne davantage de force à l'impériosité de la création de chacun, selon ce que l'artiste clame inlassablement. Ce choix lexical annonce en quelque sorte sa conclusion de son écrit : « le film individuel suit ainsi son chemin dans un développement toujours plus continuel, du monde de l'apparence vers l'espace typique et quasi infini des vraies possibilités humaines »[3266]. Le peintre avait compris que les gens étaient aveugles aux tableaux eux-mêmes, qu'il lui fallait raconter leur histoire en images, comme la «bande-dessinée » de leur propre aventure[3267]. En conséquence, s'il plaçait dans ses tableaux une distillation en mille-feuilles de son être propre, en retour, le spectateur emportait du tableau les pensées, les ressentis et les souvenirs de son propre être plutôt que ceux de l'artiste[3268]. Puisque de tableau en tableau le spectateur sautait dans la marelle d'une vie entière, les amateurs d'Hundertwasser se multiplièrent à la suite les uns des autres, la proposition de l'artiste suscitant une adhésion plus forte que celle de tableaux isolés sur des murs blancs.

[3262] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 52. « läßt sich das mir gegenüber befindliche tao [...]». Notre traduction.

[3263] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 52. « kann das mir gegenüber befindliche tao [...]». Notre traduction.

[3264] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique (1956) ».

[3265] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 55. « *wird der Beschauer mit dem Schaffenden identisch.* ». Notre traduction.

[3266] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 56. « Der Individualfilm zieht so in steter kontinuierlicher Entwicklung seine Bahn von der Schein-Welt zum typischen und quasi unendlichen Raum der wahren menschlichen Möglichkeiten. ». Notre traduction.

[3267] *HUNDERTWASSER. PEINTURES RÉCENTES*, 1982, Catalogue de l'exposition organisée avenue Matignon d'octobre à décembre 1982. Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 41

[3268] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 26.

1.1.19.1.3.3 « Le Cinéma individuel transautomatique » (1956)

Nous pouvons considérer qu'il s'agit ici en fait de la seconde pièce du puzzle du transautomatisme. Si, en novembre 1956 le texte « Le Cinéma individuel transautomatique »[3269] est publié dans *Phases*, une revue française qui avait vu le jour en 1954[3270]. Si la première partie assez brève, une seconde partie reprend la liste d'exemples interprétatifs, numérotés de 1 à 77, publiée en 1955 dans la revue romaine *Arti Visive* n° 2, en même temps que son écrit « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) / « L'art comme transautomatisme » (*Arte come Transautomatico*) que nous venons d'analyser. En effet, pour étayer sa théorie du « film individuel », l'artiste y présente simultanément *⊂197⊃ KONTRAKTFORM MIT 78 DEUTUNGEN – MOULIN À CAFÉ* [3271] . Si cette une peinture figure une forme déjà employée à ses débuts[3272], un moulin à café, la méthode est absolument différente : l'œuvre requiert de l'observateur une capacité visuelle soutenue. En effet ayant fourni soixante-dix-huit titres, c'est à dire soixante-dix-huit projections, commente, il commente : « ce tableau fut le point de départ pour la *Grammaire du voir*, où j'ai classé des chaines d'associations dans les étapes de compréhension. Ce tableau était un exemple pour indiquer quel genre de film intérieur peut naître lors de l'observation – une suite d'associations bien rangées »[3273]. Dans l'introduction de son écrit, revenant sur « une nouvelle forme d'observation, une nouvelle perceptibilité », Hundertwasser nomme transautomatique ce qui « ne représente plus une seule image, mais une sorte de film délicat et merveilleux » [3274]. À la suite, il évoque les différentes étapes de la construction de sa théorie « processus complexe de réflexions souvent contradictoires » selon « un développement continu et en grande partie subconscient » et reconnaît « l'impossibilité de *nommer* un objet transautomatique », qui entraîne « la nécessité du cinéma individuel ». On notera la répétition du concept « subconscient », lorsqu'il affirme qu'il « existait depuis toujours dans le subconscient », sans toutefois s'appuyer sur un texte théorique reconnu, qu'il

---

[3269] Fonds RESTANY XVII – 2, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016. HUNDERTWASSER, 1956, Cinéma individuel transautomatique, *PHASES* N° 3, 11-56, Paris, pp. 24-25.

[3270] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945, L'Harmattan, Paris, p. 72.

[3271] Rome, 1954, aquarelle et encre indélébile sur papier à dessin, 360 mm x 250 mm. Peint à Rome, Hôpital Santo Spirito, 2 octobre 1954 en compagnie du Dr. Crisari). Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/974-kontraktform-mit-78-deutungen, consulté le 13/04/2018.

[3272] Voir Première partie, chapitre « Le paradoxe des difficultés matérielles ».

[3273] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 274 . « Dieses Bild war Ausgangspunkt für die „Grammatik des Sehens", wo ich Assoziationenketten in Stufen des Erfassens einteilte. Dieses Bild war Beispiel dafür, welcher innere Film beim Betrachten eines Bildes entstehen kann – eine aneinandergereihte Assoziationsfolge ». Notre traduction.

[3274] Fonds RESTANY XVII – 2, ACA, Rennes, consulté le 14/03/2016. HUNDERTWASSER, 1956, Cinéma individuel transautomatique, *PHASES* N° 3, 11-56, Paris, p. 24.

soit philosophique ou artistique. L'artiste semble en minimiser rapidement l'importance dans la création puisqu'il met finalement en avant « l'intervention féconde des nouvelles audaces de l'art moderne » faisant que le cinéma individuel est désormais « du ressort de la conscience ». L'artiste argumente ensuite sur l'importance du « 'déjà-vu' » dans la construction des images par le spectateur, ainsi que celle des impressions sensorielles « l'odorat, l'ouïe, ou tout autre sens ou sensation ». L'artiste évoque encore « des associations » qui génèrent soit une phase d'allégresse, soit une phase dépressive. Il souligne que le film individuel provoque encore « d'extraordinaires illuminations » , « des visions religieuses et de miracles », qu'il désigne comme « l'espace typique et indéfini des véritables possibilités humaines » [3275]. Dans la seconde partie, Hundertwasser développe « l'exemple d'une tentative de projection d'un film individuel » par « une personne X… » [3276], dont nous pouvons penser qu'il s'agit de lui-même, cobaye de sa méthode. Il faut dire que la lecture d'un objet transautomatique implique chez le spectateur une démarche rigoureusement inverse de celle qui a présidé à son élaboration. Il s'agit, pour le lecteur, à partir des données picturales, immédiates, des images qu'elles évoquent des sensations qu'elles procurent, de pénétrer le plus avant possible dans la connaissance intime de l'œuvre, en remontant le cours associatif de la pensée créatrice vers l'Inexprimable, source de tout élan affectif. Ainsi se reconstitue chez l'observateur une succession d'images en mouvement dont le rythme d' ensemble témoigne du sens profond de l' œuvre. La perception de cette « peinture mobile », de ce *cinéma individuel transautomatique* est la condition sine qua non de la véritable compréhension[3277]. Nous nous sommes proposés de classer les différents lexiques employés, et leur comptabilité fait clairement apparaître que les thématiques présentées appartiennent aux grands champs de recherche de l'artiste. Certains se recoupent en raison d'associations, d'ailleurs parfois obscures, d'autant qu'outre les quelques fautes d'orthographe, l'artiste ne craint pas d'employer de nombreux néologismes, par exemple « carréoïdes ». Le lexique arrivant immédiatement en tête est celui de la nature, de la vie, et qui est le fil conducteur de sa réflexion esthético-philosophique, est proposé avec quinze occurrences[3278]. Le lexique de la spirale, sur laquelle Hundertwasser travaille depuis 1953[3279], est

---

[3275] Fonds RESTANY XVII – 2, *Id.*, pp. 24-25.

[3276] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, pp. 24-25.

[3277] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 6.

[3278] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, p. 25. « 1. la fleur » / « 2. premier développement de la fleur » / « 3. système de circulation (végétal, urbain, etc. …) » / « 5. exercice de développement végétal » / « 6. développement végétal comme explosion lente » / « 7. invasion ou expension (*sic*) champignon ». (Avec parfois des associations surprenantes : « 4. moteur d'une plante » / « 8. formation de combat étrange des fourmis contre les carréoïdes ») / « 27. la toile d'araignée » / « 46. la goutte de sang » / « 47. détail du microcosme » / « 48. molécule ou microparticule dans l'attaque » / « 60. la coupe d'arbre » / « 63.le nénuphar géant (le tournesol) » / « 74. la fleur qui mange ».

[3279] Voir Troisième partie, chapitre « Focus sur la spirale ».

illustré par douze occurrences[3280]. Le lexique religieux se décline en neuf occurrences[3281]. Le lexique qui reprend sa réflexion du moment, notamment sur le Surréalisme se décline en huit occurrences[3282]. Le lexique de la pluie[3283] est constitué de six occurrences[3284]. Le lexique qui traite de ses préoccupations d'artiste présente six occurrences[3285]. Le lexique de l'architecture revient dans cinq occurrences[3286]. Le lexique de la maladie apparaît trois fois [3287]. Le lexique sexuel ne fait l'objet que de deux occurrences [3288]. Le lexique alchimique et magique pareillement[3289]. Nous notons enfin que, paradoxalement, une seule image du « film individuel » reprend les impressions de voyages « 41. sorte de moulin à café oriental » ; et que certaines images nous semblent inclassables, car obscures : « 12. concentration absolue qui se détache de la division basse » / « 31 filtre clivant » / « 43. la substance huileuse-alcoolique multicolore dégueulasse dans une goute (*sic*) de vin dangereuse », à moins qu'elles ne s'inspirent du jeu surréaliste du *cadavre exquis*, même s'il ne s'agit pas ici d'une écriture collective. La méthode mise en œuvre par Hundertwasser et ses

---

[3280] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, p. 25. « 9. la nouvelle méthode de guerre spiraloïde asiatique » / « 10. victoire de la spirale normale sur les angles 90° urbains anormaux » / « 11. exemple de guérison par activité spiraloïde » / « 15. jeu de l'oie » / « 16. L'escalier hélice pour atteindre le bien » / « 26. le tourbillon » / « 28. labyrinthe spiraloïde » / « 35. co-existence de deux formes organiques de concentration contraire » / « 42. le danger spirale de la fumée nicotine » / « 65. architecture hélice-végétale future » / « 72. la ville de l'Autrichien Egon Schiele absorbe le fluidoïde de l'Italien Gianni Dora » / « 73. souvenir d'une spirale vu dans le film 'Image de la folie' ».

[3281] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, p. 25. « 17. trou de serrure du ciel de dieu par lequel si peu de gens peuvent passer » / « 38. dommage que les juifs n'ont pas le droit de peindre » / « 39. insigne religieux sémite » / « 40. église arabe » / « 44. signe de sombre malédiction » / « 51. recherche de condensation d'une âme » / « 52. le Saint Esprit qui s'envole ou descend » / « 56. âme volante » / « 59. le cœur de Jésus ».

[3282] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, p. 25. « 13. régistration subconsciente momentanée » / « 14. Matérialisation d'une conscience » / « 18. le but d'entre-étape ou la solution temporaire » / « 19. le nouveau but » / « 30. tranche d'œil ou vision sectionnée[3282] » / 32 le miroir » / « 33. est-ce que cela interprète mes vraies ou mes fausses intentions » / « 45. tache de sang d'hier ressemblant à une tache d'encre[3282] » / « 62. métamorphose ». Le lexique politique et / ou de l'actualité d'alors est traité en huit occurrences : « 7. invasion ou expension (*sic*) champignon » / « 29. Libération » / « 34. est-ce que cette chose est aussi inattendue et mystérieuse que le voyage de Kroutchev aux Indes » / « 49. projet de drapeau antiuniformiste » / « 54. la radioactivité planante et flânante » / « 57. plaisir de voler » / 58. soucoupe volante » / « 77. une des positions allemandes en hérisson en 1943 en Russie ».

[3283] Voir Deuxième partie, chapitre « L'eau et la pluie ».

[3284] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, p. 25. « 53. nuage survolant la banlieue en hiver le soir » / « 67. ville couverte d'un nuage qui se vaporise » / « 68. le mariage du soleil avec la pluie » / « 69. Regentropfen, die an mein Fenster klopfen[3284] » / « 70. la dernière goutte de pluie qui passe » / « 71. mort d'une goutte de pluie dans une cité-métropole ».

[3285] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, p. 25. « 23. le lac respirant » / « 24. l'abîme » / « 25. le gouffre d'impotence » / « 36. est-ce que je pourrais vendre tableau » / « 37. essai de trouver la meilleure forme de compromis entre le devoir avantgardiste-moral et le confort de la certitude de vente » / « 50. symbole de bonheur d'un individu ».

[3286] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, p. 25. « 53. nuage survolant la banlieue en hiver le soir » / « 64. le campo de Sienne qui s'enroule » / « 65. architecture hélice-végétale future » / « 66. ville vue d'au-delà du soleil » / « 72. la ville de l'Autrichien Egon Schiele absorbe le fluidoïde de l'Italien Gianni Dora ».

[3287] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, p. 25. « 11. exemple de guérison par activité spiraloïde » / « 75. souvenir nostalgique d'une maladie perdue » / « 76. le très beau début d'une épidémie ».

[3288] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, p. 25. « 20. le sein » / « 21. jet d'eau multicolore devenant une fontaine profonde » / « 22. intérieur du sexe féminin ».

[3289] Fonds RESTANY XVII – 2, *Ibid.*, p. 25. « 21. jet d'eau multicolore devenant une fontaine profonde » / « 61. forme de formule magique ».

propositions rappellent également le procédé de l'*Einfühlung* (empathie) de Theodor Lipps[3290] : combinant les formes plastiques possibles, celui-ci repéra mille six-cent vingt « formes fondamentales » (*Grundformen*)[3291]. On peut encore dire qu'à l'instar de John Ruskin[3292], dans son ouvrage « Pierres de Venise » (1853), l'artiste voit la signification d'une œuvre d'art en lien avec la multiplicité et la qualité des représentations intérieures qu'elle peut faire émerger. Quant au rang d'un tableau, il est déterminé par la richesse des associations qu'il évoque chez les différents spectateurs. Selon leur caractère, ces associations peuvent concerner le présent, le passé, le futur ; elles peuvent se rapporter au visible et à l'invisible, à des choses et des représentations, des souvenirs et des souhaits, au vrai et au possible, à des faits et à des valeurs. Un tableau peut nous rappeler un parfum, une mélodie, une certaine époque, et personnes et des paysages, il peut évoquer des atmosphères, libérer en nous des énergies qui nous poussent à agir[3293] .

1.1.19.1.3.3.1 « La Visibilité de la création transautomatique (1956)

Tandis que ces premiers textes théoriques lui valaient de gagner une reconnaissance certaine de la scène artistique, l'artiste poursuivait sa réflexion créatrice : toujours en 1956 et toujours à Paris, après « Le Cinéma individuel transautomatique », « Fritz Hundertwasser »[3294] rédige une autre pièce du puzzle que sera « La grammaire du Voir » de 1957. « La visibilité de la création transautomatique » paraît dans la revue française *Cimaises* ; créée en novembre 1952 et publiée par le galeriste Jean-Robert Arnaud, elle se voue à l'art actuel[3295]. L'écrit[3296] est publié alors que

---

[3290] Theodor Lipps (1851-1914). Philosophe allemand, l'un des premiers à soutenir Sigmund Freud dans sa théorie de l'inconscient. Connu pour ses travaux sur l'empathie, il développa une philosophie de l'art et de l'esthétique.

[3291] DUFRENNE Mikel, [s.d.], ESTHÉTIQUE - Esthétique et philosophie, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/esthetique-esthetique-et-philosophie/, consulté le 24/11/2016.

[3292] John Ruskin (1819-1900). Écrivain, poète, peintre et critique d'art britannique. Fondateur philosophique du mouvement Arts & Crafts, il a préparé l'arrivée de l'Art nouveau.

[3293] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 81.

[3294] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela'* : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

[3295] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945, L'Harmattan, Paris, p. 72.

[3296] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *La visibilité de la création transaumatique*, Cimaise, 3, n° 6, mai, pp. 11-13.

Hundertwasser travaillait, bien mal à propos, comme laveur d'assiettes à Stockholm[3297-3298]. Ce développement de sa théorie est une avancée complémentaire dans la conceptualisation de ses réflexions. Bien que l'éditeur précise que le texte est « écrit directement en français, l'éditeur a respecté les « singularités de forme » pour lui conserver toute sa vigueur »[3299], on observera l'aisance avec laquelle l'artiste manie cette langue étrangère. Comme il le fit dans l'écrit « Le Cinéma individuel transautomatique », l'artiste construit en deux points sa réflexion sur « les proportions de la visibilité et de l'invisibilité de l'œuvre » : une longue introduction. Puis une « Terminologie ». Ouvrant sa première partie en partant d'un postulat, qui ne semble pas mettre en doute que son lecteur aura pris connaissance de sa publication sur « Le Cinéma individuel transautomatique » : « Puisque un tableau transautomatique correspond à des films individuels »[3300], il l'articule dans un raisonnement logique[3301]. Le créateur cherche ensuite à souligner qu'il existe chez le récepteur une attitude, une attention, une compréhension particulières, un degré de capacité visuelle, qui s'orientent spontanément vers une appréciation positive, négative ou neutre, comme il l'a déjà développé. L'artiste renforce l'aspect indubitable de sa démonstration en utilisant un lexique mathématique (« une sorte d'intégral ou équation de probabilité ») et en se livrant ensuite à l'analyse de statistiques[3302]. Nous pouvons nous interroger sur l'objectivité de ces statistiques, car sont comptabilisés des individus très certainement issus de sa propre expérience[3303]. On notera la courbe de croissance de la réception des œuvres : diamétralement opposé au visiteur lambda, la propriétaire (on notera l'emploi du féminin) d'une œuvre. La position qu'il accorde à l'artiste lui-même donne à penser qu'une œuvre propose des images issues de son subconscient, qu'il n'est pas en mesure de percevoir. Ce qu'il clarifie en évoquant des « œuvres qui sont situées au delà du transautomatisme et qui sont d'abord parfaitement invisibles, […] d'ailleurs par l'artiste même aussi »[3304]. Dans le second argumentaire, Hundertwasser se met manifestement en scène, sans toutefois se nommer : en effet, il met en avant des artistes « phénoménals » (*sic*), « très capables » / « les plus calés ». Le troisième argument souligne la dimension universelle qu'il compte donner à sa théorie : évoquant des « lieu » / « des villes arriérées et des pays sous-développés », l'artiste, visionnaire, notons-le, en vient à imaginer un classement des villes : « On pourrait très bien, si on voudrait, et si cela ne serait pas une méthode trop dictatoriale, mettre par exemple dans l'entrée des gares de Vienne, Varsovie, Lisbonne, du Caire, etc. …, des indicateurs concernant les visibilités moyennes atteintes dans ces

---

[3297] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 55.

[3298] Voir Deuxième partie, chapitre « Hans Neuffer (1936-1973) : « 35 jours en Suède » (*35 Tage Schweden*) (1964) ».

[3299] Nous les laissons en l'état, sans préciser les (*sic*).

[3300] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *Id.*, p. 11.

[3301] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *Id.*, p. 11. Puisque » / « Par exemple « / « deuxièmement » / « troisièmement »

[3302] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *Id.*, p. 11. « 2% » / « 10 % » / « 13 % » / « 20 % » / « 32 % « / « 67 % » / « 70 % » / « 80 % » / « 100 % ».

[3303] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *Ibid.*, p. 11.

[3304] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *Ibid.*, p. 11.

villes ». Le développement du quatrième argument reprend le lexique mathématique « en statistiques de pourcentage », afin encore une fois d'asseoir son concept. Après avoir fustigé les « listes de ismes » / « Entre le cubisme et l'automatisme », l'artiste s'implique : non seulement il met en perspective les œuvres de Van Gogh « obstinatement (*sic*) invisibles pour ses contemporains » [3305] et, nous le supposons les siennes, dont il estime qu'elles ne sont pas reconnues à leur juste valeur : « ces mêmes nos contemporains les œuvres transautomatiques et même automatiques qui ont été fait expressément pour eux, restent dans le brouillard le plus absolu ». Il intervient même nommément « Cela me met toujours en colère ». L'artiste alterne ensuite un lexique technique spécifique « couches diverses de fond, de peintures et de vernis », un lexique biologique « membranes », repris cinq fois, qui désigne en fait « image du film individuel », et plus précisément les obstacles à surmonter « perforer », répété deux fois, pour atteindre « la visibilité de l'œuvre pour certaines personnes (élevées sans la création obligatoire) ou sous l'analphabétisme visuelle ». Dans une démonstration dont la formulation se complexifie, on notera l'allusion à une conviction qu'il clama sans relâche « une nouvelle dimension, créative ». Hundertwasser évoque ensuite ses conceptions du transautomatisme, sans toutefois la citer expressément : « qui signifient rien d'autre que les degrés de succession des vraies consciences, visuelles et autres, jusqu'à maintenant atteintes par l'individu » [3306]. Dans une démarche de conviction, il s'adresse ensuite directement à son lecteur « Imaginez par exemple ». On observera que l'argumentaire repose sur « une lézarde », repris deux fois, ce que nous mettons en relation avec son appropriation des ruines de Vienne[3307]. D'autant qu' ensuite il se met une nouvelle fois en scène « une lézarde créée par un artiste qui aurait été tellement en avance sur son temps ». Nous pouvons considérer que cette lézarde est une application du transautomatisme hundertwasserien, qui offre davantage « la garantie du vrai développement de notre société et de notre progrès individuel ». Revenant ensuite sur la « force créative individuelle » [3308], le peintre observe « l'aspect religieux de l'affaire ». Fustigeant « la religion officielle », il ajoute encore que le transautomatisme est l'aboutissement d'un mouvement de libération d' « épuration » de l'art. En opposition avec son argumentaire scientifique, nous soulignons son observation sur le rôle, non précisé ni justifié « des raisonnements et des sagesses surhumains inexplicables » dans « les dernières créations transautomatiques », sur quoi il revient en désignant « quelque chose de prodigieux et d'extrahumain ». C'est alors que Hundertwasser exprime le cœur de sa pensée de la « transautomatisation » : « l'exécutant […] assume en même temps tous pouvoirs de la création (visuelle) aussi bien que la vision (créative) ». Pour souligner l'aspect révolutionnaire de l'aboutissement de sa réflexion, où il remet en cause le concept de

---

[3305] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *Ibid.*, p. 11.
[3306] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *Ibid.*, p. 11.
[3307] Voir Première partie, chapitre « L'appropriation artistique des ruines de Vienne ».
[3308] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *Ibid.*, p. 12.

« L'ART POUR L'ART[3309-3310] », il opte pour l'emploi des majuscules. L'effet de surprise passé, il précise sa pensée : il ne s'agit pas d'accorder une position aristocratique à l'artiste, mais, développant ce qu'il laissé entrevoir plus haut, il affirme que, bien au contraire « il faut que tout le monde devienne artiste (avant-gardiste et transautomatiste) ou nous ne survivrons pas » [3311]. Il vient donc de poser là deux nouvelles pierres angulaires : la créativité et le combat écologique à venir[3312]. On observera ici sa posture de prophète « J'ai trouvé les preuves de la nouvelle religion », dont il est convaincu du bien fondé et de la portée, en l'assimilant à « toutes les choses d'une importance ». D'ailleurs, il en justifie l'évidence en affirmant qu'elle est « étrangement pareille aux débuts du christianisme il y a dix-huit siècles ». Fort de sa découverte, il n'hésite pas à se reconnaître dans les paléochrétiens, cette « poignée 'd'amateurs spécialisés' qui étaient 'dans le coup' », mais confrontés à la « souffrance », terme répété deux fois. Le peintre poursuit sa démonstration en apportant un jugement sans concession sur les trois pôles influençant la société et en affirmant le rôle primordial de l'artiste en général: il affirme qu'il s'agit de « considérer les limites supérieures de la science, la religion et la politique actuelles comme les limites inférieures de son domaine de ressort, car ce domaine, jadis occupé par ces trois institutions humaines, dépasse aujourd'hui nettement leur compétence », propos qu'il avait déjà tenus en 1953 dans son « Texte d'exposition Art-Club» (*Ausstellungstext Art-Club*)[3313]. Et il le martèle : « Il remplace déjà en plusieurs points-clefs carrément la science et la religion ». Se souvenant peut-être de la liberté créative dont il avait joui à l'École Montessori, décrivant une situation qu'il n'hésite pas à qualifier de « désespérée », Hundertwasser s'écrie, en majuscules : « il n'y a qu'une chose à faire ; l'institution sans délai de la CRÉATION OBLIGATOIRE ET SA MOBILISATION ». Bien entendu, la condition irréfutable est qu'il s'agisse d'une « œuvre transautomatique ». Nous estimons que l'artiste ne tient pas ses propos en vue d'une gloire personnelle, mais que, comme tout prophète assumé, il se cherche sincèrement à se mettre au service de « L'HOMME ». Pour lui, exister c'est donc avant tout créer, mais aussi accomplir une fonction religieuse. Cette religiosité imprègne le moindre de ses gestes, illustre la soumission consciente à la loi naturelle[3314] ; il faut admettre cette essence du transautomatisme en tant que telle, sinon l'accès à Hundertwasser est fermé[3315]. Dans la seconde partie de son écrit, entreprenant de définir la « Terminologie », l'artiste présente un bref historique des recherches internationales entreprises depuis « fin 1952 ». Il fait encore allusion à son « Texte pour l'exposition

---

[3309] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *Ibid.*, p. 13.

[3310] « L'art pour l'art » : Conception de l'art, théorisée par l'écrivain français Théophile Gautier (1811-1872) qui refuse l'engagement de l'écrivain et voit dans la beauté la seule fin de l'art. (in L'art pour l'art, *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/L_art_pour_lart/186076, consulté le 12/04/2018.).

[3311] HUNDERTWASSER Fritz, 1956, *Ibid.*, p. 12.

[3312] Voir Troisième partie, chapitres « L'appel à la créativité » & « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[3313] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[3314] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[3315] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 16.

Art-Club », où apparaît pour la première fois dans sa pensée écrite la notion de transautomatisme, étroitement liée au dépassement de la confusion et du conformisme de l'art moderne, qui est le détestable produit de l'automatisme planifié[3316]. Si, reconnaît l'artiste, dans la forme, les travaux de Jackson Pollock, Alvard, Tapié, « possèdent déjà les germes de la nouvelle création (t.a.) », il souligne que « L'OEUVRE (*sic*) CREATIVE TRANSAUTOMATIQUE se révèle ainsi comme le contraire de l'œuvre automatique ». On observera ici l'emploi de l'acronyme « t.a. », que l'artiste va bientôt étendre à « t.a.o. ». Enfin, afin de définir au mieux les « nouveaux phénomènes traités », Hundertwasser, rejetant avec soin des termes « trop usés, délavés ou compromis », les décline en huit notions numérotées. Ce sont des fils rouges ; citons notamment « 7. Création obligatoire, mobilisation de la création visuelle ; » / « 8. Exercices de développement végétal et d'activité spiraloïde ou fluidoïde. ».

1.1.19.1.3.4 La « Grammaire du Voir » (1954 / 1957 / 1983)

Alors que nous nous sommes posés la question des emprunts possibles de la méthode du tao, nous nous interrogeons maintenant sur un autre emprunt : le titre, voire le contenu de sa « *Grammaire du Voir* ». En effet, en 1953, Oskar Kokoschka, humaniste, rebelle, s'élevant au-dessus – et aussi contre - le goût qui régnait après la guerre, créa à Salzbourg la première académie d'art d'été, l' « École du Voir » (*Schule des Sehens*)[3317], une institution dans laquelle soufflait un esprit particulier : « L'École du Voir. Avec pour tâche que les jeunes gens ouvrent les yeux, pour qu'ils apprennent à voir ce qu'ils font »[3318]. Quoiqu'il en soit, l'artiste avait approfondi toute sa documentation antérieure pour en faire « La Grammaire du voir » (*Die Grammatik des Sehens*) (1954/1957/1983)[3319], dernière pièce du puzzle qu'il publie dans le catalogue de son exposition de 1957 à la Galerie Kamer. Cela rend d'autant plus surprenante la toute récente observation de Robert

[3316] RESTANY Pierre, 1978, *Id.*, p. 13.

[3317] D'ailleurs Hundertwasser enseignera à cette École du Voir (*Schule des Sehens*) pérenne. Voir Troisième partie, chapitre « Hundertwasser enseignant».

[3318] SCHNEIDER Anette, 2014, Eine Schule des Sehens. Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg mit Norbert Bisky und Tobias Zielony, *deutschlandradiokultur.de*, http://www.deutschlandradiokultur.de/bildende-kunst-eine-schule-des-sehens.976.de.html?dram:article_id=293839, consulté le 26/03/2017.

[3319] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, pp.14-18.

Fleck[3320], selon lequel Hundertwasser n'écrivit jamais de théorie. Pour l'artiste, il s'agissait certainement là de clarifier les choses, puisque dès 1957, les réactions du public ont prouvé à l'artiste combien peu de gens étaient capables de suivre le mouvement visuel intérieur du tao[3321]. Intégré par l'artiste en 1983 dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*), l'écrit est repris dans l'édition *post mortem* de 2004[3322].

L'écriture hundertwasserienne prend ici un tour particulier et on ne saurait parler de texte. D'ailleurs, les affirmations de l'artiste, ses déclarations et ses réclamations sont presque impénétrables, il ne prend aucune disposition pour les présenter avec les méthodes habituelles, il n'est pas un théoricien, c'est un ésotérique et il ne peut rien y changer[3323]. Dans l'introduction, l'artiste énonce: « Devant un TAO (« Objet pictural transautomatique » (*Transautomatisches Bildobjekt*)) cette grammaire ne sert qu'au Vrai Voir, c'est à dire pour le film individuel créatif transautomatique, auquel elle ne sert que d'énergie de départ »[3324]. Puis, pour présenter l'aboutissement des recherches qu'il a menées dans les deux pièces précédentes de son puzzle, l'artiste ne fait plus appel à la poésie, aux recherches poétiques, à la prose, mais son discours a la configuration d'un rapport de « sciences dures » : les sept[3325] chapitres sont constitués de tableaux mathématiquement ordonnés, avec des entrées horizontales et verticales. Sans doute le peintre veut-il ainsi mieux organiser sa pensée, mais plus encore, montrer qu'elle est imparable, car mathématiquement démontrée. Le tableau I « Les autres groupes *statiques* des associations de sens »[3326] est subdivisé en 4 parties, elles-mêmes subdivisées A (1 -2 - 3 - 4) / B (1 -2 - 3 - 4) / C (1 -2 - 3 - 4) / D (1 -2 - 3 - 4) / E (1 -2 - 3 - 4) . Le tableau II « Les quatre groupes *mobiles*

[3320] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 72.

[3321] RESTANY Pierre, 1957, *Id.*, p. 6.

[3322] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Grammatik des Sehens (1954 / 1957 / 1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 36-44. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Grammatik des Sehens (1954 / 1957 / 1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 28-36. Chapitre : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*), « Éducation, école, université, éducation des enfants » (*Erziehung, Schule, Akademie, Kinderzeichnungen*), « Explications des propres tableaux » (*Bildererklärungen eigener Bilder*).

[3323] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 49.

[3324] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Grammatik des Sehens (1954 / 1957 / 1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 36. « Vor einem dient diese Grammatik nur als Start zum Wahren Sehen, das heißt für den individuellen schöpferischen transautomatischen Film, dem sie nur als Ausgangenergie dient.». Notre traduction.

[3325] Nous appelons que sept est un chiffre sacré, et nous nous souvenons de l'intérêt de Hundertwasser pour la numérologie.

[3326] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 37. « Die vier *statischen* Gruppen von Sinnassoziationen ». Notre traduction.

d'associations de sens[3327] est constitué de six cases horizontales A – B – C – D – E et d'une dernière case sans titre. Le tableau III « La confrontation avec les valeurs »[3328] est constitué de trois cases horizontales. Le tableau IV « Utilité et efficacité etc. »[3329] se compose de trois cases horizontales. Le tableau V (« Justifications d'existence » (*Existenzberechtigungen*) est divisé en quatre cases horizontales. Le tableau VI « Les énergies » (*Die Energien*) se subdivise en huit cases horizontales A –B – C – D – E – F et deux cases sans titre. Dans le tableau VII « Le véritable Vrai Voir transautomatique »[3330] apparaît un texte conclusif :

> « Le véritable et transautomatique Vrai[3331] Voir » (*Das wirkliche und transautomatische Wahre Sehen*): « Le Vrai Voir est issu du développement qui est représenté dans les tableaux I à VI de la *Grammaire du Voir*, mais à partir de là, il est devenu indépendant et autarcique[3332] et autonome et autocratique. Le Vrai Voir réel et *transautomatique* est direct et arrive sans la participation d'un composant tiers. En conséquence le Vrai Voir n'est pas associatif, pas confrontatif, pas imagé et pas non plus énergétique (concept faux, introduit par l'automatisme tachiste et informel). *Le Vrai Voir est transautomatique.* Le Vrai Voir peut être suscité par un TAO (*Transautomatisches Bildobjekt* - Objet pictural transautomatique) devant lequel on se trouve, ou devant lequel nous nous aurons bientôt, je l'espère, l'opportunité de nous trouver [3333].

L'artiste s'appuie deux fois sur la Bible[3334] : d'une part, sur un verset de l'Exode[3335], en anglais, [3336], celui qui avait été un si grand questionnement pour Otto Mauer[3337]. D'autre part, sur trois versets des Psaumes[3338], bilingues (latin, allemand) et cités dans le désordre [3339], marquant le point final.

[3327] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 41. « Die vier *mobilen* Gruppen von Sinnassoziationen ». Notre traduction.

[3328] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 41. « Die Konfrontation mit den Werten ». Notre traduction.

[3329] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 42. « Nützlichkeit und Wirksamkeit usw. ». Notre traduction.

[3330] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 43. « Das wirkliche und transautomatische Wahre Sehen ». Notre traduction.

[3331] Nous soulignons ici la majuscule que l'artiste a placé sur le qualificatif *Wahr[en Sehen]* – faisant de la locution un concept philosophique.

[3332] On se souviendra ici des revendications d'autarcie hundertwasseriennes. Voir Deuxième partie, chapitre « La soupe aux orties ».

[3333]HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 43. « Das Wahre Sehen ist aus der Entwicklung hervorgegangen, die in den Bildern I bis VI der *Grammatik des Sehens* dargestellt ist, aber von da an unabhängig und autark und autonom und autokratisch geworden. Das wirkliche und *transautomatische* Wahre Sehen ist direkt und kommt ohne Mitwirkung einer dritten Komponente zustande. Folglich ist das Wahre Sehen nicht assoziativ, nicht konfrontativ, nicht bildhaft und auch nicht energetisch (falscher, durch den tachistischen und informellen Automatismus eingeführter Begriff). *Das Wahre Sehen ist transautomatisch.* Das Wahre Sehen kann von einem TAO (Transautomatisches Objekt) hervorgerufen werden, vor dem man sich befindet bzw. vor dem uns zu befinden wir, hoffe ich, bald die Gelegenheit haben werden. ». Notre traduction.

[3334] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au Judaïsme ».

[3335] Exode 20,4, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,02O-20,exode.php, consulté le 11/08/2018. « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre. ».

1.1.19.1.4 La *Verteidigung* / *Defensio* de ses réflexions

« Peintre au cœur pur », figure la plus marquante de la jeune peinture autrichienne depuis 1945[3340], au début des années 1960, Hundertwasser est avec Kokoschka, le peintre autrichien le plus connu en France et dans tout le monde occidental. Son succès incontestable dans l'Ancien et le Nouveau monde repose sur la nostalgie de tous les hommes d'une oasis de tranquillité, de croissance douce et de paix[3341]. Nous allons montrer ici que quelques années plus tard, l'artiste prenait position contre « l'académisme de l'avant-garde »[3342].

1.1.19.1.4.1 La réception de la dynamique créative hundertwasserienne dans l'espace germanophone

Au fil du temps, il mit en œuvre sa profession de foi de liberté créative qui lui valut notamment en 1963 à la Galerie Anne Abels de Cologne une exposition au titre évocateur : « Hundertwasser est un cadeau pour l'Allemagne »[3343], donnant à voir la force magique de ses couleurs formant le trait caractéristique de ses travaux, sortilège coloré duquel le spectateur ne peut s'arracher que difficilement[3344].

[3336] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 44. «You shall not make for yourself a carved image, or any likeness of anything that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth ». Notre traduction.

[3337] Voir Deuxième partie, chapitre « Une figure : Monseigneur Otto Mauer (1907 – 1973) ».

[3338] Psaumes 115, 5-7, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,19O-115,psaumes.php, consulté le 11/08/2018. « Elles ont une bouche et ne parlent point, Elles ont des yeux et ne voient point, / Elles ont des oreilles et n'entendent point, Elles ont un nez et ne sentent point, / Elles ont des mains et ne touchent point, Des pieds et ne marchent point, Elles ne produisent aucun son dans leur gosier. »

[3339] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 44. « Oculos habent et non videbunt / Aures habent et non audient / Os habent et non loquentur / Manus habent et non palpabunt // Sie haben Augen, und sehen nicht / Sie haben Ohren, und hören nicht / Sie haben Zungen und sprechen nicht / Sie haben Hände, und tasten nicht Sie haben Nasen, und riechen nicht ».

[3340] NEUWIRTH Arnulf, FRIMMEL Heinrich, OBERHAMMER Vinzenz, KLAUS, DEMUS, 1962. Hundertwasser, *XXXI Biennale de Venezia 1962 : Austria*, [s. n.], [n.p.].

[3341] NEUWIRTH Arnulf, 1961, Alte und moderne Kunst - *österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 6.1961, n° 47, AMK-Verl., Innsbruck, p. 27.

[3342] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p.15.

[3343] « Hundertwasser ist ein Geschenk für Deutschland ». Notre traduction.

[3344] GODEHARD Ruppert, 1981, Leiden-und dennoch hoffen, Skizzen zu einer Unterrichtsreihe mit Hundertwasser-Bildern im Religionsunterricht der Sekundarstufe II, in JOHANNSEN Friedrich von, 1981, *Religion im Bild : Visuelle Medien im Religionsunterricht*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, pp. 190-191. « Die Farben lösen auch die Faszination seiner Bilder aus, „die magische Kraft seiner Farben bilden den hervorstechenden Zug seiner Arbeiten, deren koloristischem Zauber sich der Betrachter nur schwer entziehen kann. Ihre Kraft erhalten die Farben nicht zufällig. Weder Papier bzw. noch Leinwand noch Farben bezieht Hundertwasser als fertige Malerei-Material. ». Notre traduction.

Dans son texte du catalogue lors de son exposition à la Kestner Gesellschaft[3345] à Hanovre (1964), le peintre revient sur les relations entre le public et les artistes, comme une sorte de jeu amoureux, d'autant qu'il décline deux fois le champ lexical de ces émotions[3346] :

> Il ne faut pas trop faciliter la tâche aux autres pour qu'ils vous aiment, car sinon, l'amour ne dure pas longtemps, il ne pénètre pas jusqu'au plus intime. On doit essayer de gagner son succès, de le garder – et plus il durera, si finalement il s'est fait sentir. Beaucoup veulent connaître le succès par la ruse, par l'escroquerie, par le bluff, en étant charmants et brillants et trompeurs. Mais par ce moyen, ils n'arrivent à rien qui soit éternel. Je préfère donner aux gens quelques difficultés à me trouver. Je préfère prendre le risque de commencer par les choquer, et j'attends que mon heure vienne[3347].

Observant la reprise du thème du « bluff », développé une dizaine d'années auparavant, dans son texte du catalogue d'exposition à l'Art Club[3348], nous soulignons les accumulations de « par » (*durch*) / « et » (*und*) accompagnant pour mieux le marteler un champ lexical péjoratif[3349] pour exprimer son refus de céder aux modes « j'attends que mon heure vienne »[3350]. En effet, le rejet de la « ligne droite »[3351] ne fut pas sans conséquences : Hundertwasser était un peintre solitaire, qui faisait de sa vie un manifeste vivant, menait pour certains une lutte contre les moulins à vent, et pour se défendre contre la ligne droite, avait choisi comme arme l'irrégularité de tout ce qui est passé de mode[3352] . L'artiste regrette par exemple que les artistes ne se chargent pas de faire quelque chose de bien :

> Certains disent que le monde d'aujourd'hui est laid et pervers et que, par conséquent, l'art devrait également être laid et pervers parce qu'il est un miroir de la société et que l'artiste montre seulement ce qu'il voit. Mais je dis que c'est absurde. Car que gagnent donc les

---

[3345] Voir Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

[3346] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 25. « aiment » (lieben) / « l'amour » (die Liebe), voire même « le plus intime » (Innerste) / « éternel » (ewig). Notre traduction.

[3347] SCHMIED Wieland, 1969, *Id.*, p. 25. « Man soll es den anderen nicht zu leicht machen, einen zu lieben [...] denn dann hält die Liebe nicht lange vor, dann geht sie nicht ins Innerste. Man soll versuchen, seinen Erfolg hinauszuzögern, ihn aufzuhalten – um so dauerhafter wird er sein, wenn er sich schließlich einstellt. Viele Wollen durch Schlauheit Erfolg haben, durch Schwindel, durch Bluff, indem sie gefällig sind und glänzen und täuschen. Aber dadurch lässt sich nichts erreichen, das für ewig ist. Ich mache es den Menschen lieber etwas schwer, zu mir zu finden. Ich nehme es lieber in Kauf, sie zuerst zu schockieren, und warte, bis meine Zeit kommt.». Notre traduction.

[3348] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[3349] SCHMIED Wieland, 1969, *Ibid.*, p. 25. « ruse » (*Schlauheit*) / « escroquerie » (*Schwindel*) / « bluff » (*Bluff*) / « charmants » (*gefällig*) / « [en étant] brillants » (*glänzen*) / « [en étant] trompeurs » (*täuschen*). Notre traduction.

[3350] SCHMIED Wieland, 1969, *Ibid.*, p. 25. « bis meine Zeit kommt ». Notre traduction.

[3351] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) ».

[3352] Fonds PREST. J BAR ; ACA BIB ; ACA réserve, Paolo Barozzi, *Il Sogno americano*, Padoue, Éd. Marsilio, Collection Interventi, 1970, p. 14, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

artistes de cette manière? Ils ne réussissent qu'à ce que le vrai contemplateur d'art se sente rejeté. Il n'obtient pas de renseignement, car ce genre d'artiste ne montre pas de solution, pas d'issue. Il reflète seulement, exagère, renforce la laideur et la perversité, mais n'offre pas de solution. Je pense que nous devons lutter; si une chose est affreuse, nous devons l'améliorer. Si elle est laide, nous devons la rendre belle. Si une chose est perverse, nous devons essayer de mettre un terme à cette perversité; si une chose est compliquée, il faut essayer de la simplifier[3353].

Point de vue romantique aussi en quelque sorte, comme nous l'avons observé[3354], et nous serions tentés de faire le rapprochement avec ces vers d'un autre romantique, Alfred de Musset : « Or la beauté, c'est tout. - Platon l'a dit lui-même, La beauté, sur la terre, est la chose suprême. C'est pour nous la montrer qu'est faite la clarté. Rien n'est beau que le vrai, dit un vers respecté. Et moi, je lui réponds sans crainte d'un blasphème : Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté »[3355].

L'observation que la solitude va de pair avec le refus de se laisser classer par la critique[3356] est particulièrement pertinente dans le cas Hundertwasser : solitaire revendiqué, non seulement il refusait de se laisser classer, mais il devait faire face à une certaine hostilité depuis plusieurs années. D'ailleurs, si quelques mois plus tard, du 28 juin au 6 octobre 1964, le peintre, installé « dans l'aile gauche»[3357], participa avec succès à l'exposition internationale documenta III[3358] de Cassel (Allemagne), ce « Musée des cent jours »[3359], c'est probablement en raison de l'idée directrice « *L'art est ce que font des artistes célèbres* ». Elle était destinée à conforter la thèse de l'autonomie de l'art, on chercha donc moins à faire valoir des courants ou des tendances précises de l'art contemporain, que présenter au contraire des personnalités artistiques individuelles. Il fallut toutefois lutter à Vienne : lors de l'exposition inaugurale du « Musée du 20ème Siècle à Vienne »[3360] (*Museum des 20. Jahrhunderts*) en 1965, le directeur, Werner Hoffman[3361] saisit l'opportunité du succès à

[3353] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 125.

[3354] Voir Troisième partie, chapitre « Les liens affectifs aux œuvres ».

[3355] MUSSET Alfred de, 1857, Après une lecture, Poésies nouvelles, VIII, https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Musset_-_Po%C3%A9sies_nouvelles_(Charpentier_1857).djvu/229, consulté le 11/08/2018.

[3356] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 49.

[3357] Harald Kimpel, Karin Stengel, Documenta 3 - 1964 Internationale Ausstellung- Eine fotografische Rekonstruktion, Bremen, Temmen, 2005, p. 11.

[3358] documenta III, [s.d.], *documenta.de*, https://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta_iii#, consulté le 21/12/2016.

[3359] Arnold Bode (1900-1977). Architecte, peintre, designer et conservateur allemand. Créateur de la documenta, et son directeur artistique.

[3360] Ce bâtiment construit en 1958, comme pavillon de l'Autriche pour l'exposition universelle, a été réouvert en 1962 en tant que *Musée d'art du XXème siècle* de Vienne. Aujourd'hui, rebaptisé *21er Haus* , depuis 2011, il appartient au Belvédère et sert de plateforme pour l'art autrichien de 1945 à nos jours dans le contexte international. (in 21er Haus, [s.d.], *belvedere.at*, https://www.belvedere.at/bel_de/21er_haus/geschichte, consulté le 26/08/2016.).

[3361] *HUNDERTWASSER Fritz*, 1965, Museum des 20. Jahrhunderts, Exposition 10 fév.-28 mars 1965, Katalog 18, Wien, p. 7.

l'international de l'artiste, pour amener Vienne à enfin le remarquer et l'adopter. Par le biais de cette exposition, dont Vienne était le terminus, après s'être promené comme une spirale depuis la Kestner-Gesellschaft à Hanovre, puis à travers diverses villes d'Europe du nord, Hundertwasser revenait dans la ville, dans laquelle on a admiré, moqué et pas toujours aimablement commenté ses œuvres. L'artiste n'a jamais « été oublié » dans sa ville, et les prétendus mass-médias, pour lesquels la « story » d'un peintre est plus importante que les problèmes artistiques, se sont vraiment bien « occupés de lui ». Mais l'artiste se réjouit de la reconnaissance que lui offrait son pays natal, plus grande que celle de Klimt et Schiele en leur temps, et il l'honora comme ses pénates spirituelles et artistiques. Cependant, deux ans plus tard, en 1967, l'essayiste Otto Breicha[3362] note avec un certain cynisme et dédain qu'avec une nouvelle exposition la librairie Nagl sort de sa léthargie, et qu'une exposition Hundertwasser à Vienne, on la remarque incontestablement. Il ajoute perfidement que manifestement il n'y a que la libraire de la Gluckgasse qui ait posé sa candidature pour exposer les œuvres graphiques de l'artiste, parce que là où il en est aujourd'hui, il y était déjà il y a quatorze ou quinze ans, à égrainer des arbres-âmes, des têtes rondes aux yeux fendus, des hublots, des fenêtres-bouillotes ; pour lui régnait là de nouveau un cortège d'éléments qui filent et qui coulent. Cette réception difficile, cette incompréhension de l'engagement hundertwasserien explique sans doute le propos désabusé de l'artiste, cité en introduction de la « Grammaire du Voir : « (Complément de 1983 : Hundertwasser pensait à l'époque qu'un tournant se ferait après l'automatisme. Mais ce ne fut pas le cas. La Grammaire du Voir reste malgré tout utilisable pour tous les objets – qu'il s'agisse d'art ou pas) »[3363]. En outre, lors de la crise de 1966[3364], outre l'échec sentimental, l'artiste prend conscience que le public l'a classé et étiqueté dans l'espace et le temps de son émergence, les années 1955-1960. Le transautomatisme étant devenu un automatisme décoratif, l'artiste supporte mal d'être considéré comme un épigone néobaroque du *Jugendstil* viennois, et met deux ans pour sortir de la crise et assumer à nouveau le caractère nécessaire et auto-suffisant du transautomatisme[3365]. Joram Harel, son manager, promeut ses expositions et défend ses intérêts. Par exemple, le 16 mars 1973, avec peut-être en arrière-pensée les premières actions écologistes du peintre, il se tourne vers

---

[3362] FUCHSHUBER Niklas, 1987, KUNSTKRITIK IN ÖSTERREICH: ZUSÄTZLICHE VERSTÄNDIGUNGSCHANCE ODER ARTIKULATORISCHE SACKGASSE MODERNER ÄSTHETISCHER AUSSAGE : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, *Hundertwasser*, Nitsch, Rainer, Wien, Univ., Diss., Annexe XII: BREICHA Otto, 05/10/1967, Wo Hundertwasser heute steht, Kurier.

[3363] Friedensreich Hundertwasser, Walter Schurian (Hrsg.), 1983, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 36. « (Ergänzung 1983 : Hundertwasser war damals der Meinung, daß nach dem Automatismus eine Wende eintrete. Dies war aber nicht der Fall Die Grammatik des Sehens ist aber weiterhin für alle Objekte – ob Kunst oder nicht - anwendbar». Notre traduction.

[3364] Voir Première partie, chapitre « Heurts et malheurs, nomadisme amoureux ».

[3365] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 20.

Manfred Mauntner Markhof [3366] pour obtenir des commentaires élogieux sur « Monsieur Hundertwasser », et solliciter quelques mots de sa plume sur l'artiste et sur son importance, ainsi que son autorisation de publier son avis dans un livre qui va paraître dans le cadre d'une exposition rétrospective destinée à faire le tour du monde[3367-3368]. Mais il semble que celui-ci n'en fit rien, puisque son nom n'apparaît pas dans le catalogue d'exposition consulté[3369]. La même année, l'artiste se justifie dans son texte « Hundertwasser à propos de Hundertwasser (*Hundertwasser über Hundertwasser*), qui sera publié dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3370]. Il y expose notamment ses difficultés à faire admettre son concept de paradis sur terre, se mettant à nu avec une grande sincérité : « Et là, naturellement, j'entre en conflit avec la société, qui ne le comprend pas du tout. Ils croient que c'est une excentricité, uniquement pour me faire de la publicité, mais là, ils oublient que c'est une partie de moi-même, que c'est ma forme d'expression naturelle »[3371]. Quelques années plus tard, Hundertwasser n'a pas modifié son point de vue et déclare encore :

> Dans l'Art moderne, il y a beaucoup de choses qui ne vont pas parce qu'elles sont préfabriquées. Les conceptions sont préfabriquées parce que l'artiste copie ce qui est aujourd'hui moderne, 'in' et correspond à la mode. Même l'application de la couche de peinture est psychologiquement préfabriquée, de sorte qu'à vrai dire il ne peint pas le tableau - du point de vue matériel et spirituel[3372].

L'artiste donne encore à comprendre que sa réflexion esthético-philosophique vise la beauté, qu'il considère de sa « responsabilité éthique ». Il se positionne donc dans cet objectif: être d'avant-

---

[3366] Manfred Mautner Markhof junior (1927-2008). Industriel, président du WWF autrichien. (in LÖTSCH Bernd, 2014, Das Wunder von Hainburg, *natur&land, 100. JG. – Heft 4-2014,* http://www.zobodat.at/pdf/nat-land_2014_4_0012-0015.pdf, consulté le 29/12/2015.) et président de l'Institut pour la promotion des arts en Autriche.

[3367] HAREL Joram, 1973, *Brief - Typoskript an Manfred Mautner Markhof, Wien 16.03.1973*, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Teilnachlass Manfred und Maria Mautner Markhof, Sign.: F170.Mautner-Markhof.98 Mus., consulté le 31/05/2016.

[3368] Il s'agit probablement de l'exposition « L'Autriche présente Hundertwasser aux continents ».Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[3369] *L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents*, 1975, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet 1975, Éditions Gruener Janura AG, Glarus, pp. 4-29.

[3370] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwasser über Hundertwasser (1975), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 25-27. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Hundertwasser über Hundertwasser (1975), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 20-21. Chapitre : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*) / « Art » (*Kunst*).
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.at/deutsch/hundertwasser/hwueberhw.php, consulté le 14/06/2018.

[3371] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwasser über Hundertwasser (1975), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 25 «Und da komme ich natürlich in Konflikt mit der Gesellschaft, die das völlig mißversteht. Die glauben, daß das eine Exzentrik ist, nur um Publicity zu machen, dabei vergessen sie, daß das ein Teil meiner selbst ist, daß das meine natürliche Ausdrucksform ist.». Notre traduction.

[3372] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 82.

garde, c'est se libérer des rigueurs exhaustives de l'art figuratif naturaliste et des pires excès d'un surréalisme selon lui irresponsable, de la prétention intellectuelle du modernisme historique qu'il a déjà fustigé. Plus tard, Hundertwasser développe encore cette conviction lorsqu'il doit défendre son architecture[3373] :

> D'un côté, cela me met en colère, d'un autre côté, cela me sert aussi, car cela alimente la controverse. […] Les gens lisent et se font ensuite leur propre opinion. Peut-être viennent-ils voir la maison, s'attendant à voir quelque chose d'affreux, et alors, ils rencontrent des gens qui ont déjà vu la maison, et sur leurs visages on peut lire que c'était quelque chose de beau. […] Alors chez le cynique aussi se produit un combat. L'intellect lui dit : C'est quelque chose de mal. Le subconscient s'oppose et dit : ce doit être quelque chose de bien[3374].

Pour Hundertwasser, chercher la Beauté ne signifiait donc pas autre chose qu'être en avance sur les exigences de la société : il voulait un art qui serait l'expression fiable de sa conscience croissante de l'environnement, sur les exigences de l'écologie, des notions avec lesquelles il était très en avance sur son temps, que nous pensons pouvoir ranger dans son cheminement holistique. Ce qui nous semble faire écho à la conception jungienne de l'artiste[3375]. En conséquence, refusant obstinément les nouvelles tendances artistiques, qu'il jugeait cyniques et déprimantes, accusant pareillement l'individu et la société, exprimant continuellement et instinctivement une fatigue, l'artiste se heurta à l'avant-garde nouvelle et à ses marchands d'art, et fut isolé. D'ailleurs, il exprime sa position, sous-tendue de regrets : « Poppe n'était pas un collectionneur de mode conforme. Il était un marginal, comme moi. Il ne collectionnait que ce qui lui plaisait. C'est en fait un procédé logique, normal – que le monde de l'art ne se compose-t-il pas de gens comme cela ? »[3376] Quatre ans après la réalisation de la « Maison Hundertwasser »[3377] (*Hundertwasser Haus*) l'artiste incrimine la « mafia » de l'art : « On n'est pas totalement livré sans défense – à cette mafia internationale - quand on a un message qui va droit au cœur. C'est le moyen pour passer au-dessus de tous les courants de mode –

[3373] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

[3374] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser? , *welt.de,* https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. « Auf der einen Seite ärgert mich so etwas, auf der anderen Seite nützt es mir natürlich auch, weil es die Kontroverse anheizt. [...] Die Menschen lesen das und bilden sich aus dem Gelesenen ihre Meinung. Vielleicht kommen sie in die Nähe des Hauses in der Erwartung, etwas ganz Furchtbares zu sehen, und dann begegnen ihnen Menschen, die das Haus bereits gesehen haben, und an deren Gesichtern kann man ablesen, dass es etwas Schönes war. [...] Da findet dann auch im Zyniker ein Kampf statt. Der Intellekt sagt ihm: Das ist etwas Böses. Das Unterbewusstsein spricht dagegen und sagt: Das muss etwas Gutes sein. ». Notre traduction.

[3375] LIARD Véronique, 2007, *Carl Gustav Jung « Kulturphilosoph »*, PUPS, Paris, p. 162.

[3376] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 434 . «Siegried Poppe und ich, wir hatten große Ehrfurcht voneinander ? Ich war oft in Hamburg bei ihm und seiner Frau Gesche eingeladen. Poppe war kein konformer Trendsammler. Er war ein Außenseiter, so wie ich. Er sammelte nur, was ihm gefiel. Das ist eigentlich eine logische, normale Vorgangsweise – wie setzt sich die Kunstwelt nicht aus solchen Menschen zusammen ? ». Notre traduction.

[3377] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

je me suis toujours tenu consciemment à l'écart »[3378]. En fait, ce sont les critiques qui avaient extrait l'artiste du contexte viennois et l'avaient redéfini comme un « artiste Pop », au succès commercial considérable[3379]. Il s'agissait cependant d'un contresens puisque Hundertwasser considérait le *pop art*[3380] comme une offensive rationaliste, un automatisme démagogique intellectuel, cherchant à détruire psychologiquement l'environnement visuel en recourant au cocktail de la publicité et des mass-médias. Le transautomatisme était qualifié d'art psychédélique et les hippies le battaient sur son propre terrain[3381]. Mais l'artiste se défend en proclamant à leur sujet : « Quelle splendide occasion ratée ! Ils s'appelaient les fils des fleurs. Voilà l'erreur : on ne saute pas les étapes du déterminisme biologique. La fleur n'est pas la plante. Les hippies voulaient récolter des fruits non semés : la fleur n'est qu'une phase très passagère de la vie d'une plante »[3382]. Nous observons qu'apparaît ici le terme « déterminisme biologique », ce qui confirme que Hundertwasser puisa pour partie chez Haeckel[3383]. Toutes ces considérations expliquent que le 14 mai 1981, lorsqu'il reçut le *Grand Prix de l'État autrichien des Beaux Arts 1980*, dans la très officielle « salle Figaro du Palais Palffy » (*Figaro-Saal des Palais Palffy*), après avoir allumé une lampe à huile et porté une petite statue indienne qui soutient les bonnes entreprises[3384], Hundertwasser tient un discours[3385] où il s'exprime avec une rare virulence contre tous ceux pour lesquels il n'avait aucune sympathie. Dans une interview radiophonique qui suivait la cérémonie, l'artiste explique pourquoi il l'accepte, contrairement aux nombreux prix qui l'avaient déjà récompensé :

[3378] FUCHSHUBER Niklas, 1987, KUNSTKRITIK IN ÖSTERREICH: ZUSÄTZLICHE VERSTÄNDIGUNGSCHANCE ODER ARTIKULATORISCHE SACKGASSE MODERNER ÄSTHETISCHER AUSSAGE : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, *Hundertwasser*, Nitsch, Rainer, Wien, Univ., Diss., p. 236. « Man ist natürlich nicht ganz wehrlos ausgeliefert - dieser internationalen Mafia – wenn man eine Botschaft hat, die ins Herz geht Damit übersteht man natürlich auch die verschiedensten Modeströmungen - ich habe mich da immer bewusst herausgehalten. ». Notre traduction.

[3379] SZULAKOWSKA Urszula, 2011, *Alchemy in contemporary art*, Éd. Ashgate, Farnham, p. 178.

[3380] Pop Art. Inventé par Lawrence Alloway à la fin des années cinquante, ce terme indique que l'art prend appui sur la culture populaire de son temps, lui empruntant sa foi dans le pouvoir des images. Mais, si le *Pop Art* cite une culture propre à la société de consommation, c'est sur le mode de l'ironie, comme le donne à entendre la définition du peintre anglais Hamilton de sa production artistique : « Populaire, éphémère, jetable, bon marché, produit en masse, spirituel, sexy, plein d'astuces, fascinant et qui rapporte gros. » (in Qu'est-ce que le Pop Art ? *mediation.centrepompidou.fr*, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Pop_art/ENS-pop_art.htm, consulté le 30/08/2018.

[3381] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 20.

[3382] RESTANY Pierre, 1978, *Id.*, p. 24.

[3383] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

[3384] HUNDERTWASSER, 1981, Großer Staatspreis für Bildende Kunst an Friedensreich Hundertwasser, 1981.05.14, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0946B54E-041-001ED-00000954-0945C2D3/vol/34808/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. (00.53.23- 00.54.34 / 1. 00.17).

[3385] Publié dans la brochure tapuscrite « *Friedensreich Hundertwasser spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des Großen Österreichischen Staatspreises für Bildende Kunst 1980*, 1981, 29 p. Avec sept « ADDENDUM ET ERRATUM » (*sic*).

> Le Prix en soi ne m'intéresse pas. Mais c'est un signe et une opportunité pour moi, de mettre les choses dans les faits, c'est à dire, le Prix est pour moi un porte-voix, [pour] mieux exprimer les choses, il est pour moi un levier, pour mettre les choses en mouvement, cela me rend plus sérieux, parce que jusqu'à maintenant on se moquait un peu et je pense qu'avec un Prix d'État, on accordera plus d'attention à ce que je dis[3386].

Dans l'introduction du discours à proprement parler, Hundertwasser commence par rassembler les grandes étapes de son œuvre : « L'occasion de m'honorer est celle que mes efforts se sont révélés exacts, qu'ils soient de type artistiques, sociocritiques ou écologiques. Ces trois choses sont intimement liées ensemble et ne peuvent être séparées »[3387]. Les Beaux-Arts, pour lesquels il est honoré ne sont donc en fait qu'un élément de son travail, d'autant que l'artiste ajoute « Tout ça, je l'ai répété et répété depuis déjà une génération »[3388]. S'ensuit une diatribe où il revient sur ses fondamentaux[3389] : « Le monde ne s'est pas amélioré. Les dangers sont montés en puissance. Mais voilà qu'on prend au sérieux mes anciennes mises en garde. On n'a quasiment rien fait. Il n'y a toujours pas de toits de verre, d'arbres-locataires, d'installation d'épuration d'eau par les plantes, de toilettes à humus, de droit à la fenêtre »[3390]. Reprenant sa philippique contre la ligne droite[3391] concept qu'il décline huit fois, il procède par antiphrase: « la ligne droite est un atout »[3392] (repris deux fois) pour mieux proclamer « La ligne droite est la malédiction de notre civilisation »[3393]. L'artiste poursuit sa critique sociétale « impuissants créativement » (*schöpferisch impotent*), « vrai

---

[3386] Österr. Staatspreis für bildende Kunst für Friedensreich Hundertwasser, 1981, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/107870DB-33C-00302-00000F80-10779068/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. « Der Preis an und für sich interessiert mich nicht. Aber er ist doch ein Zeichen, und eine Möglichkeit für mich, etwas in die Taten zu setzen, das heißt, der Preis ist für mich ein Sprachrohr, Dinge besser ausdrücken zu können, er ist für mich ein Hebbel, um Dinge in Bewegung zu setzen, es macht mich seriöser und weil bisher war ich doch ein bisserl belächelt und ich denke, mit einem Staatspreis wird man dem, was ich sage, mehr Gehör schenken.». Notre transcription et notre traduction. (00.01.05' – 00.01.38'/ 00.29.48).

[3387] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Friedensreich Hundertwasser spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des Grossen Österreichischen Staatspreises für bildende Kunst 1980*, Wien, p. 4. « Der Anlass, mich zu ehren, ist wohl der, dass meine Bestrebungen sich als richtig erwiesen haben, seien sie künstlerischer, gesellschaftskritischer oder ökologischer Art. Diese drei Dinge sind eng miteinander verwoben und können nicht getrennt werden.». Notre traduction.

[3388] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Id.*, p. 7. «Auch das habe ich bereits seit einer Generation wiederholt und wiederholt.». Notre traduction.

[3389] Voir Troisième partie, chapitre « Propositions de type holistique »

[3390] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, p. 4. « Die Welt hat sich nicht gebessert. Die Gefahren haben sich zur Potenz erhoben. Doch meine frühen Warnungen werden endlich ernster genommen. Getan worden ist so gut wie nichts. Es gibt noch immer keine Glasdächer, keine Baummieter, keine Pflanzenklaranlagen, keine Humustoiletten, kein Fensterrecht. ». Notre traduction. *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0946B54E-041-001ED-00000954-0945C2D3/vol/34808/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. (00. 52. 47 - 00.53.11/ 1. 00.17).

[3391] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) ».

[3392] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, p. 5. « Die gerade Linie ist Trumpf.». Notre traduction.

[3393] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, p. 6. « Die gerade Linie ist der Fluch unserer Zivilisation.». Notre traduction.

analphabétisme » (*wahres Analphabetentum*) et se positionne en éclaireur « Et je dois répéter ces truismes le temps qu'il faudra pour que la situation change en mieux. Je ne fais rien d'autre que montrer de belles voies »[3394]. On notera ici l'emploi d'une formule qui deviendra deux ans plus tard le titre de son recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*). Il se positionne en enseignant[3395] « Si chacun, tout naturellement, tout simplement est créatif, alors, là où il est ce sera un paradis, un royaume »[3396]. À la suite de cette critique sociétale, dans la seconde partie de son discours, Hundertwasser ouvre le chapitre de l'énergie et déclare: « Il n'y a pas de crise de l'énergie. […] L'homme actuel est la pire vermine qui ait jamais peuplé la terre »[3397]. Ses propos sont particulièrement violents : selon sa conception de l'environnement, l'homme intervient donc comme un élément perturbateur, voire à éliminer puisque l'artiste le qualifie de « vermine » (*Ungeziefer*). Plus loin dans le texte, l'artiste y revient, mais en faisant preuve de modération « L'homme est resté un stupide mouton de Panurge »[3398], répété deux fois. Notons qu'il reprend mot pour mot cette partie de son discours, notamment dans le point 6 où réapparait « vermine », dans son texte « GARDERIE D'ENFANTS - PROJET ARCHITECTONIQUE DE HUNDERTWASSER POUR FRANCFORT-HEIDENHEIM »[3399].

1.1.19.1.4.2 « Le faux art et la revendication de pouvoir politique » (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983)

Un long extrait de cette partie de son discours fut publié sous le titre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique »[3400] dans les recueils « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3401] en

---

[3394] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, p. 7. « Und ich muss diese Binsenwahrheiten so lange wiederholen, bis sich die Situation zum bessern ändert. Ich tue nichts anderes, als schöne Wege zeigen. ». Notre traduction.

[3395] Voir Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

[3396] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, p. 8. « Wenn jeder ganz natürlich, ganz einfach schöpferisch ist, ist da, wo er ist, ein Paradies, ein Königreich. ». Notre traduction.

[3397] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, p. 10. « Es gibt keine Energiekrise. [...] Der heutige Mensch ist das gefährlichste Ungeziefer, das je die Erde bevölkert hat.». Notre traduction.

[3398] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, p. 10. « Der Mensch ist ein dummes Herdentier geblieben». Notre traduction.

[3399] Harry Rand, *Hundertwasser*, Cologne, Benedikt Taschen Verlag, 2012, p. 38.

N .B. : Hormis les accents, pour faciliter la lecture, nous avons respecté la calligraphie (majuscules).

[3400] « Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch ». Notre traduction.

[3401] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 181-190. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 194-207. Chapitre :

1983 et de 2004, généralement abrégé en « Le faux art » (*Die falsche Kunst*). En effet, c'est en se saisissant de son hostilité à l'énergie atomique que Hundertwasser construit sa liaison avec sa troisième partie où l'artiste aborde le thème de l'art : « L'énergie nucléaire, cette dernière folie de l'histoire de l'humanité, ne fut possible que parce qu'on ne quittait pas des yeux le rationnel apparent. Il manque les valeurs moralement esthétiques et le lien entre l'homme et la Création, que l'art représente »[3402], concept que Hundertwasser décline depuis son « Texte d'exposition Art-Club » écrit pour sa première exposition à l'Art Club[3403] . Il développe alors une sévère contestation de la tyrannie des avant-gardes, qui décident des esthétiques. Outre que l'on peut interpréter la postmodernité des années 1970-1980 comme une reformulation radicale de la modernité[3404], il faut dire que depuis 1968, Hundertwasser s'impliquait toujours plus dans son rôle de *Architekturdoktor*, et que, multipliant parallèlement les performances et les manifestes[3405], l'artiste se tournait de plus en plus ostensiblement vers l'écologie, une écologie selon lui indissociable de l'art. Aussi, avec de telles activités écologiques, son prestige avait baissé auprès des critiques modernistes qui considéraient que son engagement dans le domaine extra-artistique était un anathème[3406]. Si bien qu'il se heurtait en outre à l'avant-garde nouvelle et à ses marchands d'art. Déjà, lors de son « Action des orties » (1959) (*Brennessel-Aktion*)[3407], il avait montré qu'il n'avait ni confiance ni sympathie pour eux. Il l'exprime à nouveau, mais cette fois les termes sont beaucoup plus dépréciatifs et virulents[3408] :

> Mais que fait de l'art le crétin avant-gardiste? Il aide les destructeurs de notre existence à trouver des forces. Assistants d'assistants d'une mafia aveugle constituée de directeurs de musées, de journalistes, de critiques et de philosophes négatifs. L'art contemporain est

---

« Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Signalétique : « Art » (*Kunst*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*).
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/55-die-falsche-kunst, consulté le 12/04/2018.

[3402] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Friedensreich Hundertwasser spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des Grossen Österreichischen Staatspreises für bildende Kunst 1980*, Wien, p. 21. «Auch die Kernenergie, diese allerletzte Verirrung in der Menschheitsgeschichte war nur möglich, weil man nur das scheinbar Rationelle im Auge hatte. Es fehlen die moralisch ästhetischen Werte und das Bindeglied zwischen dem Menschen und der Kreation, das die Kunst vertritt.». Notre traduction.

[3403] Voir Deuxième partie, chapitre « Premier texte fondamental ».

[3404] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 41.

[3405] Voir Troisième partie, chapitre « La dynamique écologiste ».

[3406] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 83.

[3407] Voir Deuxième partie, chapitre « La performance ».

[3408] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 181-182. « crétin » (*Trottel*) / « destructeurs » (*Zerstörern*) / « mafia » (*Mafia*) / « négatifs » (*negativen*) / « musée des horreurs » (*Horrorpanoptikum*). Philosophen. Die zeitgenössische Kunst ist entartet. Man soll sich nicht scheuen, dieses missbrauchte und falsch verwendete Wort zu gebrauchen. Die moderne Kunst ist ein Horrorpanoptikum geworden.

> dégénéré. On ne doit pas avoir honte d'utiliser ce mot utilisé abusivement et mal employé. L'art moderne est devenu un musée des horreurs [3409].

Ne pouvons-nous mettre cette diatribe en parallèle avec le fait que les grands interprètes de l'Empire, de Grillparzer à Musil et à Roth, ont exprimé l'amour profond qu'ils vouaient à la tradition autrichienne non par de faciles louanges mais à travers la protestation indocile, la critique désenchantée et l'ironie[3410] ? D'ailleurs, la rhétorique de la Mitteleuropa est parfois la métaphore d'une réelle protestation contre le présent mais plus souvent le passe-partout d'un conservatisme politique et culturel, une métaphore à valeur multiple, qui peut désigner tout et son contraire, nostalgies régressives et aspirations libératrices, fermeture et ouverture, progrès et réaction[3411]. Pour exprimer une amertume certaine, l'artiste emploie une lexie empruntée au domaine religieux: « Ce musée des horreurs est adoré comme le Veau d'Or[3412] par une clique triste, imperméable aux couleurs et aux formes» [3413] . Mais surtout, l'outrance du propos « L'art contemporain est dégénéré »[3414], empruntés à d'autres temps de sinistre mémoire peut surprendre de la part d'un artiste qui eut à souffrir du IIIème Reich et qui se targuait de veiller au bien de l'humanité. Faut-il voir dans ce champ lexical une *performance* ? Notons encore l'emploi de « mafia » dans des déclarations particulièrement péjoratives « faiseurs d'art et les exploitants d'art »[3415], repris deux fois, où Hundertwasser multiplie rageusement les répétitions « frustrés » (*frustriert(en)*), « chiqué » (*Getue*) :

> Les faiseurs d'art et les exploitants d'art ne sont plus des artistes depuis longtemps, mais une petite mafia internationale d'intellectuels frustrés. Frustrés, parce que le large public ne prête pas attention à ce chiqué, et parce leur chiqué ne les satisfait pas eux-mêmes. Ces faiseurs d'art et ces exploitants d'art, qui ont maintenant le rang de directeurs de musée, de

---

[3409] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, pp. 181-182. « Doch was macht der avantgardistische Trottel mit der Kunst? Er hilft den Zerstörern unserer Existenz nach Kräften. Helfershelfer einer blinden Mafia aus Museumsdirektoren, Journalisten, Kritikern und negativen Philosophen. Die zeitgenössische Kunst ist entartet. Man soll sich nicht scheuen, dieses missbrauchte und falsch verwendete Wort zu gebrauchen. Die moderne Kunst ist ein Horrorpanoptikum geworden.». Notre traduction. *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0946B54E-041-001ED-00000954-0945C2D3/vol/34808/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. (00.54.54 - 00.55.13 / 1. 00.17).

[3410] MAGRIS Claudio, 1991, Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 12.

[3411] MAGRIS Claudio, 1991, *Id.*, p. 13.

[3412] Exode 32:8, [s.d.], *bibleenligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,02O-32,exode.php, consulté le 30/08/2018. « Ils se sont promptement écartés de la voie que je leur avais prescrite; ils se sont fait un veau en fonte, ils se sont prosternés devant lui, ils lui ont offert des sacrifices, et ils ont dit: Israël! voici ton dieu, qui t'a fait sortir du pays d'Égypte. ».

[3413] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 184. « Dieses Horrorpanoptikum wird von einer kleinen farben- und formenblinden traurigen Clique angebetet wie das Goldene Kalb.». Notre traduction

[3414] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, pp. 181-182. « Die zeitgenössische Kunst ist entartet ». Notre traduction.

[3415] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, pp. 181-182. « Die Kunstmacher und Kunstbetreiber ». Notre traduction.

théoriciens de l'art et de journalistes, sont les parasites de la société. Personne ne veut d'eux. Cette mafia, blême et irréaliste et qui craint la lumière et qui craint la vérité veut dicter au peuple ce qu'est l'art[3416].

Hundertwasser poursuit sa diatribe en mêlant invectives[3417] et fondamentaux de ses convictions, par exemple « beauté » (*Schönheit*) / « dieu » (*Gott*) :

> Les peintres mangent dans la main de ces faiseurs d'art frustrés, dans l'espoir d'une exposition ici, d'un article de journal là, d'une vente de tableau là-bas. Ceux qui finissent par devenir célèbres par ces moyens deviennent alors les faux fous du roi et les faux clowns de l'establishment. L'art devient laid et vide, sans beauté, sans dieu, bête, froid et sans cœur. L'art contemporain est devenu une masturbation, contrainte en tant que symbole éphémère de statut. Un art qui rend malheureux[3418].

La philippique est reprise un an plus tard dans le catalogue de son exposition à la Galerie Artcurial à Paris ; incriminant toujours le monde de l'art moderne, Hundertwasser apporte quelques modifications, notamment en passant sous silence les mots « artiste », ou « galeriste », mais en ajoutant :

> Celui qui préfère à l'art moderne les couchers de soleil ou bien Jésus dans la crèche ou bien les petits nains[3419] qu'il met dans son jardin – celui-là n'est ni un borné, ni un petit-bourgeois réactionnaire, mais tout simplement quelqu'un qui attend les jours meilleurs, parce qu'il ne trouve pas son bonheur dans l'art moderne[3420].

[3416] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid*., p. 182. « Die Kunstmacher und Kunstbetreiber sind lange schon nicht mehr die Künstler selbst, sondern eine kleine internationale Mafia von frustrierten Intellektuellen. Frustriert, weil die breite Öffentlichkeit dieses Getue nicht beachtet und weil ihr Getue sie selbst nicht befriedigt. Diese Kunstmacher und Kunstbetreiber, die jetzt den Rang von Museumsdirektoren, Kunsttheoretikern und Journalisten haben, sind Parasiten der Gesellschaft. Kein Mensch will sie haben. Diese Mafia, blaß und weltfremd und lichtscheu und wahrheitsscheu, will dem Volk diktieren, was Kunst ist.». Notre traduction.

[3417] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 181-182. pp. 182-183. « faiseurs d'art frustrés » (*frustrierten Kunstmachern*) / « faux fous du roi » (*falschen Hofnarren*) / «faux clowns » (*falschen Clowns*) / « masturbation » (*Onanie*). Notre traduction

[3418] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 182-183. « Diesen frustrierten Kunstmachern fressen die Maler aus der Hand, in der Hoffnung, eine Ausstellung hier, einen Zeitungsartikel da, einen Bilderkauf dort zu ergattern. Die, die dadurch ganz berühmt werden, werden dann die falschen Hofnarren und falschen Clowns des Establishments. So wird die Kunst häßlich und leer, ohne Schönheit, ohne Gott, dumm und kalt und herzlos. Die zeitgenössische Kunst ist eine intellektuelle Onanie geworden, erzwungen als kurzlebiges Statussymbol. Eine Kunst, die unglücklich macht.». Notre traduction.

[3419] Voir Troisième partie, chapitre « Les nains de jardin ».

[3420] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, pp. 9-10.

À propos de « mafia », notons encore que l'artiste reviendra sur ce concept cinq ans plus tard, notamment dans le texte explicitant son projet[3421] de garderie d'enfants à Francfort-Heddernheim (Allemagne) :

> LES MAISONS OÙ VIVENT DES HOMMES NE DOIVENT PAS ÊTRE ABANDONNÉES À UNE MAFIA INTERNATIONALE DE L'ARCHITECTURE AUX ACTES POLITIQUES ET CULTURELS, QUI JOUE À DES JEUX NIHILISTES ET ESTHÉTIQUES AVEC LES HOMMES. QUAND UNE MAFIA DE L'ART VEUT IMPOSER AU PUBLIC UNE CERTAINE PEINTURE, LAIDE ET NÉGATIVE, QUI EST JUSTEMENT A LA MODE - DANS LES MUSÉES ET LES REVUES D'ART -, C'EST MOINS GRAVE. […] QUAND CETTE MAFIA INTELLECTUELLE, HOSTILE AUX HOMMES ET A LA NATURE, CONTRAINT TOUTEFOIS LES HOMMES À VIVRE DURANT DES GÉNÉRATIONS DANS DES MAISONS SANS ÂME CONÇUES SELON UNE MODE PERVERSE, C'EST UN CRIME PERMANENT[3422].

Si cette nouvelle antienne fait la synthèse de tout ce que l'artiste avait exprimé depuis ses premiers manifestes jusqu'à la défense de la Hundertwasser Haus[3423], réalisée peu avant, et notamment la créativité, il est frappant de voir que par ce violent discours, Hundertwasser encore une fois passe outre les réels destinataires du projet, les enfants, pour défendre son point de vue. Quoi qu'il en soit, Ces attaques récurrentes contre cette « mafia » supposée furent suivies d'une victimisation qu'expose l'artiste : « L'art doit retrouver la simplicité dans ce monde complexifié. Quand un artiste fait cela, fait l'évidence, on le comprend de travers et on le calomnie »[3424]. Entretemps, en 1985, à l'occasion de la série de conférences « Nature Art Création » (*Natur Kunst Schöpfung*) que Hundertwasser initie à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, il reprend son *credo*:

> L'art contemporain est une masturbation intellectuelle. C'est malheureusement vrai. […] L'art se doit de remplir deux tâches : l'une est d'être créateur, l'autre est d'être beau, et la troisième est de mettre en garde, n'est-ce pas. Il faut accorder ces trois choses. Un art qui n'est que beau et charmant, ça n'est pas bon, mais un art qui n'est que laid et qui provoque, ce n'est pas bon non plus, n'est-ce pas. Par contre, quand ces deux composants sont unis, ont en eux un principe créateur et créatif, alors il est constructif. […] Je définis 'intellectuel' comme quelque chose qui est creux, et tellement éloigné de la nature que l'homme, à cause d'une sorte de lavage de cerveau, ne reconnaît plus son origine, ou bien veut nier son origine

---

[3421] En 1986, à l'occasion de la création de squares pour enfants, Hundertwasser fut sollicité par la ville de Francfort pour créer une garderie d'enfants. Peut-être Hundertwasser accepta-t-il, en souvenir de sa propre expérience, puisqu'il semble qu'en 1945, Friedensreich Hundertwasser passa quelques mois dans la maison d'enfants Stiefern (in Stiefern am Kamp, [s.d.], *members.aon.at*, http://members.aon.at/perteneder-huber/Stiefern/stiefern.html, consulté le 02/07/2016.) Quoi qu'il en soit, dans le cadre d'un projet de développement de la partie nord de la ville, Francfort mit à disposition un terrain au bord de la rivière Urselbach, restauré écologiquement. Cette garderie sera réalisée entre 1988 et 1995.

[3422] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 38.

[3423] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

[3424] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 182. « Die Kunst muß zur Einfachheit zurückfinden in dieser verkomplizierten Welt. Wenn ein Künstler dieses, das Selbstverständliche, tut, wird er mißverstanden und verleumdet. ». Notre traduction.

organique, veut descendre en marche. […] Il faut accorder la mise en garde et le beau. […] L'art doit justement mettre en garde contre les choses qui rapprochent l'homme de la disparition[3425].

De la même manière que vingt ans plus tôt, il avait brocardé tous les « -ismes » à l'époque où Paris était encore le centre du monde artistique, il attaque maintenant un art qui s'est déplacé aux États-Unis : « Pop art, body art, concept art, land art, happening, dripping, action painting, tachisme, cinétisme, minimal art, transavantgarde, pour ne citer qu'une partie du jargon avant-gardiste. Autrefois le jargon était français, maintenant il est anglais »[3426]. Cette argumentation semble oiseuse, et il est permis de se demander si nous n'avons donc pas affaire à l'amertume et l'aigreur d'un artiste jaloux du succès des autres, ou plutôt d'un autre ; en effet, autour de 1980, c'est le flux d'images et de prises de parole de Joseph Beuys[3427] qui dominent l'espace international, tant du discours que du marché de l'art[3428]. Car en s'en prenant au « jargon », Hundertwasser semble avoir oublié ses premiers textes théoriques, notamment « La Grammaire du Voir »[3429], texte particulièrement difficile. Pas plus qu'il a écrit en 1954 « […] moi comme la plupart des 'peintres avant-gardistes' […] »[3430]. Ou bien encore, moquant les artistes qui quémandent une exposition, il paraît évacuer ses efforts d'autrefois pour obtenir une exposition chez Facchetti, ou encore une critique d'Alain Jouffroy lors de ses premières armes vingt-cinq ans plus tôt[3431]. C'est d'ailleurs ce que note son plus

---

[3425] HUNDERTWASSER, 1984, Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg, Pressekonferenz zum Konrad-Lorenz-Volksbegehren (1984), *Österreichische Mediathek*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/015C9938-1EA-003CB-00000D00-015B7F64/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. « Zeitgenössische Kunst ist intellektuelle Onanie. Das ist leider wahr, [...] Die Kunst hat zweierlei Aufgaben zu erfüllen, die eine ist eben schöpferisch zu sein, die andere ist schön zu sein, und die dritte ist zu warne, nicht wahr. Alle drei Dinge müssen in Einklang gebracht sein. Eine Kunst, die nur schön und lieblich ist, ist nicht gut, aber eine Kunst, die nur hässlich ist, und nur provoziert, ist auch nicht gut, nicht wahr. Wenn dagegen diese beiden Komponenten zusammen sind, *ein schöpferisches, kreatives Prinzip in sich haben, dann ist sie konstruktiv. [...] ‚Intellektuell' bezeichne ich als etwas, was hohl ist, und von der Natur soweit entfernt dass der Mensch, auf Grund einer Art von gewissen Gehirnwäsche, nicht mehr seine Ursprung erkennt, beziehungsweise seine organische Ursprung negieren will, absteigen will. [...]* Das warnende und das schöne muss in Einklang gebracht werden […] Kunst muss gerade warnen vor den Dingen, die eben den Menschen dem Untergang näher bringen.». Notre transcription et notre traduction. (00.23.21' – 00.28.15'/ 00.29.03)

[3426] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 182. « Pop art, body art, concept art, land art, happening, dripping, action painting, Tachismus, Kinetismus, minimal art, Transavantgarde, um nur einen Teil des avantgardistischen Lateins zu nennen. Zuerst war das Latein französisch, jetzt ist es englisch.». Notre traduction.

[3427] Joseph Heinrich Beuys (1921-1986). Artiste allemand, qui a produit un nombre de dessins, de sculptures, de performances, happenings, vidéos, installations et de théories, dans un ensemble artistique très engagé politiquement, marqué par un questionnement permanent sur les thèmes de l'humanisme, de l'écologie, de la sociologie et de l'anthroposophie.

[3428] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 50.

[3429] Voir Troisième partie, chapitre « La Grammaire du Voir (1957) ».

[3430] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 35. « [...] ich mich sowie die meisten ‚avantgardistischen Maler' [...].». Notre traduction

[3431] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».

fidèle soutien et ami Wieland Schmied dans la très longue lettre attristée[3432] avec laquelle il répond à son discours. Affirmant ne plus ne reconnaitre le Hundertwasser qui lui est familier et qu'il aime, lui reprochant d'être aveugle, de s'aveugler lui-même ou d'être aveuglé, Wieland Schmied affirme devoir le contredire, parce que l'artiste contredit lui-même ses débuts à Paris dans l'avant-garde. Le critique et ami lui demande encore comment il peut dire que l'art contemporain est dégénéré[3433], qu'il est une vision d'horreur[3434]. Argumentant longuement sur l'histoire de l'art de toutes les périodes, il lui signale que dans des parties de son discours, il entend la voix du petit-bourgeois étroit, que l'artiste a toujours méprisé, la voix de la calomnie de ce qui lui est étranger alors que ni l'un ni l'autre ne sont dignes de lui[3435]. Touchant le point sensible, le domaine de l'écologie, et lui demandant encore si « ses yeux sont vraiment fatigués »[3436], Schmied souligne que « cet idiot d'avant-gardiste » devrait être son allié naturel, lui qui vit au milieu de la merveilleuse nature intacte et fantastique de sa Kaurinui Valley, car ce sont ces artistes avant-gardistes qui s'engagent pour l'écologie, notamment Beuys[3437] qui a même fondé un parti pour elle, mène la campagne électorale des Verts, et combat passionnément l'énergie atomique[3438]. En effet, le concept artistique et l'engagement politico-écologique de Joseph Beuys avaient de grandes similitudes avec ceux de Hundertwasser : par exemple, un an tard, en 1982, à la *documenta 7* , Beuys faisait planter sept mille chênes[3439]. Si bien que lorsque Schmied[3440], lui redemandant si ceux qu'il côtoyait à Paris dans les années 1950 étaient vraiment une mafia, souligne qu'elle l'était peut-être pour ceux qui étaient restés sur le bord de la route, cela nous semble en fait renvoyer Hundertwasser à son propre isolement sur la scène artistique des années 1980. Dès le 16 juin, Hundertwasser répond dans la « Lettre de réponse de Hundertwasser à Wieland Schmied (La revendication politico-artistique) »[3441],

---

[3432] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief von Wieland Schmied an Hundertwasser zur falschen Kunst (1981), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, pp. 198-202.
N.B. Cette « Lettre de Wieland Schmied à Hundertwasser à propos du faux art » (*Brief von Wieland Schmied an Hundertwasser zur falschen Kunst*) n'est pas publiée dans l'édition de « De belles voies » (*Schöne Wege*) de 1983.
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/documentation/137-texte-ueber-hundertwasser/4398-brief-von-wieland-schmied-an-hundertwasser, consulté le 11/05/2018.

[3433] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambigüité politique ».

[3434] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 198.

[3435] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 198.

[3436] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[3437] À la *documenta 7* en 1982, Beuys fit planter sept mille chênes.

[3438] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 200.

[3439] BEUYS Joseph, 1982, *7000 Eichen* – Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung *(*1982-1987*), documenta.de*, https://www.documenta.de/de/works_in_kassel#, consulté le 12/08/2018.

[3440] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 201.

[3441] « Hundertwassers Antwortbrief an Wieland Schmied (der kulturpolitische Machtanspruch) ». Notre traduction.
HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Hundertwassers Antwortbrief an Wieland Schmied (der kulturpolitische Machtanspruch) (1981), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, pp. 203-207.

y insérant[3442] la caricature exécutée la même année par Roland Topor[3443], « Education culturelle »[3444] ; y est donné à voir un personnage gigantesque, de profil, vêtu d'une queue de pie, un sourire sadique sur les lèvres, brandissant d'une main un tableau abstrait et de l'autre un revolver qu'il a posé sur la tempe d'un minuscule prolétaire, en bleu de travail, de dos, contemplant l'œuvre. Le ton de l'artiste est triomphant « Je semble avoir tapé dans le mille »[3445]. Sans moduler sa position, l'artiste montre un certain narcissisme « Je vois les choses comme elles sont. J'ai le don de les appeler par leur nom. Je suis tolérant. Mais je m'insurge ; je porte plainte. C'est mon devoir »[3446]. Affichant un certain mépris pour la scène artistique contemporaine, Hundertwasser rappelle ses convictions et ses activités: « […] l'inépuisable masturbation intellectuelle. […] On ne peut pas comparer mes manifestations et mes actions avec toutes les acrobaties intellectuelles qui sont venues ensuite »[3447]. Reprochant à l'engagement égologique d'être marxiste, s'abstenant de citer Beuys, il ajoute encore : « Où est l'engagement écologique dans l'avant-garde de cette mafia ? Elle est synonyme d'errements et pas d'écologie »[3448]. Notons enfin que, répétant « Jamais l'art ne fut tant sans art, si artificiel, si dégénéré, si loin de la nature et de la Création qu'aujourd'hui »[3449], et parlant des « phénomènes de mode comme l'adoration de Hitler, Staline, Mao, Che Guevara, et du Vietnam »[3450], Hundertwasser en vient à défendre son emploi du mot « dégénéré ». Nous observons qu'en fait, il botte en touche, en forgeant un néologisme « dé-arté » (*ent-kunstet*) et en évacuant le concept « art dégénéré » au moyen d'un argument provocateur, le « café décaféiné » :

---

hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/57-der-kulturpolitische-machtanspruch-antwortbrief-an-wieland-schmied , consulté le 11/05/2018.

[3442] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 206.

[3443] Roland Topor (1938-1997). Dessinateur français, qui a essentiellement collaboré à des revues et journaux à caractère humoristique dès la fin des années 1950. Bien qu'ayant côtoyé des artistes comme Daniel Spoerri, Jean Tinguely, héritiers de Marcel Duchamp, Topor a souhaité être libre de tout courant artistique.

[3444] TOPOR Roland, 1981, Education culturelle, *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdL5b5/r7KdRj, consulté le 11/05/2018. (1981, Plume, encre de Chine et crayon de couleur sur papier).

[3445] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 203. « Ich scheine einen Volltreffer gemacht zu haben.». Notre traduction.

[3446] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 203. « Ich sehe die Dinge so, wie sie sind. Ich habe die Gabe, sie beim Namen zu nennen. Ich bin tolerant. Aber ich lehne mich auf. Ich klage an. Es ist meine Pflicht. ». Notre traduction.

[3447] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 205. « Die unschöpferische intellektuelle Onanie […] Man kann meine Manifestationen und Aktionen nicht mit all der intellektuellen Akrobatik vergleichen, die nachher kam. ».Notre traduction.

[3448] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 205. « Wo ist das ökologische Engagement in der Avantgarde dieser Mafia? Sie ist synonym für Verirrung und nicht für Ökologie.». Notre traduction.

[3449] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 205. « Nie war die Kunst so ohne Kunst, so künstlich, so entartet, so weit von der Natur und der Schöpfung entfernt wie heute.». Notre traduction.

[3450] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 203. « Modeerscheinungen wie Hitler-, Stalin-, Mao-, Che Guevara-, Vietnam-Anbeterei.». Notre traduction.

> Je ne comprends pas non plus ta réaction au mot « dégénéré. Il faut rendre son sens premier à un mot qui a été galvaudé. Ça n'a pas de sens de ne pas employer un mot parce que l'on craint juste qu'il puisse être mal interprété. Faut-il qu'il soit rayé du dictionnaire ? C'est comme l'emploi du mot juif. Alors, comme le mot juif s'est libéré lentement d'une fausse association au moyen d'un usage évident, l'heure est venu qu'il en soit de même pour « dégénéré ». Tant que nous ne pourrons pas employer tout à fait normalement le mot « dégénéré », nous n'aurons pas dominé le passé. Cessons de tourner autour du pot et appelons un chat un chat. Dégénéré signifie dé-arté. L'art dégénéré est une désignation pour un art, à qui on a retiré l'art. Pas moins, pas plus. Comme le café sans café ou café décaféiné[3451].

Le 26 mai 1981, à l'occasion des actions « Arche Noah 2000 » à l'université de Munich, l'artiste ne modifie pas son argumentation. Après une introduction où il cite ses principaux arguments sous une forme poétique, jouant des phrases courtes et des allitérations, Hundertwasser reprend mot pour mot son discours, si ce n'est qu'il ajoute « à nouveau » (*wieder*), signifiant ainsi qu'il passe outre les observations de Wieland Schmied:

> Sans art, sans le créatif, rien ne marche. Nous vivons au paradis, nous ne faisons que le détruire. Il y a tout pour être heureux sur terre. Nous avons de la neige et chaque matin un nouveau jour. Nous avons des arbres et de la pluie. Nous avons l'espoir et les larmes. Nous avons de l'humus et de l'oxygène, des animaux et toutes les couleurs. Nous avons des pays lointains et des bicyclettes. Nous avons du soleil et de l'ombre. Mais que fait de l'art le crétin avant-gardiste? Il aide les destructeurs de notre existence à trouver des forces. Assistants d'assistants d'une mafia aveugle constituée de directeurs de musées, de journalistes, de critiques et de philosophes négatifs. L'art contemporain est dégénéré. On ne doit pas avoir honte d'utiliser à nouveau ce mot utilisé abusivement et mal employé. L'art moderne est devenu un musée des horreurs. L'art est pourtant quelque chose de religieux. Un lieu du souvenir, un lieu d'édification, de la paix, un lieu où l'on reçoit une profonde aide psychologique, où l'on retrouve la voie véritable que l'on a perdue[3452].

[3451] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 207. « Ich verstehe auch nicht Deine Reaktion auf das Wort „entartet". Einem sinnentfremdeten Wort muß wieder sein ureigener Sinn zurückgegeben werde. Es hat keinen Sinn, ein bestehendes Wort vor lauter Angst nicht zu gebrauchen, es könnte ja mißverstanden werden. Soll es vielleicht aus dem Wörterbuch bestrichen werden? Es ist so wie der Gebrauch des Wortes Jude. So, wie das Wort Jude durch selbstverständlichen Gebrauch langsam von einer falschen Assoziation befreit wird, so ist es an der Zeit, daß dies auch mit dem Wort „entartet" geschieht. Solange wir „entartet" nicht ganz normal verwenden können, haben wir die Vergangenheit noch nicht bewältigt. Hören wir auf, um den heißen Brei zu tanzen, und nennen wir das Kind beim Namen. Entartet heißt ent-kunstet. Entartete Kunst ist eine Bezeichnung für eine Kunst, der die Kunst weggenommen wurde. Nicht mehr und nicht weniger. So wie Kaffee ohne Kaffee oder Café décaféiné.». Notre traduction

[3452] HUNDERTWASSER, 1981, *Über die Kunst*, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/documentation/audio/search/28/3, consulté le consulté le 12/04/2018. « Ohne Kunst, ohne das Schöpferische geht nichts. Wir leben im Paradies, wir machen es nur kaputt. Es ist alles da, um glücklich auf der Erde zu sein. Wir haben Schnee und jeden Tag einen neuen Morgen. Wir haben Bäume und Regen. Wir haben Hoffnung und Tränen. Wir haben Humus une Sauerstoff, Tiere und alle Farben. Wir haben ferne Länder und Fahrräder. Wir haben Sonne und Schatten. Wir sind reich. Doch was macht der avantgardistische Trottel mit der Kunst? Er hilft den Zerstörern unserer Existenz nach Kräften. Helfershelfer einer blinden Mafia aus Museumsdirektoren, Journalisten, Kritikern und negativen Philosophen. Die zeitgenössische Kunst ist entartet. Man soll sich nicht scheuen, dieses mißbrauchte und falsch verwendete Wort wieder zu gebrauchen. Die moderne Kunst ist ein Horrorpanoptikum geworden. Kunst ist jedoch etwas Religiöses. Ein Platz der Andacht, ein Ort der Erbauung, des Friedens, ein Ort, wo man tiefe seelische Hilfe

Conscient sans doute de se trouver dans une sorte d'impasse, Hundertwasser n'envisage pas de se remettre en cause, car au-delà d'attribuer la responsabilité à la scène artistique, c'est sur le public qu'il rejette la faute de son isolement artistique puisqu'il observe encore :

> On peut dire en général que les gens formés intellectuellement partout dans le monde trouvent difficilement un accès à mes tableaux. C'est plus facile pour les autres, les enfants par exemple, ou les personnes âgées, qui n'eurent pas de cours d'art à l'école. En ce qui concerne le refus, il y a une amusante division en deux clans : les conservateurs, pour qui mon art est trop moderne, les avant-gardistes qui le trouvent démodé, parce qu'il y a trop de travail manuel. On me reproche donc les deux choses. Pour beaucoup de gens âgés je suis comme une sorte de Picasso, ce qu'ils ne comprennent pas et rejettent, parce que leur représentation de l'art se satisfait plutôt de reflets du soleil couchant sur les sommets des Alpes et des lacs de montagne avec des cerfs à l'arrière-plan. J'aimerais bien réunir un jour les représentants de ces deux positions, afin qu'ils puissent discuter de leurs points de vue opposés sur ce qui est si mauvais dans mes tableaux. J'aimerais bien savoir ce qu'il en ressortirait[3453].

1.1.19.1.4.3 « Sur le mécanisme de ralentissement » (*Über den Verzögerungsmechanismus*) (1983)

À une époque où, même s'il reçoit Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux Arts pour 1980, Hundertwasser entreprend de publier le recueil de ses textes fondamentaux, que ce soit des écrits ou des discours : « De belles voies » (*Schöne Wege*). En guise d'introduction, le 28 mars 1983, dans la vallée Kaurinui (Nouvelle-Zélande) Hundertwasser rédige spécifiquement pour le recueil un texte argumentatif et informatif à la fois, dont on observera le titre particulièrement long : « Sur le mécanisme de ralentissement, les couches de protection, les ennemis de la surface et les cas de

---

bekommt, wo man den richtigen Weg wiederfindet, den man verloren hat.». Notre transcription et notre traduction.

[3453] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser? , *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. « Man kann allgemein sagen, dass intellektuell vorgebildete Menschen überall auf der Welt nur unter Schwierigkeiten einen Zugang zu meinen Bildern finden. Andere, Kinder zum Beispiel oder ältere Leute, die in der Schule keinen Kunstunterricht hatten, haben es leichter. Was die Ablehnung betrifft, gibt es eine komische Zweiteilung: Den Konservativen ist mein Werk zu modern, die Avantgardisten finden es zu altmodisch, weil denen zu viel Handwerk dabei ist. Mir wird also gleichzeitig beides vorgeworfen. Für viele Ältere bin ich so etwas wie Picasso, etwas, was sie nicht verstehen und was sie. ablehnen, weil ihre Vorstellung von Kunst eher durch Alpenglühen und Bergseen mit Hirschen im Hintergrund befriedigt wird. Ich würde Vertreter dieser beiden Positionen gerne einmal zusammenführen, damit sie von ihren gegensätzlichen Standpunkten aus diskutieren könnten, was an meinen Bildern nun so schlecht ist. Ich wäre gespannt zu hören, was dabei herauskommt. » Notre traduction.

préjugés / ou / L'effet positif de la longue durée des jugements négatifs du positif / Une préface de Friedensreich Hundertwasser »[3454]. L'écrit[3455] se structure en quatorze paragraphes, où l'artiste se positionne comme argumentateur, puisque le « je » (*ich*) cède la place à *Hundertwasser*, afin de suggérer que la thèse qu'il va défendre est objective, et ainsi obtenir l'adhésion du lecteur, dont, étant donné le contexte, il ignore s'il lui est favorable ou pas. L'ordre des mots de la première phrase « Rien n'aide le véritable positif à une plus grande force de persuasion qu'une volonté négative d'arrêter[3456]»[3457] et sa tonalité ironique marquée par l'opposition *positif* (renforcé par l'adjectif véritable) / *négatif*, qui déprécie l'adversaire, ouvrent une polémique en sollicitant la connivence du lecteur. Dans le premier paragraphe, Hundertwasser valorise sa position via un champ lexical de l'approbation : « L'effet du positif se multiplie un jour par le barrage du négatif et la médiatisation involontaire du positif par les forces négatives. Puis, par l'accumulation du positif, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus ne pas le voir. Exactement comme la rétention derrière un barrage»[3458]. L'auteur procède par raisonnement analogique avec l'emploi de la métaphore du barrage, en lien avec son nom[3459], sur lequel il revient en note « Stowasser signifie eaux endiguée ou eaux de barrage. Sto ne vient pas, comme cela s'est révélé plus tard, du slave avec le sens de cent, bien que les ancêtres paternels de Friedrich soient originaires de l'Egerland en Bohême. Hundertwasser a donc

---

[3454] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle oder Die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven. Ein Vorwort von Friedensreich Hundertwasser (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 13. « Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle oder Die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven. Ein Vorwort von Friedensreich Hundertwasser.» Notre traduction.

[3455] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle oder Die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven. Ein Vorwort von Friedensreich Hundertwasser (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 13-17. Signalétique « Art » (*Kunst*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Explications des propres tableaux » (*Bildererklärungen eigener Bilder*).
Le texte n'est pas repris dans l'édition de 2004.
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/61-ueber-den-verzoegerungsmechanismus-die-schutzschichten-die-oberflaechenfeinde-und-die-vorurteilsfalle-oder-die-positive-langzeitwirkung-der-negativen-beurteilung-des-positiven, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/61-ueber-den-verzoegerungsmechanismus-die-schutzschichten-die-oberflaechenfeinde-und-die-vorurteilsfalle-oder-die-positive-langzeitwirkung-der-negativen-beurteilung-des-positiven, consulté le 13/05/2018.

[3456] On notera le néologisme *Aufhaltenwollen* – volonté d'arrêter – que permet la souplesse de la langue allemande.

[3457] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 13. « Nichts verhilft dem wahren Positiven zu größeren Schlagkraft als ein negatives Aufhaltenwollen.» Notre traduction.

[3458] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 13. « Die Wirkung des Positiven vervielfältigt sich einmal durch die Sperre des Negativen und die von den negativen Kräften ungewollte Publicity des Positiven. Dann durch die Akkumulation des Positiven, bis es nicht mehr übersehen werden kann. Ähnlich mit dem Aufstauen hinter einem Damm.» Notre traduction.

[3459] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela*' : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

faussement germanisé son nom »[3460]. En outre, l'artiste met adroitement à son service le glissement lexical de « barrage / barrière » (*Sperre*) à barrage, digue (*Damm*) : revenir sur l'origine de son nom d'état civil lui donne l'opportunité de se présenter comme l'incarnation du positif : Le connecteur logique « alors / ainsi » (*Dann*) articule sa défense, comme on trouvera plus loin « alors » (*So*) / « c'est pourquoi » (*daher*). À la troisième personne, Hundertwasser ironise encore et raille ses adversaires, censés sans doute se reconnaître, car il ne prononce aucun jugement ad hominem, mais accumule des concepts dépréciatifs à leur égard, « renforçateurs, porte-voix et outils »[3461], où il apparaît qu'il les utilise pour défendre son travail :

> Il semble que Hundertwasser, consciemment ou inconsciemment, manie et cultive avec une grande dextérité cet effet de ralentissement, au grand étonnement récurrent de ses 'ennemis', qui pour Hundertwasser ne sont pas des ennemis, mais des renforçateurs bienvenus, des porte-voix et des outils du mécanisme de ralentissement[3462].

Ce qui s'oppose aux propos louangeurs à son égard « avec une grande dextérité », tandis que l'amorce « il semble que » contribue à rendre l'argument irréfutable. En retournant les arguments, Hundertwasser veut invalider le discours hostile dont il est l'objet depuis un certain nombre d'années. Dans le septième paragraphe, si le discours semble devenir informatif, l'objectif est encore de détruire ses critiques en les ridiculisant, sur un ton faussement naïf :

> Hundertwasser a toujours fait l'expérience que les prétendus ennemis deviennent inutilisables comme outils de mécanisme de ralentissement, quand ils le connaissent personnellement ou se consacrent plus attentivement à ses projets, parce qu'alors, soit ils se taisent, soit ils deviennent des compagnons de route convaincus[3463].

Puis, pour affirmer sa certitude d'être dans le vrai, dans le dixième paragraphe, il emploie le raisonnement déductif en introduisant des arguments scientifiques: « Dans le monde végétal, le

---

[3460] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 13. « Stowasser bedeutet Stauwasser oder Stehwasser. Sto kommt, wie sich später herausstellte, nicht aus dem Slawischen mit der Bedeutung hundert, obwohl Friedreichs Ahnen väterlicherseits aus dem Egerland in Böhmen stammen. Hundertwasser hat also seinen Namen falsch verdeutscht. » Notre traduction.

[3461] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 13. « Verstärker, Sprachrohre und Werkzeuge ». Notre traduction.

[3462] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 13. « Es scheint, als ob Hundertwasser, unbewusst oder bewusst, diesen Verzögerungseffekt in größter Meisterschaft handhabt und kultiviert zur immer wiederkehrenden Verblüffung seiner „Feinde", die für Hundertwasser gar keine Feinde sind, sondern willkommene Verstärker, Sprachrohre und Werkzeuge des Verzögerungsmechanismus. » Notre traduction.

[3463] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 14. « Hundertwasser hat immer wieder die Erfahrung gemacht, dass die sogenannten Feinde als Werkzeug für den Verzögerungsmechanismus unbrauchbar werden, wenn sie ihn persönlich kennenlernen oder sich tiefer mit seinem Anliegen beschäftigen, weil sie dann entweder verstummen oder überzeugte Wegbegleiter werden. » Notre traduction.

mécanisme de ralentissement est justement la règle de vie »[3464]. S'ensuivent alors plusieurs paragraphes, où Hundertwasser cherche à communiquer une image de soi la plus positive et la plus sincère possible, avec des connecteurs logiques[3465] qui renforcent sa démonstration: « C'est pourquoi Hundertwasser se refuse à accepter honneurs, prix, titres. […] / Par ailleurs, Hundertwasser sait parfaitement où il se trouve et où il s'enracine. Son autocritique est très dure et dépasse tout ce qui lui parvient comme critique de superficialité »[3466]. Il poursuit en accumulant les anaphores: « Hundertwasser se réjouit […] / Hundertwasser accepte […] / Ou bien : 'Je suis […]' / Ou bien : 'Je suis […]' »[3467] qui introduisent les paragraphes quinze, seize, dix-huit et dix-neuf. Notons qu'il revient sur ses créations, succès et difficultés du passé, ainsi que sur ses fondamentaux, souvent de manière allusive, notamment en ce qui concerne le « voir » (*Sehen*), concept qui a développé depuis le début des années 1950 et repris dans divers écrits. Dans l'antépénultième paragraphe, l'artiste retourne une nouvelle fois les arguments de ses adversaires contre eux, en s'appuyant méthodiquement sur le champ lexical que ceux-ci emploient, cité entre guillemets pour mieux les invalider: « Dans les tableaux de Hundertwasser, c'est consciemment qu'on trouve à la surface le 'joli', 'décoratif', 'pseudo-naïf', 'décoration de sapin de Noël', multicolore scintillant'»[3468]. Parvenu à la fin de sa démonstration, Hundertwasser renforce une dernière fois sa thèse en opposant « rationnellement intellectuel » (*rationell intellektuellen*) à « créatif » (*schöpferische*), autrement dit à ses propres valeurs, implicitement reconnaissables dans le « en revanche » (*hingegen*) qui vient souligner la conclusion dans le dernier paragraphe. L'artiste y a une nouvelle fois recours au procédé d'insistance et l'accumulation de qualificatifs dépréciatifs[3469]. Ceci met bien en relief le dégoût de Hundertwasser face à ses détracteurs : « La manière intellectuelle d'observer en revanche est celle d'un aveugle, parce que de cette manière, le spectateur n'a pas ses yeux personnels et parce qu'il ne peut pas voir avec des yeux qu'on lui a fauchés,

---

[3464] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 15. « Im Pflanzenreich ist der Verzögerungsmechanismus geradezu Lebensregel.» Notre traduction.

[3465] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 15. « C'est pourquoi » (*Daher*), « Par ailleurs » (*Andererseits*). Notre traduction.

[3466] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 15. « Daher weigert sich Hundertwasser, Ehren, Preise, Titel anzunehmen. […] / Andererseits weiß Hundertwasser genau, wo er steht und wo er wurzelt. Seine Selbstkritik ist sehr hart und übertrifft alles, was an Oberflächenkritik auf ihn zukommt.» Notre traduction.

[3467] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 16. « Hundertwasser freut sich […] / Hundertwasser übernimmt […] / Oder : 'Ich bin […]' / Oder : 'Ich bin […]' » Notre traduction.

[3468] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 17. « Bei Hundertwassers Bildern liegt bewusst die „hübsche", „dekorative", „pseudo-naive", „christbaumschmuckartige", „schillernd bunte" Schicht an der Oberfläche. » Notre traduction.

[3469] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 17. « « aveugle » (*Blinden*) / formatés (*ausgeborgten*) / « schématisés, » (*schematisierten*) / « rectifiés » (*begradigten*) / prescrits (*verordneten*) ». Notre traduction.

formatés, schématisés, rectifiés, prescrits »[3470]. On observera ici en arrière-plan les grandes lignes du transautomatisme. La fin abrupt du discours, son registre de la colère, voire les deux ensemble semblent destinés à frapper le lecteur et implicitement à le mobiliser au côté de l'artiste.

1.1.19.1.5 La vocation pédagogique

Au sujet de son choix de devenir peintre, Hundertwasser déclare : « C'est difficile à dire parce que les peintres veulent être peintres pour diverses raisons: une forme de thérapie personnelle, désir de reproduire les choses, amour de la beauté ou de l'argent, raisons politiques et religieuses, pour être « dans le vent », ou peindre des visions d'avenir »[3471]. Il est vrai que sa vie et son œuvre sont congruentes : l'œuvre est poreuse, perméable à la vie, celle-ci implique celle-là à chaque instant et immédiatement[3472]. Solitaire, l'autre côté de son être poussait toutefois l'artiste vers l'extérieur, le poussait à agir dans le monde, à annoncer des messages, à construire des maisons Même si Hundertwasser avait souvent l'air fatigué, absent ou perdu dans ses rêves – intérieurement, « ça travaillait toujours », ses pensées étaient toujours constamment occupées par Dieu sait quels plans, pour concevoir un monde meilleur[3473]. Il était donc essentiel pour l'artiste de les transmettre.

1.1.19.1.5.1 L'appel à la créativité

Nous allons montrer que cette notion de « vision d'avenir », cet objectif de cerner le Beau, élément de ses convictions, est le fondement essentiel, comme Hundertwasser l'expose dès 1953, dans le texte rédigé à la troisième personne, pour le catalogue de l'exposition Art Club[3474]. Il n'envisage pas du tout la problématique du conflit « art (vie artiste) / vie (mœurs bourgeoises) »

[3470] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 17. « Die intellektuelle Betrachtungsweise hingegen ist die des Blinden, weil solchermaßen der Betrachter gar keine eigenen Augen hat und weil er mit ausgeborgten, angelernten, schematisierten, begradigten, verordneten Augen nicht sehen kann. ». Notre traduction.

[3471] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 134.

[3472] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p. 6.

[3473] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 10.

[3474] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

(*Kunst (Künstlertum)* / *Leben (Bürgerlichkeit)*), développée, par exemple, par Thomas Mann (1875 – 1955), dans sa nouvelle, miroir identitaire, *Tonio Kröger* (1903). Pour l'artiste, l'art ne devait pas être réservé aux seuls « artistes consacrés ». Lors du *Salzburg Seminar of American Studies* de 1948-1949[3475], développant dans sa conférence en anglais « L'art est en perpétuel changement » (*Art is Always Changing*) la question de savoir si l'art devait s'occuper des problèmes humains où s'il devait être complètement séparé de nos vies, Stowasser/Hundertwasser, déclare avec conviction:

> L'art doit lutter avec nous […] Les grands artistes semblent être des messagers, des messagers d'un autre monde […] Je crois que chaque grand artiste moderne est un prophète, qui traite de choses qui arriveront bientôt. Et c'est […] un grand souci pour les artistes que les gens trouvent que ce combat est fou, dingue, ou cinglé.' […][3476].

La problématique du rôle de l'art est récurrente dans le questionnement hundertwasserien. Il en varie sa conception. En effet, en 1953, il est thématisé dans le texte d'exposition pour l'Art Club[3477]. Cette fois, Hundertwasser semble émettre des réserves sur le rôle de l'art dans une société qui a perdu ses repères, car il énonce : « De plus en plus de devoirs incombent à l'art, que jusque là tantôt la science, tantôt la religion prétendaient pouvoir satisfaire, mais qui dépassent clairement leurs compétences »[3478]. En 1956, Hundertwasser retravaille cette problématique dans son texte « La Visibilité de la création transautomatique »[3479]. À nouveau, il insiste sur les limites de la science et la religion, dont l'art est désormais en charge de remplacer les fonctions. En 1979, dans son discours[3480] « Le volte-face » (*Die Kehrtwendung*), Hundertwasser fait à nouveau allusion à une métamorphose sociétale où les compétences se sont déplacées : « Dans cette situation, il faut qu'il y ait un groupe de personnes qui prenne la responsabilité sans qu'on le lui demande. Autrefois c'étaient les prêtres.

[3475] Voir Première partie, chapitre « La formation à l'École des Beaux-Arts ».

[3476] KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, Hundertwassers Anfänge, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 308. «„Die Kunst muss mit uns kämpfen. [...] Große Künstler scheinen Boten zu sein, Botschafter einer anderen Welt. [...] Ich glaube, jeder große moderne Künstler ist ein Prophet, der großen neuen Dingen vorangeht, die bald kommen müssen. Und es ist [...] für den Künstler sehr bekümmernd, dass die Leute diesen großen Kampf verrückt, irre oder sogar wahnsinnig nennen." [...] Das Interesse des jungen Künstlers daran, selbst ein Künstlerprophet zu werden [...] .» Notre traduction.

[3477] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[3478] HUNDERTWASSER, 1953, *Ausstellungstext Art-Club Wien*, Wien, [s.n.]. « Der Kunst fallen mehr und mehr gewisse Aufgaben zu, die bisher teils Wissenschaft, teils Religion erfüllen zu können vorgaben, die nun aber eindeutig deren Zuständigkeit übersteigen.». Notre traduction.

[3479] Voir Troisième partie, chapitre «« La Visibilité de la création transautomatique » (1956) ».

[3480] Discours de Hundertwasser dans la Salle de Conférences du Ministère fédéral des Affaires Étrangères, Vienne, 25 avril 1979 devant le Ministre fédéral Dr. Willibald Pahr et les Chefs de section et Directeurs de cabinet du Ministère fédéral des Affaires Étrangères).
HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Kehrtwendung (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 84-86. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Kehrtwendung (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 99-101. Chapitre : « La création de l'homme (*Die Schöpfung des Menschen*). Signalétique : « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*).

Aujourd'hui, ce sont les artistes. Ils pensent plus religieusement que les prêtres »[3481]. L'exigence d'une association d'un groupe de personnes en responsabilité et d'artistes pourrait d'ailleurs être le sens de son titre « Le volte-face » (*Die Kehrtwendung*). En effet, la même année, reprenant le même thème, en termes identiques[3482], l'artiste semble revenir sur sa vision : « L'art se voit attribuer toujours plus de fonctions que, soit la science, soit la religion prétendaient jusqu'à présent pouvoir accomplir, mais il est maintenant clair qu'elles dépassent sa compétence »[3483]. L'artiste était-il rebuté - à moins qu'il ne veuille souligner l'ampleur de la tâche ? Quoi qu'il en soit, ce positionnement à quelques mois d'intervalle est troublant, et sans réponse. Il nous semble donc que cela appartienne au registre des contradictions avérées de Hundertwasser. Quoiqu'il en soit, l'artiste introduit son discours par une formule significative : « Voici qu'à nouveau un peintre se tient au pupitre, au lieu de peindre »[3484], donnant ainsi à entendre son rôle pédagogique voire politique. Dans la suite de son discours, il positionne les artistes – et à mi-mot, lui-même « extravagants et hors norme »[3485] - comme des sauveurs :

> C'est pourquoi les artistes font souvent les choses les plus étranges, qui ont l'air extravagants et hors norme, mais derrière lesquelles il y a souvent beaucoup de sens, que l'on reconnaît seulement plus tard. […]. Vis à vis de la société dans laquelle il vit, l'artiste a à accomplir sa tâche – en tant que lanceur d'alerte, chercheur d'issue – même si on ne le comprend pas sur le moment[3486].

Si Hundertwasser accorde cette place aux artistes, c'est en raison de leur créativité. Faut-il voir encore ici l'influence de Robert Musil, qui insistait sur la fluidité du noyau de feu de la création, et qui cherchait à élaborer une réalité nouvelle qui réponde aux nouvelles exigences de l'homme[3487] ? Quoi qu'il en soit, le concept de créativité est très tôt le pivot de nombreux écrits. Par exemple dès

---

[3481] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Kehrtwendung (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 85. « In dieser Situation muß es eine Gruppe von Menschen geben, die ungefragt Verantwortung übernimmt. Das waren früher einmal die Priester. Heute sind es Künstler. Sie denken religiöser als die Priester, umsichtiger als Stadtplaner.». Notre traduction

[3482] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 17. « dépassent sa compétence » / (*deren Zuständigkeit übersteigen*). Notre traduction.

[3483] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, *Id.*, p. 17.

[3484] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 84 « Schon wieder steht ein Maler vor einem Rednerpult, anstatt zu malen. ». Notre traduction.

[3485] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 85. «verschroben und abnorm. » Notre traduction.

[3486] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 85. «In dieser Situation muß es eine Gruppe von Menschen geben, die ungefragt Verantwortung übernimmt. Das waren früher einmal die Priester. Heute sind es Künstler. Sie denken religiöser als die Priester, umsichtiger als Stadtplaner. Deshalb machen Künstler oft die seltsamsten Dinge, die scheinbar verschroben und abnorm wirken, hinter denen oft sehr viel Sinn steckt, den man erst später erkennt. [...] Der Künstler hat gegenüber der Gesellschaft, in der er lebt, seine Pflicht zu erfüllen – als Warnender und Ausweg Suchender – auch wenn es im Moment mißverstanden wird. ». Notre traduction.

[3487] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 340.

1953, Hundertwasser constatait « Nous ne sommes plus capables de créer »[3488]. Plus tard, il revient sur son affirmation d'alors, la mettant en avant dans sa réponse au critique viennois Jörg Lampe l'accusant de bluff à la suite de l'exposition à l'Art Club de Vienne:

> Dans une lettre, en 1953, à un critique, je soulignais : mes buts ne sont pas de bluffer. J'ai pris la résolution de faire remarquer à l'homme qu'il a perdu sa capacité libre de créer, qu'il a perdu son « moi » individuel, sa responsabilité envers le tout et l'espoir de ses possibilités personnelles de ressemblance à 'Dieu', et qu'il doit regagner tout cela si sa vie doit reprendre un sens profond[3489].

En 1954, dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*), l'artiste développe à nouveau les idées « qui conduiront toute [sa] vie», à savoir « l'homme en tant qu'image de Dieu » et en même temps, le rejet de tout système religieux ou politique, car tous castrent la création :

> De plus je considère (si on veut déjà parler de religion) que l'homme en tant qu'image de Dieu (comme on le nomme déjà) doit être reconnu comme étant artistiquement actif. Et tout le monde, pas seulement 'l'artiste' !!!. Car sinon, il ne peut pas être religieux. Et c'est ainsi que je conteste la religiosité des communautés religieuses européennes et américaines comme la religiosité des idéologies communistes et pour la seule et unique raison de l'absence de capacité créatrice, ou encore la destruction volontaire des certaines, si tant est qu'elle émergent[3490].

Dans son écrit rédigé en français[3491] en 1957, « Pourquoi le transautomatisme est nécessaire », il énonce à nouveau sa conviction d'une impossible survie sans la créativité :

> En plus le bombardement s'est revelé (*sic*) inefficace. Est-ce la Guerre (*sic*) à (*sic*) été fait (*sic*) pour rien. Les horribles victimes. On n'a pas compris ? Est-ce qu'il faut une nouvelle Guerre (*sic*) ? Ou bien Vous et nous comprenons la necessité (*sic*) TRANSAUTOMATIQUE et la CREATION OBLIGATOIRE sous son eguide (*sic*) ou nous périrons tous[3492] .

[3488] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 63. « Wir sind nicht mehr fähig, zu gestalten ». Notre traduction.

[3489] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 17.

[3490] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 28. « Ferner stehe ich auf dem Standpunkt (wenn man schon von Religion reden will), daß der Mensch als Ebenbild Gottes (wie man ihn doch nennt) befähigt sein muß, selbst schöpferisch tätig zu sein. Und zwar jeder, nicht nur der »Künstler«!!! Denn sonst kann er ja gar nicht religiös sein. Und so bestreite ich die Religiosität der europäischen und amerikanischen Religionsgemeinschaften wie auch die Religiosität der kommunistischen Ideologien und zwar einzig und alleine schon auf Grund des Nichtvorhandenseins schöpferischer Fähigkeiten beziehungsweise mutwillige Zerstörung derselben, falls welche auftauchen.». Notre traduction.

[3491] Calligraphie et orthographe respectées.

[3492] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p.11.

La même année, l'artiste fustige encore « l'impuissance de créer »[3493]. L'appel à la créativité est donc tout à fait constitutif du travail de Hundertwasser, qui revient encore sur sa fonction par exemple dans le discours/écrit « Le volte-face » (*Die Kehrtwendung*) de 1979 : « Par artiste, j'entends tous ceux de nous qui osent agir créativement. Être créatif et créateur signifie être libre et se réaliser soi-même en union avec la nature »[3494]. L'artiste expose plus précisément le rôle de transmission qu'il attribue à l'art : « Il s'agit de rendre visible et de transmettre d'infinies réalités dont la définition et la conception nous sont empêchées par notre langue grossière autant que par nos outils de calcul mathématique, nos notes en octave[3495], la microscopie, la photographie et les notions de Dieu de nos religions »[3496]. Plus loin, Hundertwasser affirme avec fermeté combien il est resté fidèle à la réflexion guidant sa dynamique artistique – et donc lui-même, revenant une fois encore sur son texte de *l'Art Club*, évoqué plus haut :

> Oh ! [mes idées] sont en place et ne varieront pas. Pour une exposition de l'Art Club à Vienne en 1953, j'avais écris dans une préface l'exposé des principes qui conduiront toute ma vie. Nous ne sommes plus capables de donner forme, d'interpréter les signes autour de nous et dans nous-mêmes, même pas de les reconnaître. Ainsi, nous avons cessé d'être à l'image de Dieu et notre présence subsiste à tort. Nous sommes, en réalité, morts[3497].

Et puis, dans la conclusion du discours/écrit « Le volte-face » (*Die Kehrtwendung*), Hundertwasser écrit en miroir « Seul celui qui pense et agit créativement vit. Nous sommes véritablement morts si nous ne sommes pas créatifs »[3498]. Par sa première affirmation, qui nous semble être une transposition à l'art, rythmique et sémantique, de l'annonce christique[3499] « Celui qui mange ma chair et boit mon sang a la vie éternelle »[3500], Hundertwasser paraît se positionner en prophète. Dans

---

[3493] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.),1983, Meine Augen sind müde » (1957) *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 94. « die Impotenz zu gestalten ». Notre traduction.

[3494] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Kehrtwendung (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 85. « Mit Künstlern meine ich uns alle, die es wagen schöpferisch zu handeln. sind. Kreativ und schöpferisch sein heißt fei sein und sich selbst verwirklichen im Einklang mit der Natur. ». Notre traduction.

[3495] Nous notons en passant que l'artiste ne semble pas considérer la musique comme un art « nos notes en octave », mais qu'il la relègue au rôle d'outil.

[3496] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 17.

[3497] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, *Ibid.* p 17.

[3498] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die Kehrtwendung (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 86. «Nur wer schöpferisch denkt und handelt, lebt. Wir sind eigentlich tot, weil wir nicht kreativ sind. ». Notre traduction.

[3499] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[3500] Jean 6:54, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,43N-6,jean.php, consulté le 12/8/2018. « Celui qui mange ma chair et qui boit mon sang a la vie éternelle. » (*Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, hat ewiges Leben*).

son texte « Identité » (*Identität*) rédigé en 1990/1998 sous le nom aussi complet que significatif[3501] *Friedensreich Hundertwasser Regentag Dunkelbunt*, l'artiste martèle encore la prééminence de la créativité (*Kreativität)* (quatre occurrences, plus l'adverbe « créativement » (*kreativ*):

> Notre société est anonyme. […] C'est pourquoi la créativité de l'individu est de la plus grande importance. Contre la créativité de l'individu, tout pouvoir est impuissant, elle la craint bien plus qu'une masse qui manifeste. La véritable démocratisation de l'homme signifie de continuer maintenant à se développer créativement. Ce n'est qu'avec la créativité que le genre humain peut poursuivre son développement. La créativité individuelle et la responsabilité individuelle pour toutes les formes de vie, pour les vraies valeurs modèlent la société[3502].

Nous constatons qu'à cette date l'artiste déplace la créativité intime ou artistique vers la créativité politique. Il nous semble que considérant l'ambiguïté politique[3503] de Hundertwasser, nous serions tentés de nous interroger sur une potentielle ambiguïté de ce champ lexical[3504], puisque dans le discours nazi, l'homme nordique est toujours présenté comme un être de travail, de création, de performance[3505] : l'homme nordique est celui qui impose son génie et sa volonté à une matière qu'il travaille et donne forme au monde. Toutefois, fort heureusement, il semble bien s'avérer ici que l'objectif de l'artiste est clairement empathique[3506] : pour Hundertwasser l'art est un guide pour « trouver lentement un passage vers quelque chose de meilleur » et « une issue pour tous ». Cette exigence ressemble à une « révolution » de notre société existante – même si elle ne doit « faire de

---

[3501] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela'* : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

[3502] HUNDERTWASSER, 1990/1998, Identität, *hundertwasserfoundation.org*, http://www.hundertwasserfoundation.org/2011/03/22/statuten-identitaet/, consulté le 14/01/2017. « Unsere Gesellschaft ist anonym. [...] Deswegen ist die Kreativität des einzelnen von größter Bedeutung. Gegen diese Kreativität des einzelnen ist jede Gewalt machtlos, sie hat vor ihr größere Furcht als vor der demonstrierenden Masse. Die wirkliche Demokratisierung des Menschen bedeutet, sich jetzt kreativ weiterzuentwickeln. Nur mit Kreativität kann sich das Menschengeschlecht vorwärtsentwickeln. Die individuelle Kreativität und die individuelle Verantwortung für alle Lebensformen, für die wahren Werte formen die Gesellschaft ». Notre traduction.

[3503] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambiguïté politique ».

[3504] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983)

[3505] CHAPOUTOT Johann**,** 2012, Les nazis et la « nature ». Protection ou prédation **?** *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2012/1 (n° 113), cairn.info*, https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2012-1-page-29.htm, consulté le 11/05/2018, p.4. Les participes « produisant » (*schaffend*), « créant » (*schöpfend*) « performant » (*leistend*) et les verbes « produire » *(schaffen*), « créer » (*schöpfen*), « faire, rendre, être performant » (*leisten*), sans parler des substantifs *Arbeit* ou *Werk* lui sont constamment associés.

[3506] HUNDERTWASSER, 1990/1998, Identität, *hundertwasserfoundation.org*, http://www.hundertwasserfoundation.org/2011/03/22/statuten-identitaet/, consulté le 14/01/2017. « « individu » (*einzelnen*) / « tout pouvoir » (*jede Gewalt*) / « masse qui manifeste » (*demonstrierenden Masse*) / « démocratisation » (*Demokratisierung*) / « genre humain » (*Menschengeschlecht*) / « la société » (*die Gesellschaft*). ». Notre traduction.

mal à personne »[3507]. En effet, pour l'artiste, cette révolution pacifique doit passer par le transautomatisme[3508] que l'artiste a théorisé, où il appelle à la créativité, principe fondateur, qu'il exprime inlassablement. Si ce guidage hundertwasserien est « sans interdits et sans commandements [3509], il reste un insistant appel. Par ailleurs, le concept de créativité est régulièrement et durablement empreint de religiosité, voire de mysticisme, puisque l'artiste le met en perspective avec la « ressemblance à 'Dieu' », qu'il martèle d'ailleurs régulièrement :

> Il y a toujours un système d'un ordre supérieur, d'une intelligence créative, et il s'agit de s'adapter à ce système. Seul survivra celui qui possède une intelligence créative. Cela signifie que nous sommes une communauté de dieux. C'est notre état normal. [...] Les gens sont très différents les uns des autres - ils ont été créés différemment. Chacun peut et doit être créatif. C'est une loi de la nature. Le mendiant devient roi et le roi mendiant - cela dépend de ce que l'on est et de ce que l'on fait de soi-même. C'est la propre force créatrice[3510].

Dans cette nouvelle argumentation, nous soulignons deux points : tout d'abord, qu'elle semble faire référence à plusieurs textes bibliques, d'une part à l'Ancien Testament : « nous sommes une communauté de dieux »[3511] et « ils ont été créés différemment »[3512], et d'autre part au Nouveau Testament « Le mendiant devient roi et le roi mendiant »[3513]. Par ailleurs, en 1995, lorsque l'artiste fut sollicité pour illustrer une édition de la Bible[3514], il fait encore mention de la foi, mais d'une foi libre, où la créativité protège de tout dogme : « les cathédrales avaient été construites par des analphabètes, qui n'avaient pas lu la Bible. Mais ces gens, qui ne savaient ni lire ni écrire, avaient été 'créativement croyants'»[3515]. Cependant, concernant l'argument de la « propre force créatrice », l'artiste dépasse cependant ces concepts judéo-chrétiens pour introduire le rôle qu'il attribue à la

---

[3507] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 191.

[3508] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[3509] BECKER Astrid, 2012, *Id.*, p. 191.

[3510] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 68.

[3511] Genèse 3:5, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-3,genese.php, consulté le 12/08/2018. « […] vous serez comme des dieux ».

[3512] Genèse 1:27, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-1,genese.php, consulté le 12/08/2018. « Et Dieu créa l'homme à son image; il le créa à l'image de Dieu: il les créa mâle et femelle ».

[3513] Matthieu 20.16, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,40N-20,matthieu.php, consulté le 12/08/2018. « Ainsi les derniers seront les premiers, et les premiers seront les derniers.».

[3514] Voir Première partie, chapitre « Le rapport à la judéité ».

[3515] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 266. « [Hundertwasser antwortete,] die Kathedralen seien auch von Analphabeten gebaut worden, die die Bibel nicht gelesen hätten. Doch seien diese Menschen, obwohl sie nicht lesen und schreiben konnten, „schöpferisch gläubig" gewesen. ». Notre traduction.

« nature ». C'est d'ailleurs ce qu'il explicite encore dans une lettre enregistrée sur bande de 1982, destinée à ses étudiants viennois, à qui il prodigue ce conseil :

> Il faut encore penser qu'il faut peindre à plat sur une table, et non pas verticalement sur un chevalet. Cela aussi, c'est la préparation au Traité de paix avec la nature. Tout ce qui est horizontal appartient à la nature. On ne peut comprendre la nature que lorsqu'on la rencontre horizontalement. Le vertical est le domaine de l'homme. […] C'est pour ainsi dire une offrande au ciel, à la nature, à l'univers[3516].

Il semble donc que Hundertwasser, tel un scientifique, considérait la nature comme une force créatrice que Haeckel[3517] avait exprimée dans ses formes artistiques de la nature[3518]. L'affinant et le clarifiant, l'artiste revient encore sur « l'usage de son droit à la création » et le « vrai but » :

> L'individu perceptif conquiert l'usage de son droit à la création. Un droit universel, que nous avons tous, à condition de le mériter. Voilà pourquoi la société est criminelle, qui par l'éducation qu'elle nous donne, suscite en nous des automatismes-réflexes qui nous détournent du vrai but. Voilà pourquoi je n'ai pas de disciples, ni d'imitateurs, au contraire de Picasso ou de Cézanne : d'abord parce que je n'en veux pas, ensuite parce que c'est difficile d'entrer dans un tel monde et d'être capable de l'assumer. Il est difficile de devenir une plante[3519].

Outre le champ lexical péjoratif des arguments contre le système éducatif « criminelle », / « détournent », on notera le champ lexical assez guerrier « conquiert », auquel fait écho la notion d'effort « mériter », « difficile » (repris deux fois), « capable de l'assumer ». Le fait que l'artiste observe qu'il n'a « pas de disciples, ni d'imitateurs », renforce l'argument que la créativité est une affaire personnelle, qui se conquiert de haute lutte. Hundertwasser le détaille encore dans la préface (*Vorwort*) du recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*), rédigée, à la troisième personne, le 28 mars 1983 à Kaurinui (Nouvelle-Zélande) :

> Selon sa Grammaire du Voir, Hundertwasser peint avec de nombreuses couches. […] Ces couches plus profondes ne se reconnaissent pas rationnellement, ni intellectuellement, mais seulement créativement. La vision créative est intuitive et très simple, non acquise, non modelée intellectuellement. Le voir créatif est le propre d'une plus haute dimension de

---

[3516] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief an die Studenten der Hundertwasser-Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, 2004, p. 170. « [...] Ein weiterer Gedankengang ist, dass man flach malen soll, flach auf dem Tisch und nicht senkrecht auf Staffeleien. Das ist auch eine Vorbereitung auf den Friedensvertrag mit der Natur. Alles, was waagrecht ist, gehört der Natur. Die Natur kann man nur verstehen, wenn man ihr waagrecht begegnet. Das Senkrechte ist die Domäne der Menschen. [...] Das ist sozusagen eine Opfergabe an den Himmel, an die Natur, an das Universum. ». Notre traduction.

[3517] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

[3518] KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, Hundertwasser, Ernst Haeckel und Egon Schiele, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 312.

[3519] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, pp. 16-17.

> l'homme, étant donné que l'homme en tant qu'individu ne peut vraiment voir que par lui-même, par sa propre créativité[3520].

Outre que l'artiste décline quatre fois la notion de créativité[3521], on notera que Hundertwasser évoque les « couches plus profondes » (*tieferen Schichten*) auxquelles il avait déjà fait référence[3522], bien distinctes de la raison « pas rationnellement, ni intellectuellement »[3523], ainsi que « une plus haute dimension de l'homme »[3524], qu'il ne précise pas, mais dont nous soulignons l'aspect métaphysique. D'ailleurs, lorsqu'il s'exprime sur l'art de son époque, où, selon lui, tout art visiblement beau et positif est rejeté, et qu'il faille qu'une chose soit laide, négative, repoussante, perverse pour avoir une chance d'attirer l'attention des directeurs de musée et des critiques, d'être achetée par les collectionneurs – ce qu'il assimilait à une sorte d'hystérie collective, l'artiste revient encore sur le regard intérieur :

> J'ai noté une autre norme, elle concerne le peintre et son atelier. J'ai constaté que plus l'atelier est grand et plus les fenêtres sont grandes, plus le peintre et les tableaux sont mauvais. Plus l'atelier est petit, plus les fenêtres sont petites, plus les tableaux sont bons. Si l'on a de grandes fenêtres, on a tendance à regarder dehors, si l'on a de petites fenêtres, on a tendance à regarder en soi, et c'est mieux[3525].

Est-ce parce que « regarder en soi, c'est mieux », est-ce encore une fois en souvenir de sa courte et heureuse formation à l'école Montessori, est-ce à cause de ses émotions contenues sur le système scolaire autrichien qu'il développe dans son catalogue de l'Art Club de 1953, lui attribuant la responsabilité de l'anéantissement de millions d'êtres humains durant le Troisième Reich[3526] que

---

[3520] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle oder Die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven. Ein Vorwort von Friedensreich Hundertwasser (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 17. « Gemäß seiner Grammatik des Sehens malt Hundertwasser vielschichtig. [...] Diese tieferen Schichten sind rationell, intellektuell nicht erkennbar, sondern nur kreativ. Das kreative Sehen ist intuitiv und sehr einfach und nicht angelernt, intellektuell schabloniert. Das schöpferische Sehen ist einer höheren Dimension des Menschen zu eigen, da der Mensch als Individuum nur kraft seiner selbst, nur kraft seiner eigenen Kreativität wirklich sehen kann. ». Notre traduction.

[3521] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 17. « seulement créativement » (*nur kreativ*) / « créative » (*kreative*) / « créatif (*schöpferische*) / « créativité » (*Kreativität*). Notre traduction.

[3522] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[3523] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 17. « rationell, intellektuell nicht erkennbar ». Notre traduction.

[3524] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 17. « einer höheren Dimension des Menschen ». Notre traduction.

[3525] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 155

[3526] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser, Ernst Haeckel und Egon Schiele, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 312.

l'artiste entreprit de dessiner une garderie d'enfants ? Quoi qu'il en soit, il lui consacre un texte[3527], évoqué plus haut, « *GARDERIE D'ENFANTS - PROJET ARCHITECTONIQUE DE HUNDERTWASSER POUR FRANCFORT-HEDDERNHEIM* » (1988-1995), dans lequel son argumentation repose sur de multiples observations bien assises. Citons par exemple « LE BÂILLONNEMENT DE LA CRÉATIVITÉ DE L'INDIVIDU », « UN TRAITE DE PAIX AVEC LA NATURE », « SE RAPPELER SA PROPRE ENFANCE », « L'IMPUISSANCE CRÉATIVE QUI LUI A ÉTÉ INCULQUÉE ». En outre, nous notons que Hundertwasser décline onze fois « créativité », et treize fois des occurrences du même champ lexical, souvent dans la même phrase, avec onze occurrences de « nature »[3528]. Car désormais, Hundertwasser associe définitivement la créativité et la création à la « NATURE », avec notamment la synthèse de ses convictions : « LA NATURE, L'ART ET LA CRÉATION CONSTITUENT UNE UNITÉ ». L'artiste se réfère d'ailleurs encore à la nature à propos du temps que tout artiste doit maîtriser :

> C'est incroyable comme le temps aide en matière d'art. […]. Les arbres qui poussent lentement sont meilleurs que ceux qui poussent rapidement, le bois est meilleur, ils ont meilleure allure. La création prend du temps, et l'art qui ne comporte pas d'évolution

---

[3527] Calligraphie respectée.

[3528] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 38-39. « LE DÉSIR DE ROMANTISME ET DE CRÉATIVITÉ EST EXAUCÉ / UN MOYEN CRÉATIF POUR SORTIR DE L'IMPASSE DE l'URBANISME, QUI FERA UNE ÉCOLE DANS LE MONDE ENTIER / TOUTES LES DONNÉES CONCERNANT LES BESOINS ÉCOLOGIQUES, CRÉATIFS, ET LES DÉSIRS ET BESOINS PSYCHIQUES DES HOMMES DEVRAIENT ÊTRE MÉMORISÉS ET PRIS EN CONSIDÉRATION EN TOUT PREMIER LIEU. / LE BÂILLONNEMENT DE LA CRÉATIVITÉ DE L'INDIVIDU / TOUT CELA CAUSÉ PAR LA MAUVAISE PLANIFICATION ET L'OMISSION DES COMPOSANTES ÉCOLOGIQUES ET CRÉATIVES DANS LEUR INTERACTION VARIÉE ET DANS LEUR ENSEMBLE COMPLEXE / MON ACTIVITÉ CRÉATRICE À LA CONSTRUCTION DE CET ENSEMBLE DOIT DONC SEULEMENT ÊTRE CONÇUE COMME UNE CONTRIBUTION PRÉLIMINAIRE A LA CRÉATIVITÉ INDIVIDUELLE / LA NATURE, L'ART ET LA CRÉATION CONSTITUENT UNE UNITÉ. / QUAND NOUS FAISONS VIOLENCE À LA CRÉATION DE LA NATURE ET QUAND NOUS DÉTRUISONS LA NATURE EN NOUS-MÊMES, NOUS NOUS DÉTRUISONS NOUS-MÊMES, SEULE LA NATURE PEUT NOUS ENSEIGNER LA CRÉATION, LA CRÉATIVITÉ. NOTRE VÉRITABLE ANALPHABÉTISME EST L'INCAPACITÉ DE TRAVAILLER CRÉATIVEMENT. NOUS DEVONS VISER UN TRAITE DE PAIX AVEC LA NATURE, LA SEULE PUISSANCE CRÉATRICE SUPÉRIEURE DONT DÉPENDE L'HOMME. / LA CRÉATION DE L'HOMME ET LA CRÉATION DE LA NATURE DOIVENT DE NOUVEAU ÊTRE RÉUNIES. SÉPARER CES DEUX CRÉATIONS A EU DES CONSÉQUENCES CATASTROPHIQUES POUR LA NATURE ET POUR L'HOMME / LE DÉSIR HUMAIN D'AVOIR UNE MAISON EN HARMONIE AVEC LA NATURE ET LA CRÉATIVITÉ DE L'HOMME EST IMMENSE. / ET CES IRRÉGULARITÉS NON RÈGLEMENTÉES SONT CONSTITUÉES OU DE VÉGÉTATION SPONTANÉE OU DE LA CRÉATIVITÉ INDIVIDUELLE. CE SONT LA DES CRÉATIONS QUI SE COMPLÈTENT MUTUELLEMENT / L'ENSEMBLE CRÉÉ PAR HUNDERTWASSER À HEDDERNHEIM RÉALISE LES VÉRITABLES ASPIRATIONS DE L'HOMME D'AUJOURD'HUI À LA SÉCURITÉ, AU ROMANTISME ET A LA COMMUNAUTÉ EN HARMONIE AVEC LA NATURE. IL NE RESTE PLUS A L'ADULTE SOUFFRANT DE L'IMPUISSANCE CRÉATIVE QUI LUI A ÉTÉ INCULQUÉE QUE LA POSSIBILITÉ DE SE RAPPELER SA PROPRE ENFANCE / LA RÉPRESSION DIRECTE ET GLACIALE DE L'ÂME ENFANTINE ET L'OPPRESSION DE LA CRÉATIVITÉ NAISSANTE Y ONT ÉTÉ PRATIQUÉES PENDANT DES DIZAINES D'ANNÉES. / LA JEUNE GÉNÉRATION, QUI A DU GRANDIR DANS LES ÉTABLISSEMENTS ET JARDINS D'ENFANTS HOSTILES A LA NATURE ET A LA CRÉATIVITÉ / LA BEAUTÉ ET LA CRÉATIVITÉ. CELA MARQUERA LEUR VIE, / ON PEUT SEULEMENT FAIRE DES PARADIS SOI-MÊME, AVEC SA PROPRE CRÉATIVITÉ, EN HARMONIE AVEC LA LIBRE CRÉATIVITÉ DE LA NATURE ».

disparaîtra bientôt à nouveau. Plus il a fallu du temps pour le créer, plus il durera longtemps. C'est une règle fondamentale, mais il y a aussi des exceptions[3529].

Toutes ces affirmations, assez répétitives même si elles évoluent, constituent les fondements de sa réflexion, dont l'objectif n'est peu à peu plus seulement esthético-philosophique, mais écologiste, avec son pendant sociétal :

> Seul celui qui pense et vit créativement pourra survivre… que l'homme ose être lui-même, tourner son individualité vers l'extérieur, être fier d'être différent, voilà ce qui nous attend, et c'est ce que j'attends et je suis sûr que je vais réussir, non que je réussisse, mais que cela devienne réalité et alors je pourrai regarder en arrière et penser que je n'ai pas vécu en vain[3530].

1.1.19.1.5.2 L'enseignement

Tant les textes qui introduisent ses premiers catalogues que ses écrits et manifestes traduisent la vocation pédagogique de Hundertwasser, convaincu qu'il a en quelque sorte un message à transmettre, qui va au-delà de l'apprentissage pictural. Il affirme par exemple : « Je pense que le peintre doit porter une responsabilité. Le peintre a la responsabilité de l'environnement optique. […] L'artiste ne doit provoquer que lorsque cela sert un objectif, pour secouer les hommes. Provoquer pour provoquer, la laideur pour la laideur est nuisible »[3531]. Dans cette perspective, devenu un peintre reconnu, l'artiste fut appelé pour assurer la transmission de son savoir-faire. S'étant largement fait le prophète de la créativité individuelle, l'artiste le signifia durant son intervention à Hambourg en tant que « Professeur invité » (*Gastdozent*), affirmant à ses étudiants qu'ils ne devaient pas compter sur lui pour recevoir un enseignement[3532]. Hundertwasser se saisit aussi des média grand public pour

---

[3529] RAND Harry, 2012, *Id.*, pp. 99-102.

[3530] HUNDERTWASSER Friedensreich, [s.d.], Nur wer schöpferisch denkt und lebt wird überleben ..., *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=F4Me5aLYgiY, consulté le 08/05/2018. « Nur wer schöpferisch denkt und lebt wird überleben ... ... dass der Mensch es sich wagt, selbst zu sein, sein Individuum nach außen zu kehren, stolz zu sein, auf seine Andersartigkeit, dass steht uns noch bevor und da wart ich drauf und ich bin sicher, dass mir das gelingt, nicht das mir das gelingt, sondern dass es Wirklichkeit werden wird und dann kann ich mich zurücklehnen und denken, ich hab' nicht umsonst gelebt.». Notre transcription et notre traduction.

[3531] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser? , *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. «Ich denke, der Künstler soll eine Verantwortung tragen. Der Maler hat eine Verantwortung für die optische Umwelt. [...] Provozieren darf der Künstler nur, wenn es einem Zweck dient, um Menschen aufzurütteln. Provozieren um der Provokation willen, Hässlichkeit um ihrer selbst willen ist schädlich». Notre traduction.

[3532] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

mettre en œuvre son enseignement, notamment lors de l'émission télévisuelle « Fais un vœu » (*Wünsch-Dir-Was)* : posant le principe du « droit à la fenêtre »[3533], il chercha à ouvrir les yeux de bien des spectateurs sur un univers coloré et hostile à la ligne droite. Considérant son commentaire, on peut également considérer que son initiation d'une série de timbres[3534] pour la Poste autrichienne en 1974 est à ranger au nombre de ses enseignements. En 1981, Hundertwasser saisit l'opportunité de sa remise du *Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux Arts 1980*[3535] pour transmettre sa conviction de l'importance de la créativité ; le texte s'articule autour du « je / me » (*ich / mich*) (repris dix fois), à valeur d'exemple, ce que renforce l'accumulation de phrases courtes, destinées à frapper le récepteur :

> Je suis un homme paisible. Je n'aime pas prêcher, je préfère rester allongé sous un arbre et réfléchir à tout et je deviens lentement moi-même de l'humus. Je suis un roi. Je me suis couronné moi-même. Je suis riche. La richesse me court après. Et c'est triste que tout le monde ne soit pas un riche roi. Il suffit de se poser une couronne sur la tête et de prendre conscience de la richesse. Mais on est trop lâche pour cela. Je préfèrerais vivre dans une vallée avec de riches rois que dans une vallée des larmes. Alors je n'aurais pas besoin d'être roi. Si chacun, tout naturellement, est créateur, il y a, là où il est, un paradis, un royaume. Il n'y a pas à aller loin, pour aller au prochain paradis ; dans le prochain royaume, car le paradis est chez le voisin d'à côté [3536].

Alors qu'en 1957, l'artiste s'était réjoui d'avoir pu enfin connaître la reconnaissance du public et ainsi s'offrir des biens matériels grâce à ses œuvres[3537], plus de vingt ans plus tard, la situation a changé : « Je suis riche. La richesse me court après »[3538]. Mais au-delà de la richesse matérielle, il s'agit de comprendre l'épanouissement personnel exprimé métaphoriquement « Je me suis couronné moi-même »[3539], s'appuyant sur le concept de « roi » (*König*) qu'il a commencé à définir dans son «

[3533] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972).

[3534] Voir Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[3535] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983).

[3536] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Friedensreich Hundertwasser spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des Grossen Österreichischen Staatspreises Für Bildende Kunst 1980*, Wien,p. 5. « Ich bin ein beschaulicher Mensch. Ich predige ungern, liege lieber unter einem Baum und lieber denke alles und werde langsam selbst zu Humus. Ich bin ein König. Ich habe mich selbst gekrönt. Ich bin reich. Der Reichtum fließt mir hinterher. Und es ist traurig, dass nicht jeder ein reicher König ist. Man braucht sich nur eine Krone aufzusetzen und den Reichtum wahrzunehmen. Jedoch dazu ist man zu feige. Mir wäre lieber, in einem Tal mit reichen Königen zu leben statt in einem Jammertal. Dann brauchte ich selbst kein König zu sein. Wenn jeder ganz natürlich, ganz einfach schöpferisch ist, ist da, wo er ist, ein Paradies, ein Königreich. Dann braucht man nicht lange zu gehen, um ins nächste Paradies; ins nächste Königreich zu kommen, denn das Paradies ist beim Nachbarn um die Ecke.». Notre traduction.

[3537] Voir Troisième partie, chapitre « La Picaudière ».

[3538] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Id.*, p. 5. « Ich bin reich. Der Reichtum fließt mir hinterher ». Notre traduction.

[3539] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, p. 5. « Ich habe mich selbst gekrönt ». Notre traduction.

Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau»[3540] de 1967. Cependant l'artiste pédagogue se montre ici assez désabusé « c'est triste » (*es ist traurig*), puisqu'il constate que ses conseils[3541] n'ont pas été écoutés « on est trop lâche » (*ist man zu feige*). Nous observons d'ailleurs une fois encore l'utilisation de vocabulaire du champ religieux[3542] . En 1981, l'artiste tient son discours « Discours sur la Schmelz» (*Rede auf der Schmelz*) [3543], où il s'adresse aux membres de l' « Association des petits jardins 'Avenir sur la Schmelz'[3544], tant pour les assurer de son soutien dans un conflit avec l'administration que pour leur transmettre sa conception de l'architecture. Dans la dernière partie, Hundertwasser souligne son engagement pédagogique : « Je ne fais rien d'autres que montrer de belles voies » [3545]. Parallèlement au remploi de ses concepts fondamentaux, l'expression est modérée, l'artiste ne souhaite pas heurter son public modeste d' « ouvriers-jardiniers » (*Schrebergärtner*), auditeur étranger aux vicissitudes du monde de l'art et de l'architecture. En dépit de la virulence de son discours sur « Le faux art » et de la polémique qui s'ensuit avec Wieland Schmied[3546], l'artiste affronte encore un autre public puisqu'il est nommé directeur d'une classe de peinture à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Il s'appuie, tant sur sa méthode de la transmission expérimentée un quart de siècle plus tôt que sur ses convictions, exposées depuis longtemps. L'année suivante, il rédige un nouvel écrit « Directives pour la masterclass Hundertwasser » (*Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser*), inclus dans son recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3547]. En introduction, Hundertwasser procède par

---

[3540] « Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut ». Notre traduction.
Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau» (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967).

[3541] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[3542] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Ibid.*, p. 5. « « prêche[r] » (*predige*) / « roi » (*König*) « vallée des larmes » (*Jammertal*) / « paradis, un royaume » (*Paradies, ein Königreich*), occurrences reprises deux fois ». Notre traduction.

[3543] Voir Troisième partie, chapitre « Le discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983) ».

[3544] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 198. « Kleingartenverein „Zukunft auf der Schmelz" ». Notre traduction.

[3545] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 198. « Ich tue nichts anderes als schöne Wege zeigen ». Notre traduction.

[3546] Voir Partie Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983).

[3547] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser (1982/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 136-139. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser (1982/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 154-157. Chapitre : « Espaces libres de la conception » (*Freiräume der Gestaltung*). Signalétique : « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) et « Éducation, école, université, éducation des enfants » (*Erziehung, Schule, Akademie, Kinderzeichnungen*).
schriftkunst.de, http://www.schriftkunst.de/aufsatz/hundertwasser.htm, consulté le 28/05/2018.

antiphrase et énumération « diplômes, bourses, prix, argent, emplois, postes »[3548] pour définir ce qui n'est pas le but de l'art. Par ailleurs, un des fondements de la pédagogie étant la répétition, il apparaît ici que ces directives hundertwasseriennes en sont un bon exemple. En effet, il s'avère ensuite que cet écrit est en quelque sorte un condensé des éléments et formules autour desquels s'est développée et s'articule sa réflexion depuis des décennies. L'écrit traite du « droit à la fenêtre »[3549], de la « Troisième peau »[3550], évoqués sans plus de précisions[3551] . S'il n'est plus exactement question de la méthode du transautomatisme, ressurgit néanmoins le concept de l'analphabétisme[3552] : « Notre véritable analphabétisme, ce n'est pas de ne pas savoir refaire ce que les autres savent, mais l'impuissance créatrice, l'incapacité à être créatif »[3553]. Apparaît un argument nouveau, la défense du « kitsch »[3554] : « L'absence de kitsch rend notre vie insupportable »[3555]. Citons encore la probable allusion à sa formation à l'École Montessori « Dans la masterclass Hundertwasser, on n'apprend rien. Au contraire. On y essaie de désapprendre ce qu'on a appris. On se relie à ce que l'on a cessé de faire à six ans »[3556] ; on notera ici que, deux ans avant sa disparition, Hundertwasser reprend la même argumentation[3557]. Dans la suite de cet écrit, Hundertwasser ne ménage pas ses propos, voire fait preuve d'une radicalité réactionnaire en précisant « L'Académie des Beaux-Arts soit cesser d'être une aide sociale pour l'impuissance à la forme créative. L'Académie des Beaux-Arts doit cesser d'être un asile de SDF pour l'incapacité créatrice »[3558]. Nous soulignons la contradiction, assez habituelle dans les propos hundertwasseriens : la répétition respectueuse du nom de l'institution contraste avec la définition qu'il en donne quelques lignes plus haut « Il vaut vraiment mieux pour

---

[3548] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser (1982/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 136. « Diplome, Stipendien, Preise, Geld, Anstellungen, Posten. ». Notre traduction.

[3549] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[3550] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967) ».

[3551] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 139. « Das Fensterrecht », « Die Dritte Haut ». Notre traduction.

[3552] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique (1956) ».

[3553] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser (1982/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 136. « Reste von Farben dürfen nicht weggeworfen werden.». Notre traduction.

[3554] Voir Troisième partie, chapitre « Les nains de jardin ».

[3555] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 139. « Die Abwesenheit von Kitsch macht unser Leben unerträglich ». Notre traduction.

[3556] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 136. « In der Meisterklasse Hundertwasser lernt man nichts. Im Gegenteil. Es wird versucht, Gelerntes zu verlernen. Anzuknüpfen ist dort, wo man als sechsjähriges Kind aufgehört hat.». Notre traduction.

[3557] Voir Première partie, chapitre « Les outils de l'affirmation de soi - encouragements et réticences maternels ».

[3558] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 137. « Die Akademie der Bildenden Künste muß aufhören, eine Sozialbeihilfe für die Impotenz zur kreativen Gestaltung zu sein. Die Akademie der Bildenden Künste muß aufhören, ein Obdachlosenasyl für schöpferische Unfähigkeit zu sein. ». Notre traduction.

les animaux[3559] de ne pas venir au zoo – l'Académie - , mais de rester libres »[3560], ce que nous assimilons à son expérience lors de sa formation[3561]. Hundertwasser a certainement conscience de la contradiction de ses propos ; à moins qu'il ne veuille signifier une révolution que sa présence annonce, car il ajoute « L'Académie des Beaux-Arts est une grande maison de la créativité »[3562]. Ou bien encore « On doit créer et vivre le monde sain de demain » [3563]. Par ailleurs, l'artiste s'appuie sur les directives matérielles de son enseignement à Hambourg[3564] :

> Toutes les personnes présentes doivent créer et constituer eux-mêmes des espaces individuels pour garantir une atmosphère d'indépendance et de concentration sur lui-même, où l'individu peut développer ses propres capacités créatives sans être dérangé par des influences extérieures, c'est à dire comme s'il n'était pas dans une académie[3565].

Quant à l'argumentation exposée en 1957 dans son poème « Je n'aime pas manger de cerises »[3566] (*Ich esse nicht gerne Kirchen*), elle réapparaît dans la formule « On ne doit pas jeter même les restes de peintures » [3567], expression de son anti-consumérisme [3568]. Au fil de l'argumentation, Hundertwasser a, comme fréquemment, recours au fait religieux et syncrétique : par exemple, lorsqu'il signifie « Ceux qui sont présents doivent concevoir et parcourir un chemin de méditation dans la cour d'entrée de la masterclass »[3569], ce qui peut être perçu comme une médiation d'origine aussi bien extrême-orientale[3570] qu'occidentale. Ou lorsque Hundertwasser proclame à

[3559] Hundertwasser vient de viser « les présents [qui] sont comme des animaux au zoo ». (*Die Anwesenden sind so wie die Tiere im Zoo*). Notre traduction.

[3560] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 137. « Besser für diese Tiere ist es freilich, wenn sie nicht in den Zoo - die Akademie - kommen, sondern frei bleiben.». Notre traduction.

[3561] Voir Première partie, chapitre « La formation à l'École des Beaux-Arts ».

[3562] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 137. « Die Akademie der Bildenden Künste ist ein hohes Haus der Kreativität. ». Notre traduction.

[3563] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 139. « Man muß die heile Welt von morgen schaffen und vorleben.». Notre traduction.

[3564] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[3565] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 137. « Individuelle Räume müssen von jedem Anwesenden selbst geschaffen und gestaltet werden, um eine Atmosphäre der Unabhängigkeit und der Konzentration auf sich selbst zu gewährleisten, wo der Einzelne seine eigenen kreativen Fähigkeiten ungestört durch äußere Einflüsse entwickeln kann, so, als wäre er gar nicht auf einer Akademie. ». Notre traduction.

[3566] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ». & Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

[3567] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 136. « Unser wahres Analphabetentum ist nicht das Nicht-nachmachen-Können von anderer Leute Wissen, sondern die schöpferische Impotenz, die Unfähigkeit, kreativ tätig zu sein». Notre traduction.

[3568] Voir Troisième partie, chapitre « La critique du consumérisme ».

[3569] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 139. « Ein Meditationsweg von der Hofeinfahrt zur Meisterklasse muß von den Anwesenden gestaltet und begangen werden. ». Notre traduction.

[3570] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

nouveau[3571] « Peindre est une activité religieuse »[3572], ou encore en évoquant la « position d'image de Dieu »[3573], comme il l'avait déjà affirmé en 1954 dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*)[3574]. Après avoir précisé « La couleur est sacrée » (*Farbe ist heilig*), il conclut en affirmant « L'Académie des Beaux Arts doit […] devenir un nouveau royaume libre, une sorte de jardin d'Éden, plein de plantes, de couleurs et de joie, d'individualité et de force tendue, un équivalent du début de la Création »[3575]. S'il est question de jardin et de plantes, c'est que l'artiste a mis en place une méthode éducative pour le moins originale. Outre qu'il affirme « Dans la masterclass Hundertwasser, on peint avec le cœur, pas avec le cerveau »[3576], l'artiste résume une conviction qui s'est établie au fil du temps en proclamant « L'art est le pont entre l'homme et la nature. L'art n'est pas le pont entre l'homme et l'homme. Les relations interhumaines sont dissoutes par la relation homme, plante, arbres, nature »[3577]. Puis « L'Académie des Beaux Arts doit tendre à un traité de paix avec la nature, la seule instance créatrice, qui doit nous montrer le chemin créatif »[3578], ou encore « Tout ce qui est horizontal appartient à la nature, et nous sommes ses hôtes »[3579], formules qui sont les socles de l'élargissement sociétal de ses travaux. Cependant, d'un ton aussi provocateur que celui de ses premiers écrits très contestataires, l'artiste souligne « Les modèles pour nus seront remplacés par des plantes. Des élèves seront remplacés par des plantes, à moins que les élèves ne se transforment en plantes. Les plantes sont les vrais professeurs de masterclass. Hundertwasser n'est que leur assistant »[3580]. Hundertwasser revient sur ce concept en 1984, dans sa « Lettre à J. J Aberbach » (*Brief an J. J. Aberbach*) :

[3571] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[3572] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 138. « Malen ist eine religiöse Tätigkeit ». notre traduction.

[3573] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 136. « seine Position als schöpferisches Ebenbild Gottes ». Notre traduction.

[3574] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[3575] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 139. « Die Akademie muss Ursprung des neuen Paradies sein. […] Die Akademie der bilden Künste muss […] ein freies Reich werden, eine Art Garten Eden, voll Pflanzen, Farbe und Freude, Individualität und geballte Kraft, ein Gleichnis für den Beginn der Schöpfung.». Notre traduction.

[3576] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 139. « In der Meisterklasse Hundertwasser malt man mit dem Herzen, nicht mit dem Hirn.». Notre traduction.

[3577] Friedensreich Hundertwasser, Walter Schurian (Hrsg.), 1983, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 136. « Kunst ist die Brücke zwischen Mensch und Natur. Kunst ist nicht die Brücke zwischen Mensch und Mensch. Die zwischenmenschlichen Beziehungen werden abgelöst durch die Beziehung Mensch - Pflanze, Baum, Natur. ». Notre traduction.

[3578] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 139. « Die Akademie der bildenden Künste muss einen Friedensvertag mit der Natur anstreben, der einzigen schöpferischen Instanz, die uns den schöpferischen Weg weisen kann. ». Notre traduction.

[3579] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 138. « Alles, was waagrecht ist, gehört der Natur, und wir sind deren Gast. ». Notre traduction.

[3580] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 136-137. « Aktmodelle werden durch Pflanzen ersetzt. Schüler werden durch Pflanzen ersetzt, es sei denn, die Schüler verwandeln sich in Pflanzen. Die Pflanzen sind die wahren Meisterschullehrer. Hundertwasser ist nur ihr Assistent. ». Notre traduction.

> Mon activité comme directeur d'une master class à l'académie des Beaux Arts à Vienne s'avère être un très grand succès. Elle est déjà la meilleure école à l'Académie. Y viennent des délégations entières, des classes, des visiteurs de partout, pour la visiter. Au début il y eut des scandales, parce que je devais reprendre toute une école et que j'ai jeté dehors des élèves incapables, ceux qui considèrent l'Académie comme un asile de SDF pour incapables créativement et ne glandaient (*sic*) là qu'à cause de subventions pour étudiants. Et aussi parce que j'ai transformé l'école en forêt[3581].

On notera son autosatisfaction « un très grand succès » (*ganz großer Erfolg*), sa provocation habituelle « des scandales » (*Skandale*), sur son intransigeance vis à vis de la sincérité de ses étudiants « j'ai jeté dehors » (*hinauswarf*) / « glandaient » (*herumlungerten*). Inlassablement, l'artiste développe son principe qui doit promouvoir la créativité de ses étudiants, à savoir les « plantes » (repris cinq fois) et la « nature »[3582] (repris trois fois) :

> L'absence physique est une condition de ma présence spirituelle. Si j'étais présent dans une classe de maître, cela influencerait les gens et les intimiderait, ce qui les empêcherait de s'exprimer. Naturellement, les étudiants s'influencent mutuellement. Dans la classe, il y a des arbres et des plantes. Ils prennent ma place, ce sont les maîtres. Il est très intéressant d'être assis et d'être créatif dans une classe au milieu de plantes et d'arbres, parce que les étudiants comparent directement leur créativité à celle de la nature. La nature pousse selon des règles et des lois absolument stables, et dans la nature tout est juste - comment les feuilles sortent, comment le tronc se développe et comment les fleurs sortent. Les plantes influencent les gens, mais quand un artiste tire des leçons de la créativité d'une plante, sa propre créativité est presque parfaite; il ne peut pas échouer, il suit les lois de la végétation en produisant des tableaux. […] Je ne dis rien du tout [aux étudiants]. Je pose simplement les plantes et les laisse seuls avec elles. J'espère que quelques étincelles les atteindront[3583].

Cette affirmation n'était pas une métaphore, car effectivement, lorsque Hundertwasser enseignait à l'Académie, l'artiste était rarement présent dans sa masterclass, notamment pour les raisons d'incitation à la créativité qu'il avait évoquées, et seules ses plantes étaient là. Il en était si soucieux qu'il téléphonait presque chaque jour au secrétariat pour demander si quelqu'un avait arrosé des plantes[3584]. Toutefois, il ne négligea pas son enseignement, mais l'assura « à distance » en adressant une « Lettre enregistrée sur bande de Hundertwasser aux étudiants de la masterclass à

[3581] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief an J. J. Aberbach (1984), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 69. « Meine Tätigkeit als Vorsteher einer Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien stellt sich als ganz großer Erfolg heraus, Bereits jetzt ist sie die beste Schule an der Akademie. Es kommen ganze Delegationen, Schulklassen, Besucher von überall her, um sie zu besuchen. Es gab anfangs Skandale, weil ich eine Schule übernehmen mußte und unfähige Schüler hinauswarf, solche, die die Akademie als Obdachlosenasyl für schöpferisch Unfähige betrachteten und nur wegen Studienbeiträgen dort herumlungerten. Auch weil ich die Schule in einen Wald verwandelte.». Notre traduction.

[3582] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés».

[3583] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.75.

[3584] REDHEAD Sabrina, 2012, *Das Phänomen der Autodidaktik in der bildenden Kunst, dargestellt an Beispielen in Österreich nach 1945*, Magistra der Philosophie, Universität Graz, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Institut für Kunstgeschichte, 117 p., http://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/226499?originalFilename=true, consulté le 17/05/2016, p 59.

l'Académie des Beaux-Arts de Vienne »[3585], enregistrée en Nouvelle-Zélande le 12 mai 1982, et le 13 mai. Elle est publiée dans la seconde édition du recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3586]. L'artiste y décline plus amplement tous les aspects présentés dans ses « Directives pour la masterclass Hundertwasser » (*Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser*) et ne fait toujours plus mention du transautomatisme. Après avoir appelé ses étudiants « chers amis » (*Liebe Freunde*), l'artiste n'hésite pas à fustiger ceux qui ne comprendraient pas sa méthode : « Seuls les faibles vont à l'Académie, seuls les faibles croient qu'ils peuvent étudier l'art »[3587]. Hundertwasser développe une nouvelle fois l'importance des dessins d'enfants « *Kinderzeichnungen* », fait allusion à l'organisation de son activité à Hambourg des années auparavant, dont il reprend le principe de la cabine individuelle (*Koje*), pose le principe que « l'art et la nature ont beaucoup de choses à faire ensemble »[3588], revient sur le monde du rêve (*Traum*), s'assure qu' « il serait bien entendu tout à fait erroné de consommer des drogues pour entrer dans ce monde »[3589]. Il transmet encore sa méthode de lenteur, de manipulation des couleurs, employant au fil des paragraphes exactement le même champ lexical religieux que dans l'écrit étudié plus haut. Nous observons d'ailleurs que la construction du texte est assez libre, à savoir que Hundertwasser revient à diverses reprises sur des points éclairés ailleurs dans son écrit, et nous pourrions donc considérer que ce résumé est assez spiralaire. Ce qui transparait dans sa conclusion, puisque le constat de l'artiste sur le rôle de l'art s'enracine dans un passé lointain – peut-être imaginaire - accomplit une rotation autour de l'Histoire et s'ouvre au cosmos :

[3585] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 158 « Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien ». Notre traduction.

[3586] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 158-171. Chapitre « Espaces libres de la conception » (*Freiräume der Gestaltung*). Signalétique: « Art » (*Kunst*) / « Religion » (*Religion*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Éducation, école, université, éducation des enfants » (*Erziehung, Schule, Akademie, Kinderzeichnungen*) / « Peintre » (*Maler*) / « Techniques et méthodes » (*Techniken und Medien*). *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/59-tonbandbrief-hundertwassers-an-die-studenten-der-meisterschule-an-der-akademie-der-bildenden-kuenste-in-wien, consulté le 28/05/2018.

[3587] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 158. « Nur die Schwachen gehen auf die Akademie, nur die Schwachen glauben, daß sie Kunst studieren können, daß sie Kunst lernen können. ». Notre traduction.

[3588] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 159. « Kunst und Natur haben sehr viel miteinander zu tun ». Notre traduction.

[3589] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 160. « Es wäre natürlich wiederum völlig falsch, Drogen zu nehmen, um in diese Welt zu gelangen ». Notre traduction.

> Autrefois il n'y avait quasiment pas de tableaux, il n'y avait pas non plus d'art, car lorsqu'on est un et en harmonie avec la nature et l'environnement, alors on n'a pas besoin d'art, car on est soi-même l'art, alors on est soi-même la nature, alors on est en tout ce que l'on fait, en pensée et en action et en transformation on est un avec les lois éternellement valables du cosmos et on n'a pas besoin d'actions de remplacement, car malheureusement, l'art en est une[3590].

C'est sans doute en raison de cette conception de l'art visant à relier les hommes et la nature pour un monde meilleur qu'en 1983, l'artiste entreprit de mettre à disposition du public ses écrits et manifestes. Sélectionnant tous ceux qui lui semblaient fondamentaux, il les réunit et les publia dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3591], déployant également sa créativité en réalisant plusieurs esquisses à l'encre de Chine avant de se déterminer pour la couverture *APA 226 - 865 SCHÖNE WEGE - GEDANKEN ÜBER KUNST UND LEBEN Beautiful Paths - Thoughts on Art and Life*[3592]. Hundertwasser se consacra encore à l'enseignement en 1988 dans le cadre de l'académie d'été internationale à Salzburg[3593], où il avait d'ailleurs donné une première conférence sur l'art[3594]. Il dispense un stage de formation sur une architecture respectueuse de l'homme et de l'environnement en collaboration avec Efthymios Warlamis[3595] et Irenäus Eibl-Eibesfeldt[3596], opérant un glissement de la réflexion picturale à la réflexion sociétale, le médium étant sa défense opiniâtre de la nature et, *in fine*, l'écologie.

Puis, une nouvelle fois, l'artiste cristallise écriture et peinture, même s'il ne s'agissait pas de la sienne. S'il ne pouvait être question à l'époque de la concurrence par les médias électroniques, la concurrence entre les nombreux ouvrages n'était pas négligeable. Pour lutter, les éditeurs cherchèrent à souligner les spécificités physiques de leurs titres en catalogue dans des proportions de

---

[3590] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 171. « Früher gab es überhaupt so etwas wie Bilder nicht, es gab auch keine Kunst, denn wenn man eins ist und in Harmonie mit der Natur und Umwelt, dann braucht man keine Kunst, dann ist man selbst Kunst, dann ist man selbst Natur, dann ist man eben in allem, was man tut, im Denken und im Handeln und im Wandeln ist man eins mit den ewig gültigen Gesetzen des Kosmos, und man braucht keine Ersatzhandlungen, wie eben die Kunst leider eine ist.». Notre traduction.

[3591] Voir ANNEXE « L'édition des écrits ».

[3592] Couverture de livre, 1983. Dessin I : Kaurinui, 1983. 29.5 x 21 cm. Encore sur papier, non signé. Utilisé pour la première édition du livre « Hundertwasser - Schöne Wege, Gedanken über Kunst und Leben », édité par Walter Schurian, publié en 1983. / Dessin II : Kaurinui, mars 1983. 39.5 x 25 cm (image 29 x 25 cm). Encre sur papier. Non signé, non réalisé. / Dessin III : Kaurinui, mars 1983. 39 x 29 cm (image 31 x 25 cm). Dessin à l'encre. Non signé, non réalisé. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3244-schone-wege-gedanken-uber-kunst-und-leben, consulté le 03/06/2018.

[3593] Hundertwasser. Biographie – Une sélection, *hundertwasser.de*, http://www.hundertwasser.de/francais/hundertwasser/biographie.php, consulté le 30/06/2016.

[3594] Voir Première partie, chapitre « La formation à l'École des Beaux-Arts ».

[3595] Efthymios Makis Warlamis (1942-2016). Architecte, peintre, et écrivain. Fondateur et longtemps directeur du « Musée d'art du Waldviertel à Schrems » (*Kunstmuseum Waldviertel*).

[3596] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambiguïté politique ».

plus en plus importantes[3597]. Ils firent appel à des artistes pour réaliser des livres particuliers, qui se distinguent de la masse des autres livres au moyen d'une combinaison de particularités de formes et de production, ou une certaine rareté ou l'incarnation de quelque chose qui ne s'est encore jamais fait, des « beaux livres » qui trouveraient leur place sur un marché. En 1989, pour la 19ème édition de l'encyclopédie Brockhaus[3598], Hundertwasser fut sollicité pour réaliser une édition artistique et créa: *APA 246 - 880 BROCKHAUS ENCYCLOPEDIA - BROCKHAUS ENZYKLOPÄDIE*[3599]. L'artiste y consacra un soin infini, comme il le commente : « C'était un travail de longue haleine et pas simple de concevoir un enchevêtrement de lignes reliées, qui forme une unité séparément pour chaque dictionnaire et pour tous – placés les uns à côté des autres. Les discussions techniques et les essais durèrent plusieurs mois, même des années »[3600].

1.1.19.2 La méthode

La mise en œuvre des théories hundertwasseriennes reposent sur une méthode que laquelle l'artiste lève le voile au fil de ses écrits, comme nous nous proposons de le montrer maintenant.

[3597] REHBERG Dörte, 2010, *Das besondere Buch. Der Buchkörper als Marketinginstrument in Zeiten verschärfter Medienkonkurrenz*, Stuttgart, Hochschule der Medien 2010 (Stuttgarter Beiträge zur Verlagswirtschaft 4), https://www.hdm-stuttgart.de/mp/stuttgarter.../201/volltext.pdf, consulté le 28/11/2016, p. 4.

[3598] Légendaire encyclopédie allemande – son nom était synonyme de « dictionnaire », fondée par Friedrich Arnold Brockhaus (1772-1823) en 1810). Aujourd'hui, on ne parle plus que de Wikipédia et le Brockhaus est mort : après la 21ème édition de 2006, il n'y en eu plus de nouvelle, et la rédaction a été dissoute en 2014. (in PLATTHAUS Andreas, 2014, Brockhaus und Wikipedia : Der Untergang des Lexikons, *faz.net*, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/wikipedia-hat-brockhaus-beerbt-13028236.html, consulté le 03/06/2018.).

[3599] Réalisation de couverture, 1989. Dessin de 24 couvertures de livre différentes. 175 mm x 246 mm. Couverture toilée avec un mélange spécial de coton et de lin, avec des implants d'images et des feuilles de métal, velours ras floqué et bordures colorées. Édition limitée de 1 800,en 24 volumes. Chaque encyclopédie numérotée and signée à la main. Publié par Verlag F.A. Brockhaus, Mannheim, Allemagne.
Information : que l'on place les livres ouverts les uns à côté des autres, dos à dos ou les uns sur les autres, on obtient toujours un tableau. Des lignes de velours floqué s'étirent au-delà des bords de chaque volume, soulignant leur lien. Des outils et des moules ont été spécialement coulés en cuivre pour la création des motifs hundertwasseriens typiques. Cinquante manipulations furent nécessaires pour la réalisation d'une seule couverture. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3288-brockhaus-enzyklopadie, consulté le 03/06/2018.

[3600] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 1070. « Es war langwierig und nicht einfach, ein Gewirr von zusammenhängenden Linien zu entwerfen, das einzeln für jedes Lexikon und auch für alle - zusammengelegt - eine Einheit bildet. Dazu das Entwerfen des Stoffes und der Prägung. Die technischen Gespräche und Proben dauerten viele Monate, sogar Jahre. ». Notre traduction.

1.1.19.2.1 Les rêves, cause agissante

Nous souvenant du « Je est un autre » de Rimbaud, professant une conception originale de la création artistique, où ni le poète ni le musicien ne maîtrise ce qui s'exprime en lui, l'œuvre s'engendrant en profondeur, nous allons tenter de montrer ici comment la méthode de Hundertwasser en est en quelque sorte l'exemple. D'autant que la formule rimbaldienne nous semble correspondre à la fonction de l'art moderne : un tableau est à la fois un objet et une hallucination, à la fois une réalité extérieure et une réalité intérieure, à la fois un jeu optique et une provocation spirituelle[3601]. Si Hundertwasser ne parle jamais d'hallucination, cependant année après année, l'artiste multiplie les observations sur l'influence d'images que nous nommerons « naturelles » dans la naissance de ses œuvres : ses peintures sont « le fruit du rêve » (*die Frucht des Traumes*), « la moisson du rêve » (*die Ernte des Traumes*)[3602]. L'enracinement de la place accordée aux rêves est précoce : revenant sur les dessins académiques réalisés par l'artiste durant les cours à l'Académie des Beaux Arts de Vienne, son condisciple d'alors Ernst Fuchs signale qu'ils montrent que la réalité visible n'a jamais été un obstacle pour Hundertwasser, mais plutôt une réalité bien mesurée, à laquelle il opposait le rêve de sa réalité[3603]. Plus tard, en 1955, alors que l'artiste se consacrait à ses théories et s'apprêtait à exposer à la Galleria del Naviglio[3604] chez le galeriste Carlo Cardazzo, Hundertwasser compose en italien la poésie « LIBELLULE AQUARELLÉE » (*LIBELLA ACQUERELLALA*) après en avoir créé l'aquarelle. Hundertwasser y décrit le fascinant passage des couleurs de la créature à la création[3605]. Les vers trois et quatre sont particulièrement explicites sur la fonction des rêves, cause agissante dans la créativité de l'artiste « Avec la brosse prête et le rêve - comme doit toujours être le principe de la peinture » [3606] :

Je suis assis dans la maison de verre
Avec la brosse prête et le rêve
- comme doit toujours être le principe de la peinture.
Il est tombé une libellule.
Une libellule florentine.
Elle était très fine

[3601] JOUFFROY Alain, 1964, *Une révolution du regard : à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Gallimard, Paris, pp. 212-213.

[3602] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 16.

[3603] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart pp. 22-23.

[3604] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[3605] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 15.

[3606] EICHNER Jasmin, 2013, *Mein Freund Friedensreich Hundertwasser, Erzählungen, biographische Daten*, Kindle Edition, [pp. 14-15]. « Col pennello pronto e sognavo /- como deve essere sempre al principio della pittura ». Notre traduction.

avec des ailes
aux structures merveilleuses.
Je l'ai mise
sur un papier blanc.
Elle était morte
mais pleine de couleurs extraordinaires.
Je commençais à peindre.
Je voulais faire une pareille libellule.
Mais à la manière de mes couleurs
si multiples,
disparus ceux de la libellule.
En effet, je lui vole ses couleurs
avec celles que je peins.
Les plus belles couleurs que je pris d'abord.
Le quatrième jour
la peinture était terminée et belle,
la libellule grise et déchiquetée. La libellule a pourri à Florence.
La peinture, je l'emporterai à Vienne.
Puis au Naviglio de Milan.
Hundertwasser[3607].

Cette démarche créatrice ne serait-elle pas à associer à une sorte d'autohypnose, à la manière de la proclamation d'Yves Klein[3608] lors de sa conférence à la Sorbonne, en 1958 « La lumière intérieure est toute couleur »[3609] ? En 1967, Hundertwasser affirme à nouveau : « Je peins d'après des sortes de rêves; je recherche dans la création une sorte de bien-être »[3610]. Inlassablement, il revient sur cette origine. En 1972 encore, dans son texte « Un jour de pluie est pour moi le plus beau jour » (*Ein Regentag ist für mich der schönste Tag*), l'artiste souligne à nouveau:

> Être peintre est quelque chose de prodigieux[3611], parce que … la peinture donne une possibilité de créer un langage, et d'entrer vraiment dans des régions, qui sont très très loin

---

[3607] EICHNER Jasmin, 2013, *Mein Freund Friedensreich Hundertwasser, Erzählungen, biographische Daten*, Kindle Edition, [pp. 14-15]. « LIBELLA ACQUERELLALA / Ero seduto in quella casa di vetro / Col pennello pronto e sognavo /- como deve essere sempre al principio della pittura. / Cadde una libellula. / Una libellula fiorentina. / Era molto fine / con ali / di struttura meravigliosa. /La misi / Sulla carta Bianca. / Era morta / ma piena di colori straordinari. / Cominciai a dipingere. / Volevo fare una cosa la libellula. / Man mano che I miei colori / si moltiplicavano, / disparvero quelli della libellula. /Anzi rubavo i suoi colori / con I quelli dipingevo. / I colori più belli io presi dapprima. /Il quarto giorno /la pittura era finite e bella, / grigia e sminuzzata la libellula. / La libellula si è putrefatta a Firenze. / La pittura, la portai a Vienna. /Poi al Naviglio di Milano. / HUNDERTWASSER » Notre traduction.

[3608] Voir Deuxième partie, chapitre « Un compagnon de route - Yves Klein (1928 -1962) ».

[3609] KLEIN Yves, SICHÈRE Marie-Anne et SEMIN Didier (Éd. établie par), 2003, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, p. 210.

[3610] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », Journal de Genève, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3611] Nous soulignons la difficulté de la traduction de *Ungeheur*, qui signifie selon le contexte : énorme (perte, valeur), immense (trésor), prodigieux (capacité), mais aussi terrible (douleur)… Nous optons pour prodigieux, qui nous semble à la fois le mieux recouvrir tous les sens et correspondre à celui que veut lui donner l'artiste.

de nous. Je crois qu'avec la peinture, on peut pénétrer le plus profondément dans l'inconnu. […] la peinture vit par elle-même [3612].

Un an plus tard, en 1973, dans les dialogues du film « Jour de pluie » (*Regentag*) de Peter Schamoni, il affirme « Mes peintures sont la maquette de mes rêves »[3613], ou bien encore :

> Quand je peins, je rêve. C'est ainsi, quand le rêve est terminé, je ne me souviens plus de ce dont j'ai rêvé, reste le tableau. C'est le résultat du rêve, mais je ne peux plus découvrir l'origine du rêve. Donc, quand le peintre n'est pas complétement étonné de ce qu'il peint, alors ce n'est pas un bon tableau, car moi-même j'aimerais me laisser étonner par mes propres tableaux. Je voudrais constamment découvrir mes tableaux. C'est pourquoi je coupe une partie de ma personnalité, cela vient d'ailleurs, c'est à dire que je coupe mon intellect pour laisser agir autre chose, qui vient de très loin, de très très loin[3614].

L'artiste met en miroir « rêver / rêve» (*träume / Traum*) (repris cinq fois), sans oublier une allusion probable à l'inconscient « de très loin, de très très loin »[3615] et « peindre / tableau » (*male / Bild*) (répété cinq fois). Quoi d'étonnant alors que, commentant son ⊂563⊃ *LES LUNETTES DU PETIT VISAGE - SPECTACLES IN A SMALL - FACE BRILLEN IN KLEINEM GESICHT*[3616], l'artiste déclare alors : « Il y a donc trois symboles dans le tableau : la lunette-spirale, le fleuve-nez et la bateau-bouche. Et puis aussi le symbole de la barrière de jardin… ce que cela signifie, je ne le sais pas moi-même »[3617]. Le processus s'est déroulé de manière particulièrement typique : au commencement, les visions de Hundertwasser s'élevaient d'un étang englouti qui se cherchait une surface ; puis, progressivement, une formule a été imposée à la surface[3618], mosaïque d'obsessions et

---

[3612] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 143. « Maler sein ist schon etwas Ungeheures, weil... die Malerei gibt die Möglichkeit, eine Sprache zu schaffen und wirklich in Regionen vorzustoßen, die sehr, sehr weit weg sind von uns. Ich glaube, mit der Malerei kann man an tiefsten ins Unbekannte vorstoßen. [...]die Malerei lebt durch sich selbst ». Notre traduction.

[3613] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 16.

[3614] HIRSCH Andreas, 2011, *Id.*, p. 138. «Wenn ich male, träume ich ja. Das ist so, wenn der Traum zu Ende ist, erinnere ich mich nicht mehr an das, was ich geträumt habe, das Bild bleibt. Das ist das Resultat des Traumes, aber ich kann den Ursprung des Traumes nicht mehr entdecken. Also, wenn der Maler nicht mehr völlig erstaunt ist über das, was er malt, dann ist es kein gutes Bild, denn ich selber möchte mich von meinen eigenen Bildern überraschen lassen. Ich möchte ständig meine eigenen Bilder entdecken. Dadurch schalte ich einen Teil meiner Persönlichkeit aus, es kommt dann von woanders, d. h. ich schalte meinen Intellekt aus, um etwas anderes wirken zu lassen, das von ganz weit her kommt, ganz ganz weit herkommt.». Notre traduction.

[3615] HIRSCH Andreas, 2011, *Ibid.*, p. 138. «von ganz weit her [...] ganz ganz weit ». Notre traduction.

[3616] Venise, 1963, Technique mixte : tempera à l'œuf et huile sur parchemin et bord de papier, préparation à la chaux et PV, monté sur jute avec PV. 335 mm x 415 mm, peint à Venise, Giudecca, Juillet 1963. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1684-brillen-in-kleinem-gesicht, consulté le 22/04/2018.

[3617] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 32. « Da sind also drei Symbole im Bild: die Spiralbrille, der Nasenfluss und das Mundboot. Und dann noch das Symbol des Gartenzaunes ... was das bedeutet, weiß ich selber nicht.». Notre traduction.

[3618] SZEEMANN Harald, 1998, *Austria im Rosennetz : l'Autriche visionnaire* [exposition], Palais des Beaux-arts de Bruxelles, du 27 février au 12 juillet 1998, [Österreichische Museum für angewandte Kunst,

de cauchemars, les itinéraires à la fois ouverts et secrets d'un homme lourd de phantasmes dont le masochisme hallucinatoire débouche sur le merveilleux[3619]. D'ailleurs Hundertwasser indique encore : « L'être humain est un être traditionnel avec des racines dans le passé et des racines dans les rêves. Ces rêves sont les rêves d'un monde meilleur, plus beau. Et ce sont des rêves tout à fait traditionnels, qui reposent souvent sur les contes »[3620]. En même temps, Hundertwasser parle de la peinture comme « le plus dur du rêve ». Il faut prendre là en compte que le médium, en frustrant les intentions purement conscientes de l'artiste, devenu étranger pour lui-même, lui permet d'entrer en contact avec les parties les plus enfouies de sa personnalité et de les faire remonter à la surface pour les livrer à la contemplation consciente ; la structure apparemment chaotique de l'écriture recèle un ordre inconscient caché, que cet ordre est détruit dès qu'il est imité par un effort conscient, et que tout éclair d'attention consciente sur ces distorsions, griffonnages et textures infimes, dérangerait leur manque apparent de structure[3621]. Si Hundertwasser affirme, mais sans trace d'ésotérisme ou d'occultisme, qu'il rêve comme il travaille, sans souvenir du rêve, il est parfaitement évident que l'artiste possède la faculté d'extérioriser, patiemment, la réalité de ce qu'il perçoit sur un plan très intérieur[3622]. Est-ce parce que son imaginaire est inséparable des grands symboles et mythes politiques qui modèlent ses représentations ? En effet, l'artiste d'affirmer « Lorsque je crée, alors c'est comme un rêve, qui ne devrait pas du tout être la réalité – mais je le réalise. Je veux dire par là que je voudrais faire quelque chose de bon »[3623]. Hundertwasser considère encore qu'il ne faut « absolument pas peindre avec violence, ni non plus en réfléchissant, ni non plus en se servant de son intelligence, pas nécessairement avec intuition, mais presque comme un somnambule »[3624]. En effet,

---

Vienne, 11 septembre-10 novembre 1996 ; Kunsthaus Zürich, 6 décembre 1996-23 février 1997] / une exposition de Harald Szeemann ; organisée par la société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, Parlais des Beaux Arts, p. 62.

[3619] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *ELLE, 9 au 15 mai 1975* (Pierre Cabane, Hundertwasser. - à propos de Hundertwasser au Musée d'Art Moderne, Paris), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[3620] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 61. « Der Mensch ist ein traditionales Wesen mit Wurzeln in der Vergangenheit und Wurzeln in den Träumen. Diese Träume sind Träume von einer besseren, schöneren Welt. Und es sind ganz traditionelle Träume, die oft auf Märchen fußen. » Notre traduction.

[3621] EHRENWEIG Anton, 1982, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, p. 93 & p. 63.

[3622] TELLER HIRSCH Richard, 1975, Hundertwasser : Metaphysical Interrogator, *Art International n° 3- mars 1975*, Lugano, p.14.

[3623] FUCHSHUBER Niklas, 1987, Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, *Hundertwasser*, Nitsch, Rainer, Wien, Univ., Diss., pp. 237-238. « Wenn ich gestalte, dann ist das wie ein Traum. Ein Traum. der gar nicht Wirklichkeit sein dürfte - aber ich realisiere ihn. Ich meine damit, ich möchte etwas Gutes tun. » Notre traduction.

[3624] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Hundertwasser über Hundertwasser, (1975), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 21. « Auf gar keinen Fall mit Gewalt, auch nicht mit Überlegung,

quand l'artiste peignait, il semblait être très loin, peut-être profondément plongé dans le passé, englouti dans son enfance, et on n'avait pas le droit, lui le premier, de lui adresser la parole, comme pour un somnambule, car, s'il s'éveillait brutalement, il menaçait de s'effondrer[3625]. Ce qui expliquerait son regard immense et rêveur qui s'abaisse vers l'œuvre en cours d'exécution[3626]. Il est vrai que l'artiste prend tout son temps, se délecte de silence, s'évade en lui-même comme en une eau profonde ; quand il marche, il a un air égaré, fuyant. Devant son regard peu assuré, on le croit faux, mais il n'est qu'absent et il n'est pas facile de dialoguer avec une sorte de fantôme, qu'on retrouve mieux, apaisé, souriant, dans son dessin qui s'est embelli entre temps[3627]. En 1982, Hundertwasser revient sur le sujet dans sa « Lettre enregistrée sur bande de Hundertwasser aux étudiants de la masterclass à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne », lorsqu'il détaille sa méthode créative à ses étudiants : « Par copie, j'entends aussi quand on copie ses propres rêves, son monde intérieur. Les Surréalistes, donc l'École viennoise essaie de copier ses rêves jusque dans ses moindres détails. On a une vision, on voit quelque chose devant ses yeux, on veut l'immortaliser. C'est aussi une copie »[3628]. Ne serait-il donc pas permis de penser que ses propos s'accordent à sa propre méthode, et qu'il avancerait masqué derrière ce « On » (*Man*) ? Certes l'artiste assure qu'il n'est pas un Surréaliste, et il pourrait vouloir faire de son indication un élément d'histoire de l'art. Néanmoins, on observera que les Surréalistes s'étaient laissés inspirer par les théories de C. G. Jung, et nous rappelons que le transautomatisme[3629] de Hundertwasser s'appuyait sur le surréalisme, pour mieux le dépasser. En 1996, dans une lettre adressée à des personnes lui demandant de leur offrir une œuvre originale, Hundertwasser confirme une nouvelle fois que les rêves sont une cause agissante:

> Peindre des tableaux est un acte créateur, et même un difficile, parce qu'il se déroule dans une concentration extrême, un don de soi, une honnêteté, une créativité originale – et tout cela n'est pas intellectuel mais 'inconscient' – avec de l'émotion. Cela avance tout doucement, tout comme un arbre prend son temps pour grandir[3630].

---

auch nicht mit Intelligenz, auch nicht unbedingt mit Intuition, sondern fast wie traumwandlerisch ». Notre traduction.

[3625]SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 193.

[3626] CONIL LACOSTE Michel, 1961, Conversation dans l'atelier de Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 74, février 1961, p. 47-51

[3627] LÉVÊQUE Jean-Jacques, [s.d.], Hundertwasser peint couché, *lesoleildanslatete.cenerblog.net*, http://soleildanslatete.centerblog.net/m/rub-hundertwasser-.html, consulté le 25/03/2016.

[3628] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 161. « Als Abzeichnen verstehe ich es auch, wenn man seine eigenen Träume abzeichnet, seine innere Welt. Die Surrealisten, also die Wiener Schule versucht, Träume abzuzeichnen bis ins letzte Detail. Man hat eine Vision, man sieht etwas vor Augen, will das verewigen. Das ist auch ein Abzeichnen.». Notre traduction.

[3629] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[3630] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, Der unbekannte Hundertwasser, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 149 « Bilder malen ist ein schöpferischer Akt, sogar ein schwieriger, weil er in allerhöchster Konzentration Hingabe, Ehrlichkeit, originaler Kreativität, Unwiederholbarkeit, mit Herz und in Harmonie mit der Schöpfung der Natur - und das alles nicht intellektuell, sondern ‚unbewusst' - mit Gefühl

Cependant, nous observons ici le net passage du champ lexical du « rêve » à celui de l' « 'inconscient' » (*,unbewusst'*) comme source de sa création, les images oniriques étant les représentations symboliques de l'univers intérieur du rêveur, le langage de l'inconscient. Devant l'abondance des références qu'il fait aux rêves, ne pouvons-nous dire que la singularité de Hundertwasser est d'avoir laissé parler son inconscient et de lui avoir donné un support matériel - les couleurs et le langage écrit, notamment poétique - sur lequel ses fantasmes ont acquis la dimension du tangible ?

Le secret est dans la *façon* avec laquelle Hundertwasser travaille, qu'il distingue d'un système, d'une méthode, car c'est une manière d'être, réceptive aux voix intérieures[3631]. L'artiste n'hésite pas à évoquer l'art comme thérapie, par exemple dans la même lettre à ses étudiants :

> L'exercice de l'art ne doit pas être seulement une thérapie personnelle, c'est à dire une thérapie avec laquelle on se guérit soi-même et on se trouve-soi-même […]. Au-delà de cette thérapie personnelle, l'art doit être davantage, c'est à dire qu'il doit donner quelque chose pas uniquement au peintre lui-même, mais à l'entour. Donc, tout d'abord, on doit trouver un pont vers soi-même, et ensuite on doit trouver un pont vers la nature et la Création[3632].

En 1987, il précise encore « Mais quoi qu'il en soit, il y a deux aspects, d'une part, elle est orientée vers l'extérieur, d'autre part elle est une réflexion sur soi. Il y a beaucoup de gens aussi qui peignent pour des raisons auto-thérapeutiques »[3633]. Il semble qu'en employant une écriture qui reste abstraite, Hundertwasser recrée au travers de sa mémoire sensitive qui les a enregistrées au cours des années, tout un monde d'images devenant signifiantes, gisant au fond de sa subconscience, et qui sont comme le film d'une histoire ressentie et vécue depuis le plus jeune âge[3634]. Ne serait-ce pas l'« émulation dans les surprises » dont parle Bachelard, en écrivant que la plupart des images

---

vonstatten geht. Das alles geht langsam vor sich, genauso wie ein Baum seine Zeit zum Wachsen braucht. ». Notre traduction.

[3631] TELLER HIRSCH Richard, 1975, Hundertwasser : Metaphysical Interrogator, *Art International n° 3- mars 1975*, Lugano, p. 16.

[3632] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 167. « Die Ausübung der Kunst soll nicht nur eine Eigentherapie sein, d.h. eine Therapie, mit Hilfe derer man selbst gesundet und sich selbst findet […] . Über diese Eigentherapie hinaus soll die Kunst mehr sein, d.h. nicht dem Maler selbst, sondern der Umwelt etwas geben. Also zuerst muss man die Brücke zu sich selbst finden, nachher muss man die Brücke zur Natur und zur Schöpfung finden. ». Notre traduction.

[3633] FUCHSHUBER Niklas, 1987, Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, *Hundertwasser*, Nitsch, Rainer, Wien, Univ., Diss., p. 235. « Aber immerhin ist es sehr zweischichtig, einerseits ist sie nach außen orientiert, andererseits selbtstreflektiv. Viele Leute malen auch aus selbsttherapeutischen Motiven.». Notre traduction.

[3634] Fonds RESTANY XVII - 2 – Hundertwasser, Henry Galy-Carles, 1965, Hundertwasser l'obsession du mouvement perpétuel, Revue *Arts*, 23 juillet 1965, n°1011, p.8.

dialoguent avec les documents personnels, dialogue existentiels, presque genèse réciproque ?[3635] Dans le texte de 1975 « Hundertwasser à propos de Hundertwasser (*Hundertwasser über Hundertwasser*), où l'artiste expose ses conceptions picturales et philosophiques, il avance une nouvelle fois: « Je crois que la peinture est une occupation religieuse »[3636]. En 1979, l'artiste synthétise les grands thèmes de ses théories « nous nous éloignons » / « mage de la végétation », dont certains relèvent des deux catégories, comme « couper l'intelligence », et redéfinit son affirmation « La peinture est une activité religieuse », formule emblématique. Surtout, il précise sa *façon* du rêve, cause agissante[3637] :

> Les tableaux sont pour moi des portes, qui me donnent la possibilité, là où j'ai réussi de les pousser, dans un monde qui est en même temps proche et lointain, dans lequel nous n'avons pas accès, et dans lequel nous nous trouvons, mais que nous ne pouvons pas percevoir, qui est contre le monde réel. Notre monde parallèle dont nous nous éloignons. J'ai réussi à ouvrir grandes les fenêtres. Comment j'ai réussi, c'est difficile à expliquer, presque comme un somnambule. Je pense que la peinture est une occupation religieuse, que l'impulsion véritable vient du dehors, que nous ne connaissons pas, un pouvoir indéfinissable vient ou ne vient pas et nous guide la main comme une certaine illumination. La seule chose à définir est de préparer le terrain pour que ces impulsions extra-terrestres, qu'on les nomme comme on veut, nous atteignent, c'est à dire se tenir prêt et disponible, à couper la volonté, couper l'intelligence, le vouloir faire mieux, couper l'ambition. Je voudrais qu'on me considère comme un mage de la végétation ou quelque chose de semblable, disons magique, que je remplisse un tableau jusqu'à ce qu'il soit plein de magie comme on remplit un verre avec de l'eau. Tout est infiniment simple et infiniment beau[3638].

Déjà exposées dans « Jour de pluie » (*Regentag*), comme nous venons de le voir, l'artiste fait une nouvelle allusion aux « voies » intérieures en 1998 en donnant des indices voilés « de très loin » / « chez moi » / « mystère » / « pays d'origine ». D'autant que Hundertwasser signale encore qu'il est présent chez « tout le monde » (repris deux fois) :

> Les idées doivent venir de très loin, d'un pays où je me sens chez moi, où je suis très bien et où tout le monde devrait se sentir bien, me semble-t-il. Souvent quand je peins quelque chose qui semble étrange aux autres, j'ai, moi, presque honte de ce que je fais, tout ça me semble familier, tant tout le monde devrait déjà connaître ce monde. J'ai un peu le sentiment de vouloir faire plaisir aux autres, mais que ceux-ci possèdent autant que moi. C'est un peu

---

[3635] Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginable*. I, Les Artistes Cobra, Paris, Le Cercle de l'art, Coll. Diagonales, 1991, p. 89, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016.

[3636] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwasser über Hundertwasser (1975), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, Friedensreich Hundertwasser, Walter Schurian (Hrsg.), p. 26. « ich glaube, daß Malerei eine religiöse Beschäftigung ist. ». Notre traduction.

[3637] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p 22. « des portes » / « pas accès » / « somnambule » / « illumination »

[3638] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p 22.

> comme lorsqu'on veut offrir un bonbon à quelqu'un qui en aurait déjà. Le geste compte plus que le cadeau. Je suis tellement convaincu que tout le monde connaît ce mystère, que je suis très étonné quand les gens le trouvent formidable. Je suis encore plus dérouté quand certains lui sont opposés, car ils me semblent s'opposer à eux mêmes, refuser de reconnaître leur pays d'origine. Ma peinture m'attire parfois de la haine et du mépris. Ça m'est dur, car au fond je ne cherche qu'une chose : créer un lieu agréable, une espèce de paradis perdu[3639].

Lorsque l'artiste souligne que « certains lui sont opposés », ne faut-il pas interpréter sa formule comme le rejet de certains pour tout travail sur soi par le biais de l'analyse, de quelle école qu'elle soit ? D'autant que l'artiste souligne encore ailleurs que peu de gens acceptent cette confrontation :

> Quand j'ai commencé à peindre, je pensais que tout le monde le pouvait. Bien des années plus tard, j'ai constaté que les gens ne peuvent pas ou ne veulent pas faire les choses les plus fondamentales et les plus simples, ou que quelque chose les en empêche. Il doit y avoir une force qui empêche les gens de faire ces choses, comme une barrière invisible[3640].

Dans le registre de l'inconscient, notons encore que Hundertwasser emploie également la formule du « Se laisser porter »[3641]. Par exemple, lorsqu'il s'agit de savoir si ses tableaux naissent de son imagination, l'artiste précise:

> Je ne sais pas d'où ils viennent. C'est quelque chose dont je suis témoin. Les formes se développent et croissent elles-mêmes. Vraiment, quelquefois certaines maisons, une couleur m'intéressent, et je voudrais les prendre comme point de départ, mais par la suite le travail se développe autrement que je le voulais. Quelquefois je commence avec un thème, mais il échappe toujours au contrôle - je le laisse aller[3642].

Par ailleurs, la solitude du peintre était fondamentale pour l'artiste, sans doute pour mieux faire émerger ses rêves. Par exemple, attendant dans un petit hôtel parisien un ami en retard, l'artiste restait assis dans un coin de la réception, à demi caché derrière une plante verte et peignant, absolument pas perturbé par l'agitation alentour, n'en ayant pas conscience, n'ayant personne qui l'encombrât[3643] : une partie autre de l'artiste exigeait le retrait, voulait se cacher, pour pouvoir faire remonter des images du puits de l'inconscient, ce qui n'était pas possible dans une société

[3639] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », Journal de Genève, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3640] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 107.

[3641] DUCOUSSET Richard, 1975, Hundertwasser - les plantes donnent l'exemple de la vitalité, Paris, *Connaissance des arts*, n° 275, Janvier 1975, p. 64.

[3642] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 58.

[3643] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser: vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 8.

bruyante[3644]. D'ailleurs, Hundertwasser affirme : « quand on peint un tableau, alors on peut s'asseoir dans une pièce et peindre, et on n'a de compte à rendre à personne, quand le tableau est terminé, on peut disposer les couleurs sur le papier comme on se l'imagine, on a la couleur et on la peint sur le tableau»[3645]. Déjà, lors de son enseignement à Hambourg, en 1959, Hundertwasser entreprend de modifier radicalement l'atmosphère de l'atelier : « Je suis contre le travail collectif. Je ne crois pas qu'il soit favorable à la concentration nécessaire à la création. Chacun de vous va donc construire un box individuel, en s'entourant de tous les objets, reproductions, meubles qui lui conviennent. »[3646]. Alors, comme les peintres orientaux, Hundertwasser a trouvé l'arrangement pour travailler dans la pièce où il peint : il s'enferme dans son silence de concentration, fait le vide pour faire place à ce qui est pour lui l'activité surnaturelle, la création d'une œuvre d'art[3647]. L'artiste reste fidèle à cette position, sur laquelle il insiste encore des années plus tard, notamment dans sa lettre-enregistrée du 12 mai 1982 destinée à ses étudiants viennois :

> Je voudrais que chacun […] ait dans un coin, un monde propre, sa propre maison dans l'école, où il ait aussi peu de contact possible avec ce qui se passe autour de lui. Puisse-t-il ensuite considérer ce coin, ce monde, comme l'origine, autour de laquelle tout se construit. C'est pour ainsi dire le centre de l'action. Ce coin doit être protégé des influences extérieures […][3648].

Notons enfin qu'en 1967, l'artiste s'exprime aussi sur le rêve nocturne : « Au réveil on a l'air de sortir d'un puits – on est encore à demi dans la nuit. Je pense toujours que nos yeux devraient être

---

[3644] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 10.

[3645] HUNDERTWASSER, 1981, *Stowasser - Hundertwasser : Ausstellung der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum*, 19. August bis 20. September 1981, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, [pp. 19-20]. « „ wenn man ein Bild malt, so kann man sich in ein Zimmer setzen und malen, und ist niemand Rechenschaft schuldig, wenn das Bild fertig ist, man kann die Farben auf das Papier so anbringen, wie man sich das vorstellt, man hat die Farbe direkt und malt sie aufs Bild. " ». Notre traduction.

[3646] Fonds RESTANY - XVII-2 – Hundertwasser – N° 60 – Alain Jouffroy, Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg, *Lettres Françaises, 2 au 8 mars 1960 – N° 764*, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3647] Fonds PREST. J BAR ; ACA BIB ; ACA réserve, Paolo Barozzi, *Il Sogno americano*, Padoue, Éd. Marsilio, Collection Interventi, 1970, p. 15, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016. « Come i pittori orientali egli trova la disposizione al lavoro nella stanza dove dipinge Si chiude nel suo silenzio concentrandosi. Si svuota per far posto a quella che è per lui un'attività soprannaturale: la creazione dell'opera d'arte. . Il quadro a cui sta lavorando è uno dei suoi labirinti a spirale, dove gli anelli variopinti ci portano a quel fondo oscuro che ha l'effetto di un sospiro di sollievo. ». Notre traduction.

[3648] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 159. « [...] Da Ihr natürlich nicht nach Hause gehen wollt - so wie ich das schon einmal erfahren habe, als ich kurz in Hamburg tätig war -, so möchte ich, dass jeder sich auf sich selbst besinnt, und zwar so, dass jeder seine eigene Koje, seine eigene Welt, sein eigenes Haus hat in der Meisterschule, wo er eigentlich so wenig wie möglich in Kontakt kommt mit dem, was um ihn herum ist. Dann möge er diese Koje, diese Welt betrachten als den Ursprung, um den alles gebaut wird. Das ist sozusagen das Zentrum des Wirkens. Diese Koje soll abgeschlossen sein gegen äußere Einflüsse, gegen Einflüsse des Nachbarn und insbesondere gegen meinen eigenen Einfluss ». Notre traduction.

ouverts aussi durant le rêve - plus ouverts que pendant la veille »[3649]. Vingt ans plus tard, en 1998, il insiste toujours sur un obligatoire retour en arrière : « Quels rêves avait-on eu jadis ? Et même si ces rêves vous semblent complètement absurdes, il faut y retourner. C'est là-dessus que l'on doit bâtir, c'est la base. Retour à l'origine pour rebâtir à neuf »[3650]. À ce propos, nous observons que le texte « Un rêve » (*Ein Traum*) (1997) a été publié par Walter Schurian dans la seconde édition de « De belles voies » (*Schöne Wege*)[3651] : le narrateur fait un récit aussi absurde qu'oppressant, articulé selon des indications spatio-temporelles précises, où il est question de rendez-vous dentaire, d'appel téléphonique irréalisable au bureau de poste (monnaie, foule), de manifestations de Kurdes dans Vienne, de tramway, de taxi, de photos d'exécutions. Pourquoi ce rêve-ci fut-il choisi ? Alors qu'aucun commentaire ne l'accompagne, il n'est pas interdit de penser que l'artiste avait annoté ce rêve, vraisemblablement issu de ses journaux intimes. Ce qui laisse bien entendre l'importance qu'il accordait également aux rêves nocturnes.

1.1.19.2.2 De l'usage de l'astrologie et de la voyance

Notre étude va maintenant porter sur les pratiques irrationnelles de Hundertwasser, à savoir l'appel à des voyants et des astrologues, notamment dans les années 1950. Sans doute à la fois pour mieux de réussir sa moisson dans le champ de l'esthétique et en transmettre les fruits. En 1954, un second objectif était probablement de mieux gérer les difficultés économiques auxquelles il faisait face, notamment lors ses premières expositions parisiennes, par exemple à la Galerie Paul Facchetti. Afin de s'attirer les bonnes grâces du destin, l'artiste n'hésita pas alors à se rendre à Melun pour

---

[3649] HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Der Weg zu Dir*, Insel-Bücherei, Frankfurt am Main, p. 63. «„Auge und Bart Gottes: knüpft an das frühere Bild „Dreiäugiger grüner Buddha mit Hut“ an; aus einem Tempel entwickelt sich hier ein Gesicht mit offenen Fenstern vor einem Haus mit geschlossenen Fenstern - die Form darüber lässt sich als Symbol eines Auges deuten. „Aufwachen früh am Morgen“ ist dem „Introvertierten Fenster“ und der Traum dem „Extrovertierten Fenster“ verwandt, nur dass das, was dort als Fenster erschien, jetzt ein Gesicht ist, mit einem kleinen Mund und mit vier Augen wie Wolken. „Beim Aufwachen kommt man wie aus einem Schacht heraus - noch steckt man halb in der Nacht. Ich denke immer, dass unsere Augen auch im Traum offen sein müssen - vielleicht offener als im Wachsein. « Hier hat er versucht, Augen zu malen, die zugleich offen und geschlossen sind, zugleich träumen und sehen. Ein helleres Aufwachen als das in „Ende der Nachte“.». Notre traduction.

[3650] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 37. « Welche Träume hat man damals gehabt? Auch wenn diese Träume einem völlig widersinnig erscheinen, dahin muss man zurück. Darauf kann man aufbauen, das ist die Basis. Zurück zum Ursprung und von dort neu aufbauen.». Notre traduction.

[3651] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Ein Traum (1977), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage, Langen-Müller, München, pp. 75-76.

consulter une voyante, dont il ne précise pas comment sa réputation lui parvint. Il suivit néanmoins sa « prophétie » avec le plus grand sérieux, comme il le rapporte dans son commentaire de « Jardin avec clôture, arbres et ruisseau » *⊂118⊃ GARTEN MIT ZAUN, BÄUMEN UND BACH - GARDEN WITH FENCE*[3652] :

> Le tableau a disparu à Paris, et cette reproduction en couleurs a été péniblement reconstruite à partir d'une diapositive pâlie. Les jardins sont des rêves. Je demandais à la voyante Manou Iserentant de Melun, près de Paris, de, selon ses capacités, m'envoyer un acheteur à la Galerie Paul Facchetti, 17 rue de Lille, où avait lieu ma première exposition parisienne, sans que rien ne fut vendu. À l'heure prophétisée, j'étais tout seul dans la galerie. Seul un étudiant en droit misérablement vêtu entra, se renseigna sur les prix et acquit le 'Jardin'. En fait, je devais me rendre chez lui, car il n'avait pas d'argent sur lui. Chez lui, je n'obtins qu'un quart du prix, et jamais le reste. Il me dit qu'il passait chaque jour rue de Lille, et que cette fois, il avait suivi une inexplicable force et était entré pour la première fois de sa vie dans une galerie d'art. Il ne comprenait rien à l'art et était en outre insensible aux couleurs. Plus tard, je voulus photographier le 'Jardin' et l'exposer, mais Mme Ferbos me dit que son mari était mort et qu'elle ne savait rien de ce tableau. Chez Manou Iserentant, j'ai peint *178 La jardinière politique*[3653]-[3654].

Outre l'information sur sa pratique, « une inexplicable force », toute aussi irrationnelle soit-elle, on notera ici des thèmes récurrents de la méthode de l'artiste, parfois condensés comme « Les jardins[3655] sont des rêves[3656] » / » couleurs[3657] ». L'artiste souligne encore ici son attachement à ses

---

[3652] Taormina, 1951, aquarelle et encre indélébile, sur papier d'emballage, préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, 450 mm x 350 mm, peint à Isola Bella, Taormina, juillet 1951 en compagnie de sa mère. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/822-garten-mit-zaun-baumen-und-bach, consulté le 29/04/2018.

[3653] *⊂178⊃ LA FEMME VERTE - LA JARDINIERE POLITIQUE - DIE POLITISCHE GÄRTNERIN - THE GREEN WOMAN - THE POLITICAL GARDENER*. Melun, 1954. Huile sur trois couvercles de fibre de bois assemblés, préparés à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, entouré d'une 'baguette électrique' (*en français dans le texte*). 1680 mm x 550 mm. Peint à St. Mandé/Seine, Castel Dumage, et Vaut le Penil, Melun, Maison Ste Foy de Iserentant, mars - avril, 1954**.** Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/936-die-politische-gartnerin, consulté le 29/04/2018.

[3654] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 211. « Das Bild ist in Paris verschollen, und diese Farbreproduktion wurde mit viel Mühe aus einem verblassenden Dia rekonstruiert. Gärten sind Träume. Ich bat die Seherin Manou Iserentant aus Melun bei Paris, mir doch gemäß ihren Fähigkeiten einen Käufer zu schicken in die Galerie Paul Facchetti, 17 rue de Lille, wo meine erste Pariser Ausstellung stattfand, ohne dass etwas verkauft wurde. Zur prophezeiten Zeit war ich allein in der Galerie. Niemand war den ganzen Tag über gekommen. Nur ein ärmlich gekleideter Jus-Student trat herein, erkundigte sich nach den Preisen und erwarb den "Garten". Allerdings müsse ich ihn zu Hause besuchen, denn er habe kein Geld bei sich. Bei ihm bekam ich ein Viertel des Preises, den Rest nie. Er sagte mir, er gehe jeden Tag durch die rue de Lille, doch diesmal war er einem unerklärlichen Zwang gefolgt und betrat zum ersten Mal in seinem Leben eine Kunstgalerie. Er verstehe nichts von Kunst und sei außerdem farbenblind. Später wollte ich den "Garten" fotografieren und ausstellen, doch Mme Ferbos sagte mir, ihr Mann sei tot und sie wisse nichts von diesem Bild. Bei Manou Iserentant habe ich 178 Die politische Gärtnerin gemalt. » Notre traduction.

[3655] Voir Deuxième partie, chapitre « Les lieux de vie » & Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[3656] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[3657] Voir Partie Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

œuvres[3658] en évoquant une « reproduction en couleurs a été péniblement reconstruite » / « photographier ». Déçu ou pas des annonces reçues, Hundertwasser poursuivit ses visites aux voyants. Car il était sans doute convaincu peut-être qu'il avait peut-être lui même un don de prémonition. Ou à tout le moins, il était frappé par des coïncidences, dont il pensait qu'elles n'en étaient pas, comme il s'en explique dans le commentaire de son tableau *⊂606⊃ HANA NO HANA - DIE NASENBLUME - KONRAD BAYERS TOD - Hana No Hana - The Nose-Flower - Konrad Bayer's Death*[3659]. Ce sentiment réapparait quelques années plus tard, lorsque l'artiste commente son affiche réalisée pour les Jeux Olympiques de Munich en 1972, *HWG 54 ⊂700 ⊃ OLYMPISCHE SPIELE MÜNCHEN 1972* - OLYMPIC GAMES MUNICH 1972 - LES JEUX OLYMPIQUES DE MUNICH 1972[3660] :

> Une prémonition singulière: j'ai peint les gouttes de sang sur le poster avant le massacre pendant les Jeux Olympiques. Comme modèle, j'avais pris mon tableau 147 *Le match du siècle*[3661]. Au beau milieu, j'ai peint une église orthodoxe, que Papa Timothée, un russe singulier, auto proclamé pope, avait construit là, exactement où les Jeux Olympiques devaient avoir lieu. L'amour des Munichois empêcha pourtant la démolition de l'église de Timothée. Je lui ai souvent rendu visite, à lui et à ses clochers bulbes scintillants, recouverts de papier d'étain à chocolat. Je me trouvais confirmé dans mon attachement à l'or et à l'argent. C'était un sentiment sacré[3662].

On peut effectivement comprendre que ses « gouttes de sang » (*Blutstropfen*) anticipant « le massacre pendant les Jeux Olympiques »[3663] aient particulièrement frappé l'artiste, qui avait connu

---

[3658] Voir Partie Troisième partie, chapitre « Les liens affectifs aux œuvres ».

[3659] Voir Deuxième partie, chapitre « Konrad Bayer (1932-1964) ».

[3660] Publié en 1972. Format: 1120 mm x 720 mm. Image: 1035 mm x 650 mm. a) estampe originale : pièce de soie en 21 couleurs avec des gaufrages de métal en 5 couleurs et application électrostatique de flocons de velours sur du papier Schoellers Parole. b) variante du poster: pièce de soie en 21 couleurs avec des gaufrages de métal en 5 couleurs sur du papier brun lourdement goudronné (format and image: 102.5 x 65 cm)[…] D'après *147 THE MATCH OF THE CENTURY*, huile sur bois, 1952. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2448-olympische-spiele-munchen-1972, consulté le 29/04/2018.

[3661] *⊂ 147⊃ DAS MATCH DES JAHRHUNDERTS - THE MATCH OF THE CENTURY - LE MATCH DU SIECLE*. Vienne, 1952. Huile sur un ancien cadre de miroir en bois, avec des avancées cubiques, préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson. 1900 mm x 1030 mm. Peint à Vienne, Obere Donaustrasse 12, automne 1952 en compagnie de Spelman et de Lehmden. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/876-das-match-des-jahrhunderts, consulté le 29/04/2018.

[3662] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 832. « Eine eigenartige Premonition [Vorwarnung]: Die Blutstropfen auf dem Poster malte ich vor dem Massaker während der Olympischen Spiele. Als Vorlage diente mein Bild 147 *Das Match des Jahrhunderts*. Mitten hinein malte ich die orthodoxe Kirche, die "Väterchen Timofej", ein eigenwilliger, selbsternannter russischer Pope, gegen alle Baubewilligungen gerade dort baute, wo die Olympischen Spiele stattfinden würden. Die Liebe der Münchner verhinderte jedoch den Abriss der Kirche Timofejs. Ich habe ihn öfters besucht und seine Zwiebeltürme, die mit glitzerndem Stanniolschokoladepapier beschichtet waren. Ich fühlte meinen Hang zu Gold und Silber und Metallprägungen bestätigt. Es war ein heiliges Gefühl.». Notre traduction.

[3663] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 832. « Massaker während der Olympischen Spiele ». Notre traduction.

les persécutions antijuives nazies[3664]. Pour mémoire, Hundertwasser fait une allusion discrète à l'attentat dont la délégation israélienne a été victime lors des Jeux olympiques d'été de 1972, XXème olympiade de l'ère moderne, célébrés à Munich (République fédérale d'Allemagne), du 26 août au 11 septembre 1972[3665]. S'il notifie une interpicturalité personnelle, l'artiste revient surtout sur « Papa Timothée, un russe singulier ». Nous soulignons son lien régulier avec lui, bien qu'il ne s'agisse pas d'un voyant à proprement parler. Quoi qu'il en soit, Hundertwasser ne se trompait pas en parlant de « l'amour des Munichois » (*Die Liebe der Münchner*) pour le personnage. « L'homme qui apparut en rêve »[3666] était légendaire. Après avoir construit des maisons et des églises dans les années 1950, il vivait dans un lieu tout sauf habituel : sa maison était bâtie derrière l'entrée de l'église orientale-occidentale du parc olympique de Munich, dans un jardin-ouvrier[3667] ; y fleurissait un lilas aux branches duquel se balançaient un ours en tissu, une sucette et des boules de Noël multicolores[3668]. L'ensemble fut d'ailleurs maintenu grâce aux protestations de mouvements citoyens spontanés. Dans la maison, on peut voir une vieille photo en noir et blanc, où Timothée discute avec Hundertwasser[3669]. Dans le récit de l'artiste, on notera en outre la référence à des éléments qui participent de sa créativité, tels les « clochers bulbes » (*Zwiebeltürme*)[3670], « scintillants » (*glitzerndem*), « or et argent » (*Gold und Silber*) et le « sentiment sacré » (*heiliges Gefühl*)[3671].

Nous en venons maintenant à analyser l'usage que l'artiste fit encore de l'astrologie. Tout ceci peut surprendre, mais ne pourrions-nous considérer que cette pratique pourrait faire partie de l'héritage païen de Hundertwasser « mystique sans religion » ? En effet, il faut se souvenir que d'une part, de tout temps, les hommes ont été friands d'oracles de prophètes, devins, pythies aptes à communiquer avec le divin et qui étaient considérés comme émanations de la sagesse divine, élevant ainsi l'humain à une dimension surnaturelle. D'autre part, nous observons encore la fonction de la

---

[3664] Voir Première partie, chapitre « Les paradoxes d'une adolescence sous le nazisme ».

[3665] Malgré des négociations, la prise en otage de onze sportifs israéliens, (appelée encore « *massacre* de *Munich* »), menée le 5 septembre à l'aube par huit membres de l'organisation terroriste palestinienne Septembre Noir se termina en tragédie : les onze membres de l'équipe olympique israélienne furent assassinés, un policier ouest-allemand tué. Cinq des huit terroristes ont été tués, les trois autres capturés. Pour la première fois de l'histoire des Jeux, le drapeau olympique était en berne. (in 1972 : le massacre des Jeux Olympiques de Munich, 2009, *education.francetv.fr*, http://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/troisieme/video/1972-le-massacre-des-jeux-olympiques-de-munich, consulté le 24/03/2017.).

[3666] SONNABEND Lisa, 2010, Der Mann, der im Traum erschien, *suddeutsche.de*, http://www.sueddeutsche.de/muenchen/ost-west-friedenskirche-der-mann-der-im-traum-erschien-1.444888, consulté le 30/04/2016. « Der Mann, der im Traum erschien ». Notre traduction.

[3667] Voir Troisième partie, chapitre « Les jardins-ouvriers : « Le discours sur la Schmelz » (Rede auf der Schmelz » (1981/1983) ».

[3668] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 247.

[3669] SONNABEND Lisa, 2010, *Id.*

[3670] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

[3671] Voir Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

spirale[3672]. En effet, les anciennes traditions égyptiennes, babyloniennes, indiennes, islamiques l'avaient perçue comme une cosmogonie, le reflet de la création et l'évolution du monde. Notons encore que l'influence des sibylles : sous le nom de la Sibylle de Cumes, les Romains conservaient des prédictions fort obscures, les vers sibyllins, que les auteurs latins appellent *fata sibyllina* ou *libri fatales*. Dans le Livre VI de l'*Énéide*[3673] (rédigé entre 29 et 19 av. J. –C.), le poète latin Virgile (70 av. J.-C. – 19 av. J.-C.) met en scène le héros se rendant vers le temple d'Apollon, pour y rencontrer la Sibylle ; en l'attendant, Énée et ses compagnons contemplent sur les portes du temple des scènes évoquant des légendes liées à la Crète et à Dédale, le fondateur du temple. Puis la Sibylle, sous l'emprise du dieu, annonce à Énée qu'il parviendra au but, mais au prix de guerres sanglantes, et elle l'invite à ne pas se décourager. Alors que Hundertwasser désirait être conforté dans la justesse et le succès de son entreprise, même s'il n'avait pas nécessairement eu connaissance des circonstances des prophéties de la Sibylle d'Érythrée, nous soulignons ici le lien entre le labyrinthe et l'oracle. D'autant que l'exemple le plus significatif de la référence à l'astrologie concerne la préparation de sa « Ligne de Hambourg »[3674] en 1959. En effet, durant la seconde moitié des années 1950, Hundertwasser était un gourou parfaitement respectueux des formes de vie alternatives, il s'embarquait dans toutes les techniques spirituelles, si bien qu'il fit appel au célèbre astrologue Wulff à Hambourg[3675]. Le terme de « gourou » n'est pas anodin, et il est permis de s'interroger sur une influence de Gräser par l'intermédiaire posthume de Schiele[3676]. Nous rappelons en passant qu'à la différence de Freud, qui avait rejeté l'astrologie et autres «boues noires de l'occultisme », Carl Gustav Jung lui accordait même une grande importance et affirmait qu'il était loin de la sous-estimer, tout en soulignant qu'il ne fallait pas supposer que les constellations éternelles étaient responsables des caractères de chacun et de leurs particularités, il expliquait que les humains sont en synchronicité avec l'univers tel qu'il était à leur naissance : « nous sommes nés à un moment donné, en un lieu donné, et nous avons, comme les crus célèbres, les mêmes qualités de l'an et de la saison qui nous ont vu naître. L'astrologie n'en prétend pas davantage »[3677]. En outre, un autre élément aura peut-être pu avoir une importance, non évoquée par Hundertwasser, sur son intérêt pour la voyance et l'astrologie. En effet, Güterloh, comparse de Schiele, avait pris contact avec les théosophes, au plus tard vers 1909. Les deux auteurs s'appuient sur une lettre où l'artiste déclare que si l'on s'intéresse à l'occultisme, au bouddhisme et la théosophie, il fallait se faire envoyer un livret du

---

[3672] Voir Troisième partie, chapitre « L'épiphanie de 1952 ».

[3673] VIRGILE, [s.d.], À Cumes, devant le temple d'Apollon (6, 1-41), *Énéide - Livre VI*, *bcs.fltr.ucl.ac.be*, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V06-Plan.html, consulté le 10/12/2016.

[3674] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[3675] BROCK Bazon, 2012, Wellenlinien im gestauten Wasser, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, pp. 151 - 152.» Notre traduction.

[3676] Voir Deuxième partie, chapitre « Gusto Gräser (1879 – 1958) ».

[3677] JUNG Carl Gustav, 1977, *L'homme à la découverte de son âme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, pp. 288-289.

« Moniteur théosophique » (*Theosophischer Wegweiser*), société dont lui-même était membre. À travers sa relation avec Roessler, Schiele aura eu accès à une importante source sur l'ésotérisme: articles sur la lévitation, les corps astraux, la parapsychologie, le bouddhisme, la théosophie. Il se sera aussi intéressé à des prophètes morts depuis longtemps[3678]. Peut-être pouvons-nous alors estimer que Hundertwasser aura à son tour été influencé par ces sciences occultes, puisqu'il désigne Schiele comme son « père »[3679]. Quoi qu'il en soit, une date et une heure exacte furent fixées pour le commencement du « Tracement de la ligne » en suivant les prédictions de cet astrologue: le 18 décembre[3680] à 15 h 11 » [3681]. Mais on sait ce qu'il advint de la réalisation de la Ligne… Si bien que Hundertwasser, déçu de la tournure que prirent les évènements, s'en ouvrit à un autre : « J'ai parlé avec un autre astrologue après, il m'a dit que cette date n'était pas bonne, il a trouvé une autre heure qui aurait été beaucoup plus efficace. Enfin, tant pis ! »[3682]. Est-ce en raison de ce désappointement qu'au fil des ans, selon ses écrits et autres déclarations, Hundertwasser ne consulta apparemment plus voyants ni d'astrologues ; ou du moins il n'y fait pas allusion.

1.1.19.2.3 L'irrépressible inclination pour la couleur

Nous en venons maintenant à analyser la facette fondamentale, emblématique: les couleurs. Nous rappelons que les enseignants de l'École Montessori[3683] repérèrent un « sens des couleurs » hors du commun, que les couleurs de ses aquarelles d'adolescence permirent d'échapper au sombre quotidien du nazisme[3684], que l'épiphanie des couleurs de la nature[3685] fut à l'origine de sa carrière. En 1954, lors de l'exposition à la galerie Facchetti, Hundertwasser montre qu'il sait aussi faire rire

---

[3678] KORT Pamela, 2015, Schiele und Roessler, ein Ex-Jünger Diefenbachs, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 146.

[3679] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele ».

[3680] Même si l'artiste ne dit rien de la presque coïncidence, pour mémoire, Hundertwasser est né un 15 décembre.

[3681] Fonds RESTANY - XVII-2 – Hundertwasser – N° 60 - Lettres Françaises, 2 au 8 mars 1960 – N° 764 - Alain Jouffroy - Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg, p 1, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3682] *L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents*, 1975, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet 1975, Éditions Gruener Janura AG, Glarus, pp. 194-195.

[3683] Voir Première partie, chapitre « Les outils de l'affirmation de soi- encouragements et réticences maternels ».

[3684] Voir Première partie, chapitre « Les dessins d'adolescent autodidacte - issue et salut ».

[3685] Voir Première partie, chapitre « Le paradoxe des difficultés matérielles ».

les couleurs : l'indigo sur le jaune, le lilas sur le vert[3686]. Lors de son exposition à la galerie Flinker à Paris, il donne à voir la science confondante de ses couleurs, alors que les yeux sont agressés chaque jour par les rapprochements sauvages et inconsidérés pratiqués par la nouvelle peinture[3687]. En effet, la couleur chez Hundertwasser n'a pas de limite dans sa sensualité : de plus en plus riche, chaude, exubérante, triomphante : les verts, les bleus, les violets lumineux exaltent la stridence des carmins, des vermillons et des jaunes ; quand l'éclat est rehaussé par l'or et l'argent appliqués à la feuille, elle est plus somptueuse encore[3688]. Un tableau d'Hundertwasser, c'est un grouillement de couleurs, de vibration illimitée de particules solaires, de globules d'azur, d'astéroïdes ludiques, d'objets et de personnages criblés de molécules émeraude et de photons d'or, de clownerie des couleurs, de tatouage et tamtam orgiaque, un vivier où s'orchestre un grand hymne de vie [3689]. Si bien que l'on peut dire qu'avec la couleur, Hundertwasser parle[3690]. Elle parle de liberté, voire de naissance à soi. Trop peut-être, notamment à Berlin-Est de 1981, où les yeux, habitués à une lumière diffuse et pâle, à des contrastes moins marqués, sont irrités par la luminosité et la splendeur décorative de ses couleurs[3691]. Il n'est donc pas surprenant que l'artiste ait fait de nombreuses considérations verbales et écrites à propos de son incontestable et irrépressible inclination pour les couleurs. Pour lui, elles ont un rôle à jouer, notamment politique, puisqu'elles sont une belle occasion aussi de se rebeller contre toute uniformité, comme il l'écrit au sujet de son deuxième voyage en Italie, où même ses maux furent couleurs :

> Il y a deux semaines pour vérifier une nouvelle fois mon taux exact de jaunisse, à l'hôpital, ils ont coloré mon sang en *lilas*. […] Je n'ai jamais compris pourquoi les Viennois ne se révoltent pas de voir leurs tramways de plus en plus de la même couleur. […] Vive la liberté d'expression. Vive la peinture[3692].

L'artiste les associe aussi à sa philosophie du bonheur, voire de pacifisme, par exemple dans une interview de 1967:

[3686] Fonds RESTANY XVII - 2 – Hundertwasser - André Berne-Joffroy. HUNDERTWASSER (Studio Paul Facchetti), *La Nouvelle Revue*, 01/04/1954, p. 731, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3687] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Le Nouvel Observateur, n° 122 15-22 mars 1967*, (BONNEFOI Geneviève, Du labyrinthe aux pyramides (à propos de l'exposition Flinker), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[3688] RESTANY Pierre, 2010, *Friedensreich* Hundertwasser, Parkstone International, New York, p.10.

[3689] GRAINVILLE Patrick, 1982, Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 327, Octobre 1982, p. 41.

[3690] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Le Monde, 12 janvier 1975*, (MICHEL Jacques, Le crime ornemental de Hundertwasser – à propos de l'exposition à la Galerie Facchetti), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[3691] HUNDERTWASSER, 1981, *Stowasser - Hundertwasser : Ausstellung der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum*, 19. August bis 20. September 1981, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, p. 6.

[3692] HUNDERTWASSER, 1955, *Exposition Galleria del Naviglio*, Milan, p. 1. « Due settimane fa per verificare la mia quantità esatta di itterizia ancora rimasta mi hanno colorato in un ospedale il sangue in *lilla*. […] Io non ho mai capito perché i viennesi non si rivoltino mai vedendo le loro tramvie sempre dello stesso colore. Viva la libertà della parola. Viva la pittura.». Notre traduction.

> Quand j'étais petit je me souviens très bien que j'avais déjà la certitude que certaines couleurs devaient m'ouvrir le bonheur. Je voyais toujours un certain orange et il me semblait que si je le trouvais je deviendrais comme le maître d'un monde merveilleux[3693].

Lorsque l'on considère la lettre[3694] d'hommage que l'artiste envoie en 1997 au peintre Peter Pongratz[3695] « DANS CETTE ÉPOQUE D'EFFONDREMENT DU MONDE / IL EST UN DES DERNIERS BRAVES / QUI CHERCHENT À CRÉER UNE VISION MONDE / AVEC DE LA COULEUR ET UN PINCEAU »[3696], il apparaît que l'artiste associe toujours couleurs et salut du monde. C'est peut-être pour cela que les difficultés matérielles post 1945, à l'époque de son inscription à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, ne furent pas un obstacle à son irrépressible inclination pour la couleur. Voire même que le manque renforça le désir. L'artiste s'en ouvre dans le discours enregistré de 1982 qu'il fait parvenir à ses étudiants viennois :

> Lorsque j'ai commencé à peindre, je n'avais vraiment pas d'argent pour acheter des couleurs, et je me tirais d'affaire en allant à l'Académie […] pour prendre les couleurs jetées dans les poubelles, qu'elles soient en tube ou en poudre, pour ensuite les préparer soigneusement et les utiliser. Dans un tube de couleur jeté, il y avait encore tellement de couleur que je pouvais travailler avec durant un ou deux ans. Il faut pincer délicatement le bas du tube, et l'ouvrir avec une lame de rasoir. Derrière le filetage du tube, il y a un espace où se trouve encore beaucoup de couleur. À l'intérieur du tube aussi, il y a encore beaucoup de couleur, vous n'en reviendrez pas[3697].

Il faut dire encore que ce refus de gaspiller était également un acte exemplaire contre la société de consommation. Si exemplaire qu'il en devient « sacré », comme l'artiste le proclame encore :

> [Le peintre] fait de la bouillie et gaspille de la couleur. Il est encore pire dans le gaspillage des matières précieuses. Pour moi, peindre est une occupation sacrée, la couleur est un bien

---

[3693] Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », Journal de Genève, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3694] Reproduite dans le catalogue. Calligraphie respectée.

[3695] Peter Pongratz (* 1940). Peintre, scénographe et jazzman autrichien.

[3696] PONGRATZ Peter, STORCH Ursula, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1997, *Soulpainting 1962 - 1997* ; [erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 1998], Springer, Wien, New York, p. 58. « IN DIESER WELT UNTER GANGS ZEIT / IST ER EINER DER LETZTEN TAPFEREN / DIE NOCH MIT FARBE UND PINSEL / EIN WELTBILD ZU SCHAFFEN VERMÖGEN. ». Notre traduction.

[3697] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, pp. 164-165. « Als ich zu malen begann, hatte ich wirklich kein Geld, um Farben zu kaufen, und behalf mir damit - ich war damals nicht an der Akademie -, einfach auf die Akademie zu gehen, um aus den Mistkübeln die weggeworfenen Farben zu nehmen, seien es Tuben oder Pulver, um sie dann sorgfältig aufzubereiten und zu verwenden. Eine weggeworfene Farbtube hatte noch so viel Farbe, dass ich ein bis zwei Jahre lang damit malen konnte. Man braucht die Tube nur vorsichtig hinten am Schwanz aufklappen und dann mit der Rasierklinge öffnen. Hinter dem Tubengewinde ist ein Raum, wo sich noch viel Farbe findet. Auch innerhalb der Tube ist noch so viel Farbe, da werdet Ihr Euch wundern.». Notre traduction.

> sacré. On devrait l'employer avec prudence et sagesse. Tout du moins comme c'était le cas avec le pain pendant la guerre. [...] Être artiste est un mode d'existence, ce n'est pas seulement ce que l'on produit[3698].

Les convictions que Hundertwasser exprime ici font écho à la stratégie[3699] de survie qu'il a mise au point lors de ses débuts à Paris et qu'il décline plus tard en neuf points : « Deuxièmement, je n'ai jamais pris de nourriture dans les poubelles, mais du matériel, du papier d'emballage, des planches de bois, ça oui […] »[3700]. Ces points de sa stratégie que Hundertwasser développa s'articulent avec sa créativité: il fait ici allusion aux supports qu'il utilise régulièrement pour poser ses couleurs. S'exprimant à la troisième personne, il expose ensuite la méthode avec laquelle il se donnait les moyens de s'exprimer par le langage pictural en convoquant la couleur :

> […] ses tableaux étaient sa patrie. C'est pourquoi il cherchait toujours à les pourvoir de la plus haute richesse et à viser un grand éclat avec des moyens très simples. La peinture – avec laquelle il croyait pourvoir tout faire, produire tout effet – était pour lui le bien le plus précieux. C'est pourquoi il s'en servait de manière extrêmement économe, la posait très finement sur la toile ou le panneau de particules. Les tubes vides, que d'autres avaient jetés, il pouvait les fendre soigneusement avec une lame de rasoir et les « traire » encore des semaines durant. Lui-même ne voulait rien jeter[3701].

En 1957, l'artiste développe ce thème dans le poème « Je n'aime pas manger de cerises » (*Ich esse nicht gerne Kirschen*)[3702]. En ce qui concerne la forme, nous observons encore ici l'influence du mélange des arts pratiqués à l'Art Club et l'influence du *Wiener Gruppe*[3703]. Après avoir exposé son horreur du gaspillage alimentaire dans les deux premières strophes, l'artiste étend aussi son principe à sa peinture dans les deux autres strophes :

[3698] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 83.

[3699] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[3700] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 15. « Zweitens. Ich habe nie Essen aus Mistkübeln genommen, wohl aber Material, Packpapiere, Sperrholzplatten [...] ». Notre traduction.

[3701] SCHMIED Wieland, 2003, *Id.*, p. 16. « Wenn er so etwas wie Ansprüche überhaupt kannte, dann stellte er sie nur an seine Kunst. Er lebte in den Gedanken an sie, seine Bilder waren seine Heimat. Deshalb versuchte er sie mit dem höchsten Reichtum auszustatten und mit einfachsten Mitteln großen Glanz zu erzielen. . Farbe - mit der er glaubte, alles machen, jede Wirkung hervorrufen zu können - war für ihn das kostbarste Gut. Daher ging er mit ihr äußerst sparsam um, trug sie nur sehr dünn auf Leinwand oder Spanplatte auf. Leere Farbtuben, die andere weggeworfen hatten, konnte er vorsichtig mit einer Rasierklinge aufschlitzen und noch wochenlang „melken". Er selbst wollte nichts wegwerfen. ». Notre traduction.

[3702] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[3703] Voir Deuxième partie, chapitres « L'Art Club Wien (1947 – 1959) » & « Konrad Bayer (1932-1964) ».

je Je n'aime pas acheter des couleurs en tube ou en godet, ou en pot ou en gobelet, parce qu'il faut que ← jette le fer blanc et la porcelaine

je n'aime pas peindre avec des couleurs en sac, parce qu'alors le tableau ne mange plus les écorces

j' aime peindre avec des couleurs vraies et chères et pures, que l'on, même si on vous repousse, achète au décagramme

j' aime aussi peindre avec les pastilles Günther Wagner (on peut décoller et avaler les petits papiers derrière)

je peins avec toutes les couleurs jusqu'à la dernière goutte de la taille d'une tête d'épingle

je je peins les couleurs les unes à côté des autres, car ce serait dommage de les recouvrir mutuellement en ce que ← peins les unes par-dessus les autres, sauf si on peut les voir par transparence

je l'eau, avec laquelle ← lave la palette,

je ne la jette pas, mais ← la secoue et la caresse sur le tableau

je sur lequel aussi ← essuie le pinceau

je ainsi suis ← certain de ne perdre aucune couleur[3704]

Pour la description du processus pictural, on notera que le champ lexical se réduit pratiquement à deux concepts : les couleurs / la couleur, répétée cinq fois ; peindre / peins, répété cinq fois également. S'il s'agit d'une description détaillée de sa technique de travail des années 1950, ce sont aussi tous les éléments en lien avec lui-même que dévoile Hundertwasser, ce qui pourrait rapprocher Hundertwasser du Romantisme allemand, mais souligne aussi son narcissisme artistique[3705]. Au fil du temps, Hundertwasser continue de mettre en avant l'importance qu'il accorde aux relations appropriées avec les matériaux, du respect d'une éthique, entrainant un rituel précis. Sa technique contrastait directement avec le gaspillage de matériel de l'*Action Painting* et l'artiste indique que cela participa à son rejet de ce mouvement :

> Une autre raison, pour laquelle je n'aime pas l'art moderne à la manière de Rauschenberg et de Pollock, est le fait qu'ils lancent de la peinture autour d'eux. Quand on entre dans l'atelier, tout est plein de peinture, plein de taches, et seule une petite partie de cette peinture se trouve sur la toile. La plus grande partie se trouve sur les murs, sur le sol, sur les vêtements et dans la poubelle[3706].

[3704] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich esse nicht gerne Kirschen (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München pp. 109-110. « ich ich kaufe nicht gerne Farben in Tuben und in Tiegeln, in Schüsserln und Häferln, weil ← das Blech und Porzellan wegwerfen muß / ich male nicht gerne mit Farben aus Tüten, weil dann das Bild die Schalen nicht mehr frißt / ich male gerne mit echten und teuren und reinen Farben, die man, oft schon zerstoßen, per Dekagramm kauft / ich male aber auch gerne mit Knopffarben Günther Wagner (die kleinen Papiere hinten kann man abkletzeln und schlucken) / ich vermale alle Farben bis auf die letzte Quantität eines Stecknadelkopfes / ich ich male alle Farben nebeneinander, denn es wäre schade, sie gegenseitig zuzudecken dadurch daß ← sie übereinander male, außer man kann sehr gut hindurchsehen / ich das Wasser, mit dem ← die Palette abwasche, schütte / ich ← nicht weg, sondern schütte und streiche auf das Bild, / ich auf dem ← auch die Pinsel abwische / ich so bin ← sicher, daß keine Farbe verlorengeht / 8 14. ». Notre traduction.

[3705] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 3.

[3706] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 59.

Hundertwasser a donné sa préférence aux couleurs appliquées par couches, comme notamment dans la peinture sous verre. On notera que cet art populaire est très répandu dans l'espace germanophone – notamment en Autriche. Dans son rejet de l'art moderne et son amour pour l'Autriche, l'artiste s'y intéressa au point de, en 1998, depuis la Nouvelle-Zélande, préfacer – en vers - le catalogue d'exposition de l'artiste de peintures sous-verre Franz Weiss. « Franz Weiss, en revanche, a consacré sa vie à la // beauté et à la tradition et créé des œuvres qui demeureront. // C'est aujourd'hui une entreprise quasi révolutionnaire» [3707]. Peut-être lui-même identifiait-il alors son propre travail à celui de cet artiste ? En effet, selon Hundertwasser, employer une couleur moins épaisse, signifiait avoir un plus grand sens de la couleur, car cela lui permettait d'appliquer d'autres couches par-dessus :

> J'ai découvert que plus l'on applique de couleur d'une manière transparente, plus le tableau est riche. Mais si l'on économise la couleur et prend très peu de couleur, la peinture est plus riche. Si l'on applique une épaisse couche de couleur, comme pour la peinture pâteuse, le tableau s'appauvrit. […]. Cela ne donne pas une impression d'opulence; beaucoup d'or ne signifie pas richesse[3708].

Revenant sur son observation « J'ai découvert », nous soulignons qu'autant l'artiste se consacra à la qualité des couleurs, autant il ne s'intéressa pas aux théories des couleurs : il employait la couleur instinctivement et indépendamment de toutes les règles[3709]. Peut-être reprenait-il ainsi le point de vue de Paul Klee[3710], qui avait déclaré avoir fait une découverte tout à fait révolutionnaire: la mise au point du contenu de la boîte de couleurs était plus importante que la nature et son étude et il souhaitait pouvoir un jour improviser librement sur le clavier chromatique que forment les godets d'aquarelle rangés l'un près de l'autre. Nous nous proposons maintenant de montrer l'usage des couleurs primaires chez l'artiste. Dans les manuscrits médiévaux, les couleurs dominantes sont le rouge et le bleu, couleur des cieux et de la passion du Christ[3711]. L'usage le plus surprenant, et d'ailleurs peu connu, que l'artiste en fait est fonctionnel - à la fois ludique et sérieux. Dans son

---

[3707] WEISS Franz, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Hinterglasbilder: 1948 – 1998*, Akad. Dr.- u. Verl.-Anst., Graz, p. 9. « FRANZ WEISS HAT IM GEGENSATZ DAZU SEIN LEBEN DER // SCHÖNHEIT UND TRADITION GEWIDMET UND BLEIBENDE WERTE // GESCHAFFEN. DIES IST HEUTE QUASI EIN REVOLUTIONÄRES UNTERFANGEN.» Notre traduction. Calligraphie respectée.

[3708] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 82.

[3709] ARMANN Christa, 2010, *Arnulf Rainer – Das Frühwerk*, Magistra der Philosophie, Universität Wien, 121 p. , http://othes.univie.ac.at/12384/ , consulté le 10/01/2016, p 48. « Sosehr sich Hundertwasser mit der Beschaffenheit von Farbe auseinandersetzte, so wenig Interesse hatte er an Farbtheorien. Er verwendete die Farbe instinktiv und unabhängig von allen Regeln ». Notre traduction.

[3710] FRONTISI Claude, 2000, *Paul Klee : la création et sa parabole. Poétique, théorie et pratique en peinture*, La petite école, Annecy, p. 44.

[3711] LIARD Véronique, 2011, Au commencement n'était pas le Verbe. De l'importance de l'image dans le Livre Rouge, in MAILLARD Christine (Textes réunis par / herausgegeben von), 2011, *Art sciences et psychologie.* Autour du Livre Rouge (Das Rote Buch, 1914-1930) Kunst, Wissenschaft und Psychologie. Über das Rote Buch von C. G. Jung (1914-1930), Recherches Germaniques – Université de Strasbourg, Revue annuelle, hors-série no. 8, Strasbourg, p 90.

introduction au catalogue de l'exposition parisienne de 1975, Restany y fait allusion en signalant que demain les gens écriront sur des machines à écrire à ruban arc-en-ciel[3712]. Ce qui passerait inaperçu, voire n'être qu'un vœu pieux si nous n'avions consulté un original de Hundertwasser dont Restany était en possession. Cet univers pourrait surprendre, mais, selon nous, il annonce en quelque sorte ses réalisations à venir, ainsi que son intérêt pour l'écrit. Ainsi, en 1955, en pleine réflexion sur le transautomatisme, Hundertwasser rédige un double texte[3713], où il décrit de nouvelles utilisations des couleurs, et dont les détails précis laissent percevoir jusqu'où l'artiste entend mener ses recherches sur la couleur, tant d'un point de vue technique que sociétal :

> Invention Stowasser Friedrich (Hundertwasser),
> 11 ave Daumesnil, St. Mandé/Seine
>
> Ruban Arc-en-ciel pour machine à écrire[3714] (LE RUBAN SPECTRE)
> 1 Ruban teinté différrement (*sic*) en longueur de telle manière que la couleur de celui ci change ou imperceptiblement en passage degradé (*sic*) (comme le spectre) ou brusquement en une ou plusieures (*sic*) autres couleurs, soit en toute la longueur, soit en partie seulement du ruban.
> Par Ex.: une lettre écrite avec un tel ruban arc-en-ciel peut commencer en bleu, changer en violet au milieu et devenir rouge à la fin.
> Par Ex. : un autre ruban pourrait être teinté d'une telle manière, que une lettre écrite avec celui ci commence en brun, reste longtemps dans le même ton (le brun) pour changer doucement en vert juste avant la fin.
> Par Ex.: commencement en noir, changements degradés (*sic*) dans le sens du spectre mais irregulières (*sic*) (concernant la longueur)
> en bleu foncé - (mot rayé) - bleu fort - bleu vert - vert - olive - brun - pour finir violet.
> Par Ex.: même chose en passages non degradés mais brusques, etc, etc (*sic*) …
> Un ruban peut contenir une ou plusieures (*sic*) « vagues » de couleurs.
> Un ruban pour machine à écrire à deux couleurs peut ainsi contenir
> deux vagues arc-en-ciel ou deux series (*sic*) de « vagues spectres » totalement
> differentes (*sic*) et superposées
> Par Ex.: en haut: bleu - vert - brun (ou la repetition (*sic*) en ondes)
> en -bas : orange - rouge – lila (*sic*) - bleu - noir (ou repetition) (*sic*)
> Ces rubans arc-en-ciel ou spectre constituent un moyen psychologique très efficace, permettant de frapper (mot rayé) le destinataire non seulement par le contenu d'une lettre, mais aussi par un certain rythme des couleurs correspondant à la situation, au destinataire ou à 1'expediteur.
> Par Ex.: destinataire est un monsieur mondain et elegant (*sic*): lettre commence en noir et devient bleu
> Par Ex. : destinations amoureuses : lettre commence en vert, devient bleu
> tourne lentement en violet et finit rouge. Etc, etc...
> Ainsi on peut obtenir des lettres de gaieté, de tristesse et de toutes autres sensations selon les circonstances déjà par changement des couleurs grâce au nouveau ruban spectre.

[3712] *Hundertwasser Friedensreich Regentag*, 1975, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, mai - juillet 1975, Gruener Janura AG, Glarus, 561 p. 29.

[3713] Écrit à la machine, probablement avec un clavier sans accents. En français, orthographe et grammaire respectées.

[3714] Dans ce texte, tout ce qui est souligné le fut par Hundertwasser.

> Les possibilités sont illimités soit en matière de correspondance d'affaires, soit en correspondance personelle (*sic*).
> Paris le 1 juin 1955[3715]

Sur la seconde page du tapuscrit de Hundertwasser, on peut lire :

> Exemple omis pour (mot rayé) ruban en deux couleurs pour machine à écrire à deux couleurs
> Par Ex.: en haut, (ou vice versa) une ou plusieures (*sic*) vagues de couleurs an (*sic*) degradations (*sic*) spectre
> en bas (ou vice versa) une couleur fixe seulement
> On peut ainsi selon le désir écrire une lettre ou en couleur constante ou une lettre en degradations (*sic*) dans le colorit (*sic*).

Au-delà de la part humoristique « monsieur mondain et elegant » (*sic*), on aura observé le caractère méthodique du « mode d'emploi » de son invention: « Par Ex. » est répété neuf fois au total, soulignant la réflexion que l'artiste avait menée sur la manière de fabriquer ce ruban. Il en est de même pour l'objectif poursuivi[3716]. Quant aux « vagues », répété trois fois, nous les relions à l'épiphanie de la ligne spiralaire et à la réalisation en cours de son œuvre emblématique « Le grand chemin » (*Der grosse Weg*)[3717]. Nous pouvons dire que l'artiste était visionnaire, puisqu'à une époque où les ordinateurs personnels et les logiciels de traitement de texte n'existaient pas, il en vient à écrire une invention, qui était alors aussi déroutante que complexe dans son éventuelle mise en œuvre :

> PAPIER CARBONE ARC-EN- CIEL pour machine à écrire ou écriture à main.
> Papier carbone teinté différemment eu hauteur ou en largeur de telle manière que la couleur de celui ci change ou en passage degradé (comme le spectre) ou brusquement , soit en toute la hauteur (largeur), soit en partie seulement du papier carbone.
> Exemples pour degradations (*sic*) en hauteur et utilités.
> Par Ex.: la copie d'une lettre faite avec le papier carbone arc-en-ciel commence en rouge pour devenir en passages degradés violet et bleu à la fin.
> Par Ex.: la copie d'une lettre faite avec le papier carbone arc-en-ciel se tient dans le ton du vert pour devenir bleu ou roure[3718] (*sic*) seulement en bas à l'endroit de la signature.
> Par Ex.: Papier-carbone arc-en-ciel en ton couleur x - couleur y - coul. X, en ton surtout couleur y mais avec passages vers la couleur x seulement au bord pour donner appui aux initiales de la lettre et à la signature.
> Exemples pour degradations (*sic*) en largeur et utilités.
> Par Ex. couleur x à gauche - couleur y à droite, soit en passages degradés, soit en passages brusques, avec passages au milieu ou à la marge seulement. Pour additions, comptes,

---

[3715] Fonds RESTANY XVII – 2, *Invention Hundertwasser*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[3716] Fonds RESTANY XVII – 2, *Invention Hundertwasser*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016. « lettres de gaieté, de tristesse et de toutes autres sensations » / « possibilités sont illimités ».

[3717] Voir Troisième partie, chapitre « Der grosse Weg (1955) ».

[3718] « Rouge », probablement.

énumérations etc… qui exigent déjà par la forme une division de la feuille qui va de gauche à droit. 1. beurre 350
Par Ex. : 2. lait 27
3. pain 60
Une fois mis en vente en toutes combinaisons de changements spectre, soit en hauteur, soit en largeur, soit (*mot rayé*) tout autour dans le sans (*sic*) de l'auréole on a l'aventage (*sic*) de choisir le papier carbone arc-en-ciel (*mot rayé*) dans les combinaisons de couleurs qui s'accordent aux exigeances (*sic*) de l'interessé (*sic*).
Par Ex.: pour correspondance commerciale plutôt degradation (*sic*) en largeur
pour correspondance personelle plutôt degradations (*sic*) en hauteur
On peut s'abituer (*sic*) a (*sic*) certaines papiers carbones arc-en-ciel qui permettent de savoir l'endroit des passages ou un peut abandonner (quant aux couleurs) sa lettre (ou sa copie de lettre) au hazard (*sic*).
Possibilités illimitées pour publicité et pour personnes visuelles.
Paris 6 juin 1955[3719].

Là encore la démonstration est rigoureuse: « Par Ex. » est répété six fois, ce qui met à nouveau en lumière la sophistication du projet de ce papier carbone hundertwasserien et de son usage, pour lequel l'artiste reconnaît que l' « On peut s'abituer (*sic*) ». Il projette là aussi sa passion pour les couleurs et leur combinaisons qui apportent du sens. Il définit de nouveau son objectif philosophique et sociétal[3720]. Par ailleurs, nous relions cette « initiale de la lettre » aux lettrines des manuscrits médiévaux, et l'« auréole » au centre de sa spirale de centrifuge ou centripète. L'artiste déposa deux brevets, mais sept ans plus tard, en 1962, préparant la XXXIème Biennale de Venise, il constate amèrement :

> Malheureusement, dans la nuit du 28 avril, dans la rue du Saint Esprit, devant le restaurant 'Ideal', dans ma voiture très colorée, de stupides voleurs milanais ont volé […] mon brevet français de 1955 pour l'invention d'un ruban de machine à écrire pour pouvoir avoir une écriture 'arc-en-ciel' et un autre brevet additionnel pour une feuille de papier carbone 'arc-en-ciel[3721].

Au sujet de cette « voiture très colorée », dans la région du Perche, la DS d'Hundertwasser, peinte de couleurs vives, est encore dans les mémoires[3722]. Par ailleurs, en 1964, Hundertwasser effectua un

---

[3719] Fonds RESTANY XVII – 2, *Invention Hundertwasser*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[3720] Fonds RESTANY XVII – 2, *Id.*, « exigeances (*sic*) de l'interessé (*sic*)».

[3721] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Double page Hundertwasser*, (sans lieu, sans date), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016. « MA PURTROPPO NOTTE DI SABATO 28 APRILE, NELLA VIA DI SANTO SPIRITO, DAVANTI ALL'ALBERGO 'IDEAL', DALLA MIA AUTOMOBILE MOLTO COLORATA […] STUPIDI LADRI MILANESI HANNO RUBATO […] IL MIO BREVETTO FRANCESE DEL 1955 PER L'INVENZIONE DI UN NASTRO DA MACCHINA DA SCRIVERE PER POTER AVERE UNA SCRITTURA 'ARCOBALENO' E UN ALTRO BREVETTO AGGIUNTIVO PER LA CARTA CARBONE 'ARCOBALENO'. ». Notre traduction.

[3722] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, 2001, Dossier de presse - (à propos de l'exposition à Alençon), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

long séjour à Hanovre pour préparer une exposition particulière : c'est avec son œuvre[3723] que la Kestner Gesellschaft[3724], avec son premier président Bernhard Sprengel[3725] et son directeur Wieland Schmied[3726] fêta le 25 mars sa 100ème exposition depuis la fin de la guerre. C'était d'ailleurs la première exposition[3727] individuelle de Hundertwasser en Allemagne. En attendant, les enfants écrasaient leur nez sur les vitres de sa Citroën, parce que la boite à gants peinte en blanc était décorée de figures multicolores. Les adultes s'étonnaient aussi de cette voiture, que le propriétaire avait métamorphosée en repeignant la laque bleue en un violet scintillant[3728]. En tant que bon *medecine man*[3729] testant ses recettes, Hundertwasser avait repeint sa grande Citroën en bleu outremer, non brillant, et les pare-chocs en noir, avouant toutefois que c'est « très beau, mais est très difficile à laver » [3730]. Notons que dans son « Discours à nu (*Nacktrede*)[3731] de 1967, l'artiste conseille d'être créatif en peignant par exemple son réfrigérateur en noir. La créativité est essentielle et cette irrépressible inclinaison pour la couleur en est un pilier, comme Hundertwasser l'expose inlassablement, notamment à Tokyo en 1961, dans le « Kanji-Text » en vingt-six points, composé à

[3723] LOHR Stephan, ZERRULL Ludwig (Hrsg.), 2007, *Die 1960er Jahre in Hannover: Künstler, Galerien und Straßenkunst*, Sprengel Museum Verlag, Hannover p. 26.

[3724] Galerie privée, indépendante du Land de Basse-Saxe et de la municipalité de Hanovre. Selon Stephan Lohr et Ludwig Zerrull, les expositions dans la Kestner-Gesellschaft n'étaient pas déterminantes uniquement pour Hanovre et la République Fédérale, mais elles avaient aussi un impact international. Dans les années 1950 et 1960 et au-delà, la Kestner-Gesellschaft fut un forum internationalement reconnu pour les artistes, qui voulaient s'établir sur le marché international de l'art. Il n'était pas rare que des artistes reconnus plus tard internationalement aient eu leur première grande rétrospective dans les locaux de la Kestner-Gesellschaft. (in LOHR Stephan, ZERRULL Ludwig (Hrsg.), 2007, *Die 1960er Jahre in Hannover: Künstler, Galerien und Straßenkunst*, Sprengel Museum Verlag, Hannover, p. 119.).

[3725] Bernhard Sprengel (1899-1985). Fabricant de chocolat et mécène des arts. À soixante-dix ans, Bernhard Sprengel offrit à sa ville natale de Hanovre sa collection. Le *Sprengel Museum Hannover*, fondé en 1979 est un des plus importants musées allemands consacré à l'art des XXème et XXIème siècles.

[3726] Wieland Schmied (1929-2014). Juriste et historien de l'art avec des séjours à Vienne et à Frankfort, lecteur aux Éditions Insel, reconnu comme critique d'art et poète. En 1963, à 34 ans, il devint le troisième directeur de l'après-guerre, et amena à Hanovre de grands individualistes de la modernité. Selon Édouard Jaguer Wieland Schmied y faisait un excellent travail. (In SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2009, *Échanges artistiques franco-allemands après 1945 : recueil d'entretiens*, L'Harmattan, Paris, p. 49).

Au fil des années, Wieland Schmied rédigea de nombreux articles et catalogues sur Hundertwasser, notamment le *Catalogue raisonné.*

[3727] Elle fut ensuite présentée à Bern, Hagen, Vienne, Amsterdam und Stockholm.

[3728] Hartmann berichtet aus Hannover, 1964, AZ-Kultur, 02.04.64, Spiralenstrudel, Farbenlabyrinthe, Alpträume, in FUCHSHUBER Niklas, 1987, *Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, Hundertwasser, Nitsch, Rainer*, Wien, Univ., Diss., 441 p., p. 192.

[3729] Nous notons le qualificatif utilisé par le journaliste. Qui se veut sarcastique mais touche juste selon les prises de positions de Hundertwasser.

[3730] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Der Spiegel, N° 53, 1967*, (‚Ich habe es satt, dass es mir gut geht'), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016. « […]„sehr schön aus" [...].». Notre traduction.

[3731] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à une troisième peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut*) (1967)».

l'occasion de son exposition à la Tokyo Gallery : « 20. Et avant tout, soyez riche de couleurs ! 21. Alors rien ne vous menacera »[3732].

En ce qui concerne le vert, nous avons déjà observé quel rôle il joue dans l'émergence[3733] de la créativité picturale de l'artiste. En 1957, lors de l'exposition *Hundertwasser* à la galerie Kamer à Paris, André Pieyre de Mandiargues s'enthousiasme pour un vert naturellement acide comme les tons de terres crues et de jus de plantes qui décorent les tombes antiques, notamment dans le tableau *Le Gazon*, car, depuis Bonnard, il n'avait pas vu tant de bonheur dans un vert[3734]. Nous précisons qu'il s'agit du tableau *⊂ 254 ⊃ LE PETIT REPOS GAZON - The Short Rest of the Lawn - DIE KLEINE RASENRUHE*[3735]. Le commentaire que Hundertwasser en fait souligne son importance dans sa créativité architecturale :

> C'est ce gazon, qui poussa plus tard sur les toits de toutes mes maisons. Il couvre tout, les morts, les maisons, comme la neige en plein air. Il apporte du silence, de la pureté, de l'air, de la beauté, un sentiment de sécurité et une protection optimale. Lorsque l'on s'y promène, on oublie que l'on est sur le toit d'une maison[3736].

Des années plus tard, l'artiste écrit sur le vert une synthèse poétique, aux vers libres et aux enjambements[3737] destinés à attirer l'attention : « […] EN 1951 / HUNDERTWASSER A À MARRAKECH PEINT SES PREMIÈRES / MAISONS AUX TOITS VERTS ET DONNÉ À VOIR LA VILLE / VERTE DANS NOS DÉSERTS DE BÉTON GRIS »[3738]. Mais il s'agissait aussi de savoir manier les assemblages de couleurs**,** qui valut à l'artiste son succès. Sans parler du soin avec lequel il procéda, comme il indique :

[3732] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 84. « 20. Und vor allem, seid reich an Farben! 22. Dann werdet ihr von nichts bedroht. ». Notre traduction.

[3733] Voir Première partie, chapitre « L'appropriation artistique des ruines de Vienne ».

[3734] Fonds RESTANY XVII – 2, *Hundertwasser – N° 57* - André Pieyre de Mandiargues, 1957, *Hundertwasser*, Critiquettes, Éditions Fata Morgana, Montpellier 67 – ou NRF, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3735] St. Maurice/Seine, 1956, technique mixte: tempera à l'œuf et aquarelle sur toile avec une couture verticale , préparé à la craie , au blanc de zinc et à la colle de poisson, vernis, 630 mm x 900 mm, St. Maurice/Seine, Mai 1956. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1086-die-kleine-rasenruhe, consulté le 25/04/2018.

[3736] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 311. « Es ist dieser Rasen, der später auf den Dächern aller meiner Häuser wuchs. Er deckt alles zu, die Toten, die Häuser, wie Schnee unter freiem Himmel. Er gibt Stille, Reinheit, Luft, Schönheit, Geborgenheit und optimalen Schutz. Wenn man darauf spazieren geht, vergisst man, dass man auf dem Dach eines Hauses ist. ». Notre traduction.

[3737] Ils sont ici malheureusement relativement trahis par notre traduction.

[3738] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, pp. 26-27. « [...] 1951 / HAT HUNDERTWASSER IN MARRAKESCH SEINE ERSTEN HÄU / SER MIT GRÜNEN DÄCHERN GEMALT UND DIE VISION DER GRÜ / NEN STADT IN UNSERE GRAUE BETONWÜSTE GETRAGEN.». Notre traduction.

> Les couleurs en soi ne signifient absolument rien. Les couleurs peuvent avoir une signification quand elles sont bien combinées selon certains dosages et sont entourées d'autres couleurs: placées les unes à côté des autres, elles peuvent produire une sorte de musique visuelle. Les peintres qui parviennent à impressionner le spectateur avec une musique réellement visuelle sont vraiment grands, et ceux qui ne peuvent le faire sont de mauvais peintres[3739].

Nous remarquons par ailleurs, que, sans préciser si ce fut lors de la même interview ou au cours d'une autre, Harry Rand, reposant la question de savoir si, dans son œuvre, les images et les formes avaient des significations profondes, complexes et très variées, l'interroge sur une signification particulière pour lui. La réponse de Hundertwasser peut sembler déroutante, voire contradictoire :

> La question devrait être posée dans l'autre sens. Les couleurs ont une signification, car les formes ne sont pas si importantes. Dans mes tableaux, les formes ne sont nullement expressives, les couleurs sont significatives, les formes sont plutôt sobres. […]. Mon point fort est la couleur, et je n'y suis pas mauvais. (Récemment, j'ai eu des doutes sur ce que je fais, parce qu'un monde en couleur, tel que je me le représente, pourrait faire un effet assez peu naturel.)[3740].

Harry Rand ne souligne pas la contradiction et ne revient pas dessus. Comment alors interpréter « Les couleurs en soi ne signifient absolument rien » *versus* « Les couleurs ont une signification » ? Nous faisons d'ailleurs la même constatation pour les formes – car comment comprendre son autre remarque « Dans mes tableaux, les formes ne sont nullement expressives » lorsque l'on sait que la spirale est chargée de sens depuis fin 1952 ? D'autant que, dans la « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*) (1954), l'artiste écrit : « Moi-même je travaille à des formes, qui, par exemple, ressemblent à des cernes d'arbres, ou à des coupes dans l'épiderme ou dans la croûte terrestre »[3741]. Dans la même réponse, mise à part l'affirmation « Je ne sais pas sculpter » - la sculpture étant un support que Hundertwasser n'a effectivement jamais (officiellement) pratiqué, l'artiste va jusqu'à contester son propre talent : « Je ne sais pas dessiner. Je ne sais pas sculpter. Je ne brille pas dans les techniques artistiques. Je ne suis pas non plus doué quand il est question de nuances, la lumière et l'ombre ne sont pas mon fort ». L'ensemble de cette nouvelle réponse ne serait-elle qu'une posture de l'artiste, eu égard à son talent de dessinateur, décelé dès sa jeunesse ? Alors que l'ensemble de ses œuvres picturales est rempli de lumière ? Là, l'artiste ne précise rien de tout cela, voulant peut-être garder par devers lui la symbolique qu'il y projette ? D'autant que si l'on

---

[3739] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 66.
[3740] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 103.
[3741] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 34. « Ich selbst arbeite an Formen, die beispielsweise Jahresringen und Schnitten durch die Epidermis und durch die Erdrinde ähneln.». Notre traduction.

prête attention aux métaphores qui alimentent les actes et les discours de Hundertwasser, on s'aperçoit que ce sont des fables anticipatrices dotées d'une moralité à retardement, que ce sont de véritables paraboles[3742]. En fait, par ses couleurs, au-delà des contradictions, Hundertwasser cherchait « de belles voies », dont il ouvre quelques pistes :

> Le paradis n'est pas simplement composé de couleurs dues au hasard, mais de certaines couleurs créatives. La couleur est seulement la manifestation extérieure de la richesse et de l'opulence. Plus les choses sont variées, plus le monde est riche. Il se rapproche du paradis: beaucoup de choses différentes se côtoient. […] Les sociétés primitives vivaient dans cette opulence et connaissaient déjà des choses que nous avons seulement découvertes avec le catalogage du monde. Mais nous connaissons dès aujourd'hui un appauvrissement de la nature, le nombre des espèces diminue rapidement, et la faute en revient à l'homme. Le paradis terrestre, que nous avons trouvé à notre arrivée, deviendra peu à peu un enfer avec l'appauvrissement des espèces. Nous sommes déjà sur cette voie et creusons notre propre tombe. […] Un monde aux couleurs gaies est toujours synonyme de paradis. Un monde gris ou monotone est synonyme de purgatoire ou d'enfer. L'enfer est seulement rouge: tout est rouge, feu, visages, sang - c'est horrible. Un monde uniquement bleu est tout aussi effrayant. Quand on vit dans un enfer végétal, au milieu de la jungle, où tout est toujours vert, on devient fou. Il y a un enfer vert, un enfer bleu, un enfer rouge, un enfer noir, un enfer gris. En ville, il est gris. Il est étrange que les architectes construisent de plus en plus en gris. La diversité des couleurs apporte l'amélioration, le paradis[3743].

On aura reconnu dans cet écrit les thèmes récurrents et constitutifs des conceptions de l'artiste[3744]. La palette rayonnante et mûrement réfléchie de Hundertwasser, issue de ses rêves et fondée sur sa personnalité exprime son désir de contribuer au renouvellement d'un paradis perdu, sa vivante intention d'harmoniser l'homme avec la nature au moyen de son art[3745]. Quoi qu'il en soit, pour chaque couleur, Hundertwasser trouve dans le lent processus de sa peinture végétative, celle qui lui convient exactement dans harmonie du tableau, instinctivement[3746], alors qu'on estime généralement que c'est le maniement de la couleur qui exige le plus grand contrôle intellectuel[3747]. Mais Hundertwasser énonce bien la manière avec laquelle il laisse s'exprimer ses couleurs, voire « joue » avec elles :

[3742] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 19.

[3743] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 66.

[3744] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 34. « paradis » (répété quatre fois et « couleur, couleurs » (repris cinq fois) qui lui est associé, avec, à l'opposé, « enfer/purgatoire », répété dix fois) / « créatives » / « nature ».

[3745] ARMANN Christa, 2010, *Arnulf Rainer – Das Frühwerk*, Magistra der Philosophie, Universität Wien, 121 p. , http://othes.univie.ac.at/12384/ , consulté le 10/01/2016, p. 48.

[3746] *Hundertwasser Friedensreich Regentag*, 1975, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, mai - juillet 1975, Gruener Janura AG, Glarus, p. 10. « Für jede Farbe findet Hundertwasser im langsam fortschreitenden Prozess seiner vegetativen Malerei instinktiv den ihr einzig zustehenden Platz in der Harmonie des Bildes.». Notre traduction.

[3747] EHRENWEIG Anton, 1982, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, p. 194.

> Quand on place côte à côte des couleurs complémentaires (rouge-vert, bleu-orange, violet-jaune), elles scintillent et elles saignent. Souvent, au crépuscule, je m'assieds longuement devant un de mes tableaux et je regarde le bleu devenir de plus en plus clair, le jaune et le rouge de plus en plus sombre, si bien que le tableau se transforme en son contraire. […] Je joue souvent à ce jeu de scintillement, qui ne fonctionne que lorsque les couleurs ont été peintes pures et primaires, et sur de petites surfaces […][3748].

Choisissant et assemblant avec soin ses couleurs[3749], l'artiste est donc un « danseur d'images », un « sioux des couleurs »[3750] qui s'en saisit et les fait vibrer, tout en sauvegardant leur harmonie et évitant la dissonance. Cela apparaît bien dans un entretien où l'artiste expose sa méthode :

> J'ai une croyance, et elle va au fond des choses – je crois aux couleurs par exemple. Il ne faut pas en mettre trop. Si vous faites tout multicolore, la couleur perd sa joie, elle devient seulement désagréable. C'est pourquoi la proportion des couleurs sur mes maisons est très faible. Ce qu'on appelle la Maison Hundertwasser paraît multicolore – mais si vous comptez les couleurs, vous serez surpris. Le gris, le noir, le blanc et le marron ne sont pas des couleurs. Ne restent que le violet, le bleu, le rouge et le jaune. C'est ce sens de l'économie qui fait naître la variété de couleurs[3751].

Hundertwasser n'utilisa pas seulement ses mélanges de couleurs, mais il développa un clair langage formel[3752], qu'il enseigne à ses étudiants dans sa lettre enregistrée sur bande :

> Toutes les couleurs ne conviennent pas pour tout. Lorsque l'on regarde la peinture des siècles passés, il y avait des couleurs qui était spécifiquement destinées à certains objectifs, pour représenter certain tons, ou à placer sous d'autres pour certaines formes, pour le ciel ou la nature. […] Il était impossible que le peintre, comme cela se passe aujourd'hui, prenne n'importe quel rouge et le barbouille une fois ici, une fois là, comme un fou qui avance à tâtons dans l'obscurité et sans savoir où il va, qu'il le barbouille un jour ici, un jour là, dans

---

[3748] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p.237. « Wenn man Komplementärfarben (Rot-Grün, Blau-Orange, Violett-Gelb) nebeneinanderlegt, so flimmern und bluten sie. Oft sitze ich bei Dämmerung lange vor einem meiner Bilder und beobachte, wie das Blau langsam heller und heller, Gelb und Rot langsam dunkler und dunkler werden, so dass sich das ganze Bild ins Gegenteil verwandelt. [...] Oft spiele ich dieses Flimmerspiel, das jedoch nur funktioniert, wenn die Farben rein und primär und in begrenzten Flächen gemalt wurden [...] ». Notre traduction.

[3749] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 59.

[3750] GRAINVILLE Patrick, 1982, Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 327, Octobre 1982, p. 41.

[3751] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 22-23. « Ich habe einen Glauben, und der geht bis ins Detail - ich glaube an Farben zum Beispiel. Man darf sie nicht zu viel einsetzen. Wenn Sie alles bunt machen, verliert die Farbe ihre Freude, sie wirkt nur noch unangenehm. Der Anteil der Farben an meinen Häusern ist daher sehr gering. Das sogenannte Hundertwasserhaus wirkt bunt - aber wenn Sie die Farben zusammenzählen, werden Sie überrascht sein. Grau, schwarz, weiß und braun sind keine Farben. Bleiben nur violett, blau, rot und gelb. Durch diese Sparsamkeit entsteht die Buntheit.». Notre traduction.

[3752] ARMANN Christa, 2010, *Arnulf Rainer – Das Frühwerk*, Magistra der Philosophie, Universität Wien, 121 p. , http://othes.univie.ac.at/12384/ , consulté le 10/01/2016, p. 46.

> l'espoir qu'il en naisse une unité. C'est pas comme cela que ne nait aucune profondeur, aucune clairvoyance, ni quoi que ce soit de tangible, de substantiel[3753].

Cependant, il avait bien conscience que toute reproduction photographique, destinée notamment aux catalogues, et pour les siennes peut-être plus encore que pour tout autre artiste, fait perdre aux œuvres non seulement sa taille, mais aussi sa facture, sa matière, comme l'artiste le souligne lui-même dès 1954 à propos de *⊂409⊃ DAS HERZ DER REVOLUTION - The Heart of the Revolution formerly: The Two Semi-Circles* - autrefois: *LES DEUX DEMI CERCLES* [3754]:

> C'est un tableau que j'aime particulièrement. […] Malheureusement, dans la reproduction en couleur, on ne peut pas voir la technique. Le tableau est partiellement peint à l'aquarelle et partiellement à l'huile. En conséquence, des parties du tableau sont mates, tandis que d'autres brillent. […] C'est, je crois, une de mes spécialités[3755].

L'artiste conserva son attirance pour les couleurs qui brillent, en réalisant notamment *HWG 41 ⊂686⊃ GOOD MORNING CITY - BLEEDING TOWN*[3756]. Il s'agit par ce biais de concrétiser et de faire connaître sa notion de « droit aux fenêtres »[3757], et pour la première fois Hundertwasser introduisit des couleurs fluorescentes et phosphorescentes et des estampages métalliques, techniques

---

[3753] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, p. 164. « [...] Nicht jede Farbe ist für alles geeignet. Wenn man die Malerei früherer Jahrhunderte betrachtet, so gab es Farben, die spezifisch für gewisse Zwecke, zum Abbilden gewisser Töne, zum Unterlegen gewisser Figuren, für den Himmel oder die Natur bestimmt waren. Das Lapislazuli war nur bestimmt für Kleider, aber nicht für den Himmel. Gewisse Grün hat man. nur verwendet als Untermalung für Haut und Fleisch. Es war unmöglich, dass der Maler, so wie es heute passiert, irgendein Rot nimmt und es einmal hier- und einmal dorthin schmiert, wie ein Irrer, der im Dunkeln tappt und nicht weiß, wo er hingeht, dass er es einmal hier und einmal dorthin schmiert, in der Hoffnung, dass dann irgendwie eine Einheit entsteht. So entsteht keine Tiefe, keine Nähe, es entsteht kein Weitblick und nichts Greifbares, nichts Substantielles.». Notre traduction.

[3754] Hamburg, 1963, aquarelle sur deux morceaux de papier, papier pour aquarelle et papier d'emballage, marouflé sur toile au PV en 1963, et terminé à l'aquarelle et à l'huile. Fonds à la craie et au polyvinyle, vernis à la cire, 455 mm x 560 mm. Peint à Paris, 1958 - Hambourg, au domicile de Poppe à Fuhlsbüttel, juin 1963. Illustration: *hundertwasser.com,* http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1390-das-herz-der-revolution-1493811765, consulté le 25/04/2018.

[3755] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 379. « Dies ist ein Bild, das ich besonders gerne habe. […] Ich glaube, daß der Titel gut gewählt ist. Es ist wirklich ein Herz, das schlägt. Leider kann man in der Farbreproduktion die Technik nicht erkennen. Das Bild ist teilweise in Wassertechnik und teilweise in Öltechnik gemalt. Das hat zur Folge, daß Teile des Bildes matt sind und andere glänzend. […] Das ist, glaube ich, eine Spezialität von mir.». Notre traduction.

[3756] Format: 850 mm x 555 mm. Image: 825 mm x 555 mm. Pièce de soie de 18 couleurs, incluant 2 phosphorescent, avec gaufrage métallique en 10 couleurs. Après *⊂151⊃ BLEEDING HOUSES - MAISONS SANGLANTES*, divers media, 1952. Imprimé par le Studio Quattro, Campalto -Venise, 1969-1971, en coopération avec l'imprimeur Lino Coin. Coordinateur: Alberto della Vecchia. Illustration: *hundertwasser.com,* http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2422-good-morning-city-1494950786, consulté le 29/04/2018.

[3757] Voir Troisième partie, chapitre « « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972). »

sérigraphiques donnant un nouvel effet de surface[3758]. Peut-être en mémoire du « papier-carbone multicolore », resté à l'état théorique, la sérigraphie est de grande envergure : 40 variations de couleurs à 200 épreuves chacune (en deux tirages de 8000 exemplaires) ; et 40 variations de couleurs à 500 épreuves chacune (en 2000 exemplaires). « Entreprise gigantesque » au service de la « couleur », que l'artiste évoque trois fois :

> Je ne crois pas que quelqu'un puisse m'égaler dans cette entreprise gigantesque, qui me demanda deux ans. J'employai des techniques tout à fait nouvelles dans la sérigraphie : estampages métalliques, couleurs phosphorescentes, qui brillent dans la nuit, impressions aux perles de verre, estampages convexes et un nombre incroyable de surimpressions de couleurs, que je peignais sur des feuilles transparentes et qui étaient reportées au tamis. Puis les épreuves des combinaisons infinies de couleurs[3759].

Dans la suite logique des choses, il transposa ses convictions dans le domaine de l'architecture[3760], où là encore il prône l'anti-monochromie :

> Ce qui ne va pas avec la couleur en architecture, c'est le fait que c'est toujours une seule couleur. Dans notre architecture, la monoculture domine, et la monoculture est toujours mauvaise (la monoculture est de la production à la chaîne, des forêts constituées d'une seule sorte d'arbres, et nos objets préfabriqués sont de la monoculture.) Quand on a un bâtiment qui est peint d'une seule couleur et comporte un endroit défectueux sur le côté extérieur, on le répare; mais on ne répare pas le trou. On repeint tout le bâtiment. Pour un minuscule endroit abîmé, il faut repeindre tout le bâtiment. (On n'est pas heureux quand il y a une divergence par apport à la monoculture, à la régularité du bâtiment, une différence qui gène l'uniformité stérile, le caractère uniforme de la mort. Je serais très heureux; je la ferais ressortir et la réparerais avec une autre couleur. Par exemple du rouge, comme un trou dans une chemise. Je ne gaspille pas beaucoup de temps et d'énergie pour courir çà et là et essayer de trouver la même couleur pour la réparer ou la donner à un spécialiste qui peut la réparer de sorte qu'on ne voit plus après où se trouvait l'endroit abîmé. C'est stupide. Au contraire, on devrait être content du dommage subi, car c'est un don de la Nature. Il enrichit la chose, ne l'appauvrit pas; on pose tout simplement une pièce dessus, et si on a une chemise bleue, on prend une pièce jaune. C'est normal[3761].

C'est parce que l'architecture est le couronnement de sa dynamique créative que l'artiste lui applique ce qu'il a théorisé au fil des années : « la couleur », bien sûr, avec encore la réparation rouge du « trou dans une chemise », à laquelle fait encore écho celle d' « une « chemise bleue [avec] une

---

[3758] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 117.

[3759] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 812. «Ich glaube nicht, dass mir jemand dieses gigantisches Unternehmen gleichtun kann, das mich zwei Jahre beanspruchte. Ich verwendete völlig neue Techniken in der Druckgraphik: Metallprägedruck, Phosphorfarbe, die in der Nachtleuchten, reflektierende Glasperlen Aufdrucke, konvexe Prägungen und eine ungläubige Anzahl von Farbüberdrücken, die ich einzeln auf Transparentfolien malte und die dann auf Sieg übertragen wurden. Dann die Probedrucke der unendlich gewordenen Farbkombinationen.». Notre traduction.

[3760] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

[3761] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, pp.167-168.

pièce jaune », le tout issu de ses considérations de 1949[3762] ; mais aussi « la production à la chaîne » et « l'uniformité stérile », qu'il fustige dès 1957[3763], le « dommage subi, car c'est un don de la nature », qu'il développe en 1958[3764]. On observera que son observation conclusive « C'est normal » cherche à faire changer le regard sur la normalité dans l'architecture, alors que ses créations architecturales semblent inviter plutôt au rêve, aux images primitives. Par exemple, il y a dans la façade de la maison ce mélange naïf de massepain et de fruits confits, une promesse de jouissance immédiate, et aussi le souvenir de la robe « couleur du temps » de Peau d'Âne dans le bleu à la fois intense et doux qu'il faisait venir spécialement d'Italie[3765]. Cette remarque sur l'origine du bleu hundertwasserien montre, qu'outre les couleurs, c'est bien aussi le choix des matières qui joua un rôle décisif dans la réalisation de ses œuvres. Durant son voyage en Italie, la méthode d'artistes comme Giotto (1267-1337) avait bouleversé sa vision esthétique, comme l'artiste le rappelle :

> Dans les tableaux anciens, chaque couleur a une intensité, une élasticité, une structure et une consistance différentes. […] Autrefois, il y avait des couleurs provenant de beaucoup de sources diverses. […] Il y a quelques générations, les artistes connaissaient la provenance des pigments colorés: bleu de lapis-lazuli, tons ocre et tons bleus de Bohême ou d'Italie, jaune d'Inde, etc. Ces couleurs des pays lointains avaient quelque chose de romantique. Chaque artiste pouvait fabriquer des couleurs. Autrefois, des pigments exotiques spéciaux venaient avec les caravanes; certaines couleurs provenaient d'un endroit unique, d'une certaine forêt, d'une certaine plante[3766].

Dès lors, pour réaliser les couleurs avec lesquelles un artiste souhaite pour s'exprimer, ouvrir des portes, Hundertwasser s'érige en défenseur de pratiques plus personnalisées : il dit essayer, au point de vue matériel et spirituel, de retourner en arrière aussi loin qu'il le peut et entrer dès que possible dans le processus[3767]. Des années après ses premiers usages[3768] du livre de Max Doerner, l'artiste faisait encore allusion aux leçons, en donnant des conseils à une certaine Helga P. qui redoutait de polluer la terre avec les poisons de ses couleurs :

> La science des couleurs est très ancienne et remonte même jusqu'aux Égyptiens, ou aux peintures rupestres il y a 25 000 ans. Il y a des livres de peintures du Moyen-Âge par le moine-copiste Théophile et de Cellini... il y a des centaines d'années. Actuellement, le meilleur livre est « Le matériel de peinture et son utilisation en image »[3769] de Max Doerner.

[3762] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[3763] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[3764] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959 /1964) ».

[3765] STOLZ Joëlle, 2001, La maison de tous les fantasmes, *Le Monde*, Paris**,** n° du 8 juillet 2001.

[3766] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 77.

[3767] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 77.

[3768] Voir Deuxième partie, chapitre « Un compagnon de route - Yves Klein (1928 -1962) ».

[3769] HUNDERTWASSER, 1997, Brief über Farben, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/text/view-1.1.3.3?language=ge, consulté le 11/03/2016. « Das Malmaterial und seine Verwendung im Bilde ». Notre traduction.

De tout temps on a employé en peinture des matériaux toxiques : plomb, cobalt, mercure, arsenic, plomb pour le blanc, cobalt pour le bleu et le violet mercure pour le rouge, arsenic pour le vert (vert de Schweinfurt) et vert-de-gris. […] Si vous ne tenez pas à des couleurs qui brillent beaucoup, je recommande les couleurs de terre. Il y en a des rouges, des jaunes, des verdâtres, selon leur teneur en argile ou en oxyde de fer. Et puis il y a le charbon (charbon d'os ou de bois), de la craie pour le blanc. Et l'outremer n'est pas toxique. On peut même manger les couleurs de terre, le charbon et la craie. Et le blanc de zinc qu'on utilise pour les pommades, et l'oxyde de fer (rouille), mais pas sur les blessures. Moi, je préfère peindre avec de la terre broyée. […]
PS : Vous trouverez de la terre de toutes les couleurs en vous promenant ! Au bord des routes, dans une carrière, des tuiles…[3770]

Faisant preuve d'érudition[3771], il dévoile sa méthode : associer les pigments au délassement « en vous promenant » (*beim Spazierengehen*). On notera ici le contact physique, certes assez particulier, de Hundertwasser avec les pigments « même manger » (*sogar essen*). Par ailleurs, à propos de l'estampe *⊂484⊃ HÄUSER IM BLUTREGEN – BILD DAS EINEN ÖSTERREICHISCHEN JUDEN WEINEN LÄSST - MAISONS DANS LA PLUIE DE SANG - TABLEAU QUI FAIT PLEURER UN JUIF AUTRICHIEN*[3772], Hundertwasser indique: « La terre brune pour les maisons, je l'ai trouvée dans la rue à Tokyo»[3773] . Par ailleurs, l'artiste rapporta des morceaux de termitières de l'Ouganda pour son ombre de terre[3774]. Outre le lien écologique, nous serions tentés de dire que Hundertwasser employait les pigments comme un matériel alchimique : à la fois matière première issue du chaos et substance qui guérit. En effet, revenant sur l'imagination qui imagine directement la matière, Bachelard, observant que les alchimistes rêvaient de retourner la

---

[3770] HUNDERTWASSER, 1997, *Id.*, « Die Malfarbwissenschaft ist sehr alt und geht schon bis zu den Ägyptern, ja Höhlenmalereien vor 25.000 Jahren zurück. Es gibt Malbücher aus dem Mittelalter vom Malermönch Theophilus und von Cellini ... vor hunderten von Jahren. Das beste Malbuch heute ist „Das Malmaterial und seine Verwendung im Bilde“ von Max Doerner. Giftige Farben wurden seit Menschengedenken in der Malerei verwendet: Blei, Kobalt, Quecksilber, Arsen, Blei für Weiß, Kobalt für Blau und Violett, Quecksilber für Rot, Arsen für Grün (Schweinfurter Grün) und Grünspan. [...] Falls Sie auf keine stark leuchtenden Farben wertlegen, sind die Erdfarben sehr zu empfehlen. Es gibt rote, gelbe, grünliche Erden je nach Lehm- oder Eisenoxydgehalt. Ferner Kohle (aus Bein- und Holzkohle), Kreide für Weiß. Aber auch Ultramarin ist ungiftig. Erdfarben, Kohle, Kreide kann man sogar essen. Auch Zinkweiß wird für Salben verwendet, auch Eisenoxyd (Rost), jedoch nicht auf Wunden. Ich male am liebsten mit zerriebener Erde. [...] P.S.: Erde in vielen Farben finden Sie beim Spazierengehen! Straßenrand, Steinbruch, Ziegel...». Notre traduction.

[3771] HUNDERTWASSER, 1997, *Ibid.*, « Égyptiens » (*Ägyptern*) / « peintures rupestres » (*Höhlenmalereien*) / « moine-copiste Théophile » (*Malermönch Theophilus*) / « Cellini », ainsi que sa technicité « Si vous ne tenez pas à » (*Falls Sie auf keine [...] wertlegen*) / « selon leur teneur » (*nach [...]-gehalt*) / Voire ses connaissances en chimie « plomb » (*Blei*) / « mercure » (*Quecksilber*) / arsenic (*Arsen*) / « toxiques » (*Giftige*) / « pas toxique » (*ungiftig*) / « pommades » (*Salben*).

[3772] Tokyo, 1961, divers média : tempera à l'œuf, huile, pièces de tissu bleu et de briques broyées sur papier de riz, préparation à la craie et au CH3 ; monté sur jute avec du CH3. 970 mm x 1300 mm. Peint à Tokyo, Hyakusen Ryokan, Higashi Nagasaki, April 1961. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1532-hauser-im-blutregen-bild-das-einen-osterreichischen-juden-weinen-macht-1493811767, consulté le 21/09/2017.

[3773] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 417. « Die braune Erde für die Häuser habe ich in Tokyo auf der Strasse gefunden.». Notre traduction.

[3774] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 44.

substance, estime que le peintre réalise cet exploit, car la matière a des secrets oniriques que seul un peintre peut confesser[3775]. Dans un article sur Hundertwasser, Piéro Heliczer[3776] évoque de vieilles préparations pour aquarelles sur une petite palette de bois africain et des couleurs en poudre. Aussi longue et minutieuse que soit leur préparation, que l'artiste décrit :

> Le procédé du pilage et ce processus de fabrication sont extrêmement importants pour l'artiste, car c'est le point de départ. […] Quand je les broie moi-même, elles sont beaucoup plus grossières et ont une structure que l'on peut voir et sentir. […] Quand cela est possible, je n'emploie pas de substances végétales ou animales, elles pâlissent. J'emploie des substances inorganiques comme la brique, le sable vulcanisé, la terre, la glaise et le charbon, le charbon de bois, le calcaire gris et blanc et les briques qui existent en jaune, rouge et presque noir - ce sont les meilleures couleurs. L'échelle des couleurs est vaste. Elles sont toutes très résistantes; je pile les couleurs et les mélange avec de l'huile ou de l'œuf ou de l'acrylique ou du polyvinyle ou de la cire[3777].

S'il a recours aux plus anciennes recettes de pigments et leur confie le rôle principal, toutefois, l'artiste ne renonça pas entièrement aux couleurs industrielles, puisqu'il observe : « Si l'on met côte à côte des couleurs faites à la main et des couleurs faites à la machine, elles se soutiennent mutuellement, de sorte que l'on ne sait pas lesquelles sont les plus précieuses, les couleurs que l'on a faites soi-même ou les couleurs industrielles »[3778]. Si bien que Hundertwasser est aussi un des inventeurs de cette nouvelle peinture, qui se sert des couleurs chimiques[3779] les plus modernes[3780]. Néanmoins, étant donné que pour le peintre, la couleur bat comme la vie, elle touche spontanément au cœur, elle demeure le domaine réservé de l'émotion et des sensations les plus vibrantes[3781], il arrive que l'artiste fustige les couleurs industrielles, qui « ont un grain si fin qu'elles n'ont plus d'âme»[3782]. Pour Hundertwasser, « elles sont comme mortes. Quand le matériel est fabriqué par

---

[3775] Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, Jean-Clarence Lambert, *Le Règne imaginable*. II, L'Imagination matérielle, Le Cercle de l'art, Coll. Diagonales, Paris, 1991, p. 10, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016.

[3776] HELICZER Piéro, 1960, Hundertwasser, Pierrefitte, *Sens plastique*, revue mensuelle n° XI, janvier 1960, n. p.

[3777] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 82.

[3778] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 82.

[3779] Dès la fin du XIXème siècle, des fabricants de « couleurs fines pour artistes », tels Winsor et Newton en Angleterre ou Lefranc en France, proposent toute une gamme de couleurs vives d'origine artificielle, mais qui, pour la plupart sont loin d'être aussi solides que beaucoup de leurs aînées à base de composés minéraux (in DELAMARE François, GUINEAU Bernard, 1999, *Les matériaux de la couleur*, Gallimard Collection Découvertes, Paris, pp. 112-113.).

[3780] FLECK Robert, 2012, Hundertwasser und seine Aktualität, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser. Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern p. 13. « Hundertwasser ist einer der Erfinder jener neuen Malerei, die sich modernsten chemischen Farben bedient und zugleicht auf die ältesten Pigmentrezepturen zurückgreift.». Notre traduction.

[3781] DUCOUSSET Richard, 1975, Hundertwasser - les plantes donnent l'exemple de la vitalité, Paris, *Connaissance des arts*, n° 275, Janvier 1975, p. 70.

[3782] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 82.

quelqu'un d'autre ou par une machine, il perd de sa créativité »[3783]. Précisant encore que « le vert fabriqué avec des couleurs chimiques ne correspond pas au vert que la nature produit »[3784], il conclut: « On ne peut acheter de couleurs sensibles et vivantes. C'est l'un des secrets de ma peinture»[3785]. C'est ainsi que Hundertwasser réalisa ainsi lui-même notamment d'impressionnants tons foncés, des couleurs peu éclairées, noir-brunâtre avec des nuances jaunes et rouges, concentration extrême de couleurs intenses qui semblent rayonner d'un gouffre sans fond, auxquels il attribua son néologisme « de couleurs variées, un peu sombres » (*Dunkelbunt*), dont il fera son nouveau patronyme[3786]. La méthode de Hundertwasser en fait donc un « sorcier des couleurs », comme il s'en explique encore:

> Les peintres, à Paris, font de même : 'le noir et le blanc sont des couleurs' disent-ils. Mais c'est une excuse. Le don primordial du peintre, la couleur, ils ne l'exploitent pas. J'éprouve même une *responsabilité vis à vis de la couleur*, au sens le plus concret. Je malaxe directement mes couleurs, une à une, à l'œuf. Et j'utilise chacune jusqu'au bout, en prenant bien soin d'épuiser toute la quantité préparée. […] Le tableau est fini non pas lorsqu'il n'a plus une touche à ajouter, mais lorsque la couleur en train est épuisée. [Dans le cas où elle l'est avant l'achèvement de l'œuvre], j'en re-prépare (*sic*). [Ou] j'utilise le reliquat pour le début du tableau suivant. La couleur, qu'elle soit en poudre, en tube ou en pastille, est pour moi, par elle-même, une incitation à peindre[3787].

Hundertwasser personnifie la couleur, puisqu'il est question de « *responsabilité* » vis à vis d'elle, ainsi que d' « incitation à peindre » qu'il s'agit de respecter comme un impératif moral. Il est vrai que l'artiste proclame, nous l'avons vu, que la peinture est une activité religieuse[3788] et que dans le cours enregistré déjà évoqué, revenant sur l'importance de l'amour pour la couleur, pour le matériel, il déclare :

> Il est tout à fait impossible de prendre la couleur, le papier, la toile et les pinceaux uniquement comme des moyens pour arriver à une fin. La couleur est un être vivant. La couleur a quelque chose de saint – le pinceau aussi, et la toile et le papier aussi, et le crayon, ou quoi que ce soit d'autres – il faut quasiment être un fétichiste de toutes ces choses. Il faut qu'on honore ces choses comme des dieux. Le crayon est un dieu, la couleur est un dieu, le pinceau est un dieu. La couleur est un morceau de pain, elle est quelque chose de sacré. Tout comme on ne doit pas gaspiller ni jeter le pain, il ne faut pas gaspiller ni jeter la

---

[3783] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 77.

[3784] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, Österreichischer Bundesverlag, Wien, p. 152. « Es ist etwas sehr Eigenartiges. Man kann jede Farbe mischen, bis man zu einem gewissen Farbton kommt, und dann ist es doch nicht der Farbton. Man kann zum Beispiel Grün, das Grün der Blätter und Gräser und Wiesen, aus chemischen Farben so lange mischen, bis sich scheinbar eben dieses Grün ergibt. Oder das Braun der Erde. Aber es ist dann doch nicht dieses Grün oder dieses Braun. Tatsache ist, dass das Grün, von chemischen Farben hergestellt, nicht dem Grün entspricht, das die Natur durch sich hervorbringt. ». Notre traduction.

[3785] RAND Harry, 2012, *Ibid.*, p. 82.

[3786] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela'* : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

[3787] CONIL LACOSTE Michel, 1961, Conversation dans l'atelier de Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 74, février 1961, pp p. 47-51

[3788] RAND Harry, 2012,, *Ibid.*, p. 125.

> couleur. On ne peint pas involontairement, mais avec un objectif, car on sait très bien qu'un faux-pas, qu'on doit ôter, une couleur qu'on doit éliminer, c'est un péché[3789].

Le lexique religieux[3790] est abondant. Quand l'artiste proclame « on ne doit pas gaspiller ni jeter le pain »[3791] nous pourrions encore inclure dans ce champ lexical « pain » (*Brot*), nourriture essentielle de l'homme, notamment pour une génération qui connut la guerre et ses privations, ou en pensant encore au pain azyme, non-levé de la Pâque juive, au pain de l'Eucharistie chrétienne. Par ailleurs, à partir de 1958, Hundertwasser réalise les premières introductions de la feuille d'or dans ses œuvres ; nous rappelons qu'il avait non seulement vécu son enfance dans un environnement viennois baroque, mais admiré son usage lors de son *Voyage en Italie*. Nous soulignons par ailleurs que depuis quatre ans, l'artiste était en contact avec Yves Klein ; celui-ci avait pratiqué la dorure à la feuille d'or chez l'encadreur Robert Savage à Londres à la fin de 1949, et s'était écrié : « Et l'or, ça c'était quelque chose! […] Quelle matière! Quelle meilleure école du respect de la matière picturale!»[3792]. Cette conjonction pourrait expliquer pourquoi Hundertwasser s'intéresse à la matière, au-delà des justifications qu'il fournit en citant Schiele et Klimt :

> À ce moment-là[3793], je commençais à utiliser de plus en plus d'or. Sans du tout m'occuper qu'on trouvait que la peinture à l'or était infantile. J'avais, vraisemblablement grâce à mes 'ancêtres' Schiele et Klimt, qui utilisaient aussi beaucoup d'or, aucun complexe d'employer aussi ce matériau – et de poser de vraies feuilles d'or. À l'époque, je ne savais pas encore comment on les pose correctement. C'est ainsi qu'elles eurent leur propre petite

---

[3789] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, p. 163. « Das nächste ist die Liebe zur Farbe, die Liebe zum Material. Wenn man die Farbe und das Material, mit dem und auf dem man malt, nicht liebt, dann kann das Bild nichts werden. Es ist völlig unmöglich, dass man die Farbe, das Papier, die Leinwand und den Pinsel nur als Mittel zum Zweck nimmt. Die Farbe ist ein Lebewesen. Die Farbe ist etwas Heiliges - auch der Pinsel, auch die Leinwand und auch das Papier, auch der Bleistift, was auch immer – man muss quasi ein Fetischist all dieser Dinge sein. Man muss diese Dinge verehren wie Götter. Der Bleistift ist ein Gott, die Farbe ist ein Gott, der Pinsel ist ein Gott. Die Farbe ist wie ein Stück. Brot, sie ist etwas Heiliges. Genauso wie man Brot nicht wegwerfen und nicht verschwenden darf, darf man Farbe nicht wegwerfen und verschwenden. Man malt nicht willkürlich, sondern gezielt, denn man weiß ganz genau, dass ein Fehltritt, eine Farbe, die man wegnehmen Muss, eine Farbe, die man wegschmeißen muss, eine Sünde ist. ». Notre traduction.

[3790] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 163. « p. 33. « être vivant » (*Lebewesen*) / « saint » (*Heiliges*), répété deux fois / « fétichiste » (*Fetischist*) / « honorer ces choses comme des dieux (*Man muss diese Dinge verehren wie Götter*)» / « un dieu » (*ein Gott*), répété trois fois, / « pêché » (*Sünde*). Notre traduction.

[3791] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, « [wie] man Brot nicht wegwerfen und nicht verschwenden darf ». Notre traduction.

[3792] *Yves Klein : 1928-1962,* 1969, Union Centrale des Arts Décoratifs, Centre National d'Art Contemporain, Paris, pp. 26-27.

[3793] Il s'agit de l'année 1958, lorsque Hundertwasser réalisa *⊂368⊃ BALANCE OCULAIRE IV - Eye Balance IV - AUGENWAAGE IV* (Sichtigvor, Möhne, 1958, technique mixte, aquarelle, encre de Chine, tempera à l'œuf, vernis, gomme-laque, feuille d'or, huile sur mousseline sur papier, préparation à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, monté sur toile, 540 mm x 650 mm, Sichtigvor, Möhne, juillet 1958). (in FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 360.).

fente. Aujourd'hui, malheureusement, je sais comment on pose l'or et il n'y a hélas plus de ces si belles surfaces déchiquetées[3794].

L'artiste commence donc ici à associer peinture et architecture, voire s'inquiète du bien-être des populations, tels qu'il l'envisage ; en effet, 1958 est également l'année où l'artiste s'engage en proposant « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture »[3795].

Est-ce sous l'influence des arts anciens qu'en 1962 Hundertwasser a « VOULU FAIRE UN TRÈS BEAU LIVRE À VENISE, PAREIL À CES MINIATURES PERSANES OU HINDOUES, POUR ÊTRE PRÊT POUR LA XXXIE BIENNALE DE VENISE »[3796] pour une exposition individuelle dans le pavillon autrichien à la *Biennale de Venise*[3797] ? Quoi qu'il en soit, l'artiste ne put réaliser son projet initial : un vol fut commis dans sa voiture à Milan, nous l'avons vu, et, entre autres choses, les malfrats milanais s'étaient emparés de « 30 clichés destinés au tirage du livre, pensant peut-être que le grand sac de 15 kilos contenait de l'argenterie ou de l'or pur. […] J'ai perdu d'autres diapositives Ektachrome coûteuses, la maquette du livre, tous les manuscrits, qui, pour le livre, étaient de la plus haute importance »[3798]. Notons que les diapositives entraient dans le cadre de sa méthode de coloriste, puisqu'elles peuvent devenir autonomes quand on modifie l'environnement lumineux. En effet, Hundertwasser photographiait toutes ses œuvres en couleur, puis il plaçait les diapositives sur ses vitres de fenêtre, fasciné par la transparence inattendue qu'ont acquis ses coloris dans la photographie et il les tenait devant ses yeux pour s'en inspirer. Peintre établi, il essayait de

---

[3794] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 40. « Damals begann ich Gold mehr und mehr zu verwenden. Ganz ungeachtet dessen, dass man das Malen mit Gold kindisch fand. Ich hatte da wahrscheinlich durch meine „Ahnen" Schiele und Klimt, die ja auch viel Gold verwendeten, keinerlei Hemmungen, dies Material auch zu gebrauchen - und zwar echte Goldfolien aufzukleben. Ich wusste damals noch nicht wie man sie richtig aufsetzt. Dadurch bekamen sie einen eigenen Reiz. Jetzt weiß ich leider ganz genau wie man Gold auflegt, und nun ergeben sich leider nicht mehr so schöne zerfetzte Flächen. ». Notre traduction.

[3795] « Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur ». Notre traduction.

Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture » (Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur) (1958/1959/1964) ».

[3796] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Double page Hundertwasser*, (écrit en italien, le mercredi 22 mai 1962, dans l'express Florence-Venise entre 18 heures et 19 heures), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016. « AVREI VOLUTO FARE UN BELLISSIMO LIBRO A VENEZIA PARI A QUELLI SULLA MINIATURA PERSIANA O HINDOU PER ESSERE PRONTO PER LA XXXI BIENNALE DI VENEZIA. ». Notre traduction. Calligraphie respectée.

[3797] Lucio Fontana with Friedensreich Hundertwasser and Yuko Ikewada, Austrian Pavilion, XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venice, 1962, *e-flux.com*, http://www.e-flux.com/announcements/32739/austria-and-the-venice-biennale-1895-2013/, consulté le 06/02/2017.

[3798] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Double page Hundertwasser*, (écrit en italien, le mercredi 22 mai 1962, dans l'express Florence-Venise entre 18 heures et 19 heures), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016. « […] 30 CLICHÉS DESTINATI ALLA STAMPA DEL LIBRO, PENSANDO FORSE CHE IL GRANDE PACCO DI 15 CHILI CONTENESSE ARGENTERIA O ORO PURO. […] HO PERDUTO INOLTRE COSTOSI DIAPOSITIVI EKTACHROME, IL MENABO' DEL LIBRO, TUTTI I MANOSCRITTI. CHE PER IL LIBRO ERANO DI ESSENZIALE IMPORTANZA.». Notre traduction. Calligraphie respectée.

donner à ses tableaux la qualité d'un jouet naïf [3799]. Malheureusement, dans le cas de la *Biennale de Venise*, Hundertwasser ne peut que se désespérer :

> Toutes mes recherches personnelles au marché de Sinigaglia à Milan, toutes celles de la police, de la brigade mobile, des amis, des articles des journalistes de 'Stasera' , 'Il Giorno' , 'La Notte' et mon offre de 50 000 lires pour retrouver le butin furent vaines. J'ai donc dû abandonner l'idée de faire ce livre et présenter pour le moment ce modeste substitut comprenant 24 cartes en couleurs. Seize des tableaux reproduits sont exposés à cette Biennale de Venise[3800].

Rien ne faisait donc renoncer Hundertwasser aux « couleurs ». Alors, pour ce catalogue de substitution, Hundertwasser modifia la présentation : « J'ai fait un fond sombre et non blanc comme pour les cartes postales habituelles, pour faire ressortir les couleurs comme les lacs profonds dans la nuit »[3801]. Si cette intuition pourrait être rattachée à son attachement à l'Autriche et à l'eau, on observe aussi que les contours lourds des anciens vitraux contribuaient énormément à mettre en valeur la beauté des couleurs transparentes[3802] . Quoi qu'il en soit, il eut une préférence particulière pour le noir, qui met les autres couleurs en valeur[3803]. Peut-être était-ce une réminiscence de sa visite dans l'atelier de Pierre Soulages (*1919), en 1953, en compagnie de Monsignore Otto Mauer et d'Arnulf Rainer[3804] ? Les artistes regardèrent très attentivement la peinture, posèrent quelquefois des questions, se dirent tous profondément impressionnés par son art et chacun en retint un souvenir

---

[3799] Fonds PREST. J BAR ; ACA BIB ; ACA réserve, Paolo Barozzi, *Il Sogno americano*, Padoue, Éd. Marsilio, Collection Interventi, 1970, p. 13, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016. « Di fronte c'è una macchina fotografica sul cavalletto ; Hundertwasser fotografa tutti i suoi quadri' a colori e poi appende le diapositive sui vetri della finestra, affascinato dalle inaspettate trasparenze che acquistano i suoi colori in fotografia e le tiene davanti agli occhi per ispirarsi. Egli è ormai un pittore affermato ma cerca di dare alla sua pittura la qualità di un ingenuo trastullo. ». Notre traduction.

[3800] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Double page Hundertwasser*, (écrit en italien, le mercredi 22 mai 1962, dans l'express Florence-Venise entre 18 heures et 19 heures), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016. « TUTTE LE MIE RICERCHE PERSONALI AL MERCATO DI SINIGAGLIA A MILANO, TUTTE QUELLE DELLA POLIZIA, DELLA SQUADRA MOBILE, DEGLI AMICI, GLI ARTICOLI NEI GIORNALI « STASERA », « IL GIORNO », « LA NOTTE», E UNA MIA OFFERTA DI LIRE 50.000 PER RITROVARE IL BOTTINO, SONO STATI SENZA SUCCESSO. HO DOVUTO ABBANDONARE QUINDI L'IDEA DI FARE QUESTO LIBRO E DI PRESENTARE PER IL MOMENTO QUESTO MODESTO SURROGATO COMPRENDENTE 24 CARTOLINE A COLORI. SEDICI DEI QUADRI RIPRODOTTI SONO ESPOSTI A QUESTA BIENNALE DI VENEZIA. ». Notre traduction. Calligraphie respectée.

[3801] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Double page Hundertwasser* (écrit en italien, le mercredi 22 mai 1962, dans l'express Florence-Venise entre 18 heures et 19 heures), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016. « HO FATTO IL FONDO SCURO E NON BIANCO COME NELLE CARTOLINE ABITUALI PER FARE RISALTARE I COLORI COME LAGHI PROFONDI NELLA NOTTE. ». Notre traduction. Calligraphie respectée.

[3802] EHRENWEIG Anton, 1982, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, p. 202.

[3803] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 14.

[3804] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

particulier[3805]. En effet, son *Outrenoir*[3806] montre que le noir est une couleur tout aussi vigoureuse qu'une autre. Mais peut-être aussi accordait-il au noir un pouvoir magique ? En effet, parlant de sa vie à bord de son bateau le *Regentag*, l'artiste précise :

> J'ai deux animaux à bord – un chien noir et un chat noir, un petit chien noir et un petit chat noir. En plus, j'aimerais bien avoir encore un grand corbeau noir, qui sera alors aussi grand que le petit chien noir et le petit chat noir. Il semble qu'ils s'entendent bien. C'est sûrement grâce à la couleur noire[3807].

Il faut dire aussi que les formes de ses spirales sont fermement emprisonnées dans un réseau de lignes noires, une subtile manipulation de contrastes qui introduit le conflit basique[3808]. Le mouvement vertical de la bobine de la spirale dessine avec insistance l'œil au centre tandis que de fortes lignes noires simultanément excluent et repoussent l'œil du même centre. Pour le spectateur, cette opposition ou neutralisation installe une situation ambiguë et énormément tentante, à la fois au niveau visuel et au niveau psychologique. Quoi qu'il en soit, lors de l'exposition de l'artiste à la Kestner Gesellschaft, évoquée plus haut, parut un catalogue de 214 pages, avec cent reproductions en couleurs. Le plus complet et le plus coloré parmi tous ceux de cette institution avait une sobre couverture noire avec un seul mot en vert HUNDERTWASSER[3809]. Désormais, toutes les pages de ses catalogues à venir se présentèrent sous cette forme : en effet Hundertwasser exigea qu'on reproduisit tous les tableaux en couleurs, la plupart du temps sur fond noir, de telle manière qu'ils semblent surgir de la ténèbre du fond de notre rétine[3810]. L'attachement de Hundertwasser à ses catalogues est notable , il affirme par exemple : « C'est une question de survie. Il me faut de l'argent

---

[3805] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, L'Harmattan, Paris, p. 194.

[3806] Un jour de 1979, alors qu'il peignait et que la couleur noire avait envahi la toile, […] en allumant la lumière, il se rend compte de l'effet de celle-ci sur la surface de la peinture. C'est l'invention du "noir-lumière" qui deviendra ensuite l'*Outrenoir*, une lumière réfléchie par les états de surface du noir. […] *Outrenoir* désigne un autre pays, un autre champ mental que celui du simple noir. (in Les Outrenoirs de Pierre Soulages, 2014, *culture.fr*, http://www.culture.fr/Actualites/Musee-Expos/Les-Outrenoir-s-de-Pierre-Soulages-musees-et-fondations-d-Europe, consulté le 22/08/2016.).

[3807] HUNDERTWASSER, BOCKELMANN Manfred, 1972, *Hundertwasser – Regentag - rainy day*, Bruckmann, München, p. 16. « Ich habe zwei Tiere an Bord – einen schwarzen Hund und eine schwarze Katze, einen kleinen schwarzen Hund und eine kleine schwarze Katze. Dazu möchte ich noch einen großen Raben haben, der dann auch so groß sein wird wie der kleine schwarze Hund und die kleine schwarze Katze. Es scheint, dass sie sich verstehen. Sicherlich ist auch daran auch die schwarze Farbe schuld. ». Notre traduction.

[3808] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, pp. 15-16.

[3809] LOHR Stephan, ZERRULL Ludwig (Hrg.), 2007, *Die 1960er Jahre in Hannover: Künstler, Galerien und Straßenkunst*, Sprengel Museum Verlag, Hannover. 116.

[3810] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 41.

pour manger et il me faut de l'argent pour imprimer mes catalogues, etc.»[3811] et confirme que c'est « un mal nécessaire » (*notwendiges Übel*). Les catalogues de expositions de l'artiste présentent donc désormais ses œuvres sur des pages noires, insérées dans une reliure noire, notamment le « Catalogue raisonné » (*Werkverzeichnis*), contenu d'ailleurs dans un boîtier toilé noir. Jusqu'aux catalogues d'expositions post mortem, tel celui de l'exposition de 2012 à la Vieille Charité (Marseille) *Hundertwasser, le rêve de la couleur*[3812]. D'ailleurs que les tableaux présentés s'y détachaient sur un fond noir. Il semble que c'est à partir de là que Hundertwasser conçut « en système » la mise en valeur de ses œuvres, notamment la couverture noire emblématique des couvertures de catalogues où Hundertwasser donne à voir ses œuvres picturales.

1.1.19.2.4 La couleur du discours hundertwasserien

Il est un autre domaine où l'écriture entre dans le jeu de la créativité hundertwasserienne: la création de néologismes. De la même façon qu'il utilisait les pigments à broyer ou bien encore prélevait des éléments inattendus pour obtenir des coloris uniques, Hundertwasser rassemblait des unités pour jouer avec le lexique, qui lui aussi devait être aussi incomparable qu'unique.

1.1.19.2.4.1 Les concepts et les formules

À partir de termes existants, le peintre-poète en forge de nouveaux. Ils sont destinés à refléter le sens profond de sa dynamique créative, bien mieux que ce qu'offre le langage établi, sorte de langage standard, « en tube », même s'ils sont parfois un peu obscurs. Ces créations discursives sont aussi une opportunité de jouer avec les sens des mots et les sonorités. Pensons bien sûr à ses noms, construits dans le même esprit. Pensons aussi par exemple à « carréoïdes », à « spiraloïdes » ou encore « fluidoïdes », que nous rencontrons au fil de notre étude. Hundertwasser maîtrisait suffisamment le français pour que ce ne soit pas des barbarismes, mais un bien un outil à la fois

---

[3811] FUCHSHUBER Niklas, 1987, *Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, Hundertwasser, Nitsch, Rainer*, Wien, Univ., Diss., p. 237. « Das ist eine Überlebenssache. Ich muss Geld haben zum Essen und ich muss Geld haben um meine Kataloge drucken zu können etc. » Notre traduction.

[3812] POULLAIN Christine, HAREL Joram, BENSOUSSAN Charlotte, 2012, *Hundertwasser, le rêve de la couleur*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, Jnf Productions, Association Viens à Marseille, Paris, Marseille, 210-XXIX p.

poétique et fonctionnel. Pensons encore aux constructions élaborées pour mieux exprimer sa réflexion, souvent radicale, par exemple le « discours à nu » (*Nacktrede*) ou à « fourmisation » (*Ameisenisierung*) et à bien d'autres encore, que nous rencontrons au fil de ses écrits. Pensons enfin aux formules colorées, aussi percutantes qu'empreintes de poésie, telles l'« arbre-locataire » (*Baummieter*), les « barbes-langues » (*Zungenbärte*).

1.1.19.2.4.2 Choix et fonction des titres d'œuvres

Hundertwasser procéda de même pour le choix de ses titres. Il s'agissait aussi de donner un nom à ces travaux, ce pour quoi l'artiste avoua parfois avoir des difficultés, comme il le précise: « le titre […], comme souvent, arriva plus tard. Quand un tel tableau est terminé, on se demande quel titre il peut avoir. 'Titre' n'est pas le bon terme', 'nom' est mieux – tout comme lorsque l'on dit aux gens : François, Joseph ou Anne-Marie »[3813]. Nous observons en passant que les prénoms masculins qui lui vinrent spontanément à l'esprit faisaient peut-être écho à son attachement à l'Autriche, voire à la monarchie[3814]. Cependant, après la conceptualisation de sa méthode, les titres vont avoir une nouvelle résonnance. En effet, dès 1956, dans son écrit sur le transautomatisme[3815], où il développe sa théorie du tao, Hundertwasser justifie la multiplicité des titres de ses œuvres :

> Un seul objet transautomatique (tao) doit être amené trois fois à une puissance infinie, pour devenir absolument visible : car un tao possède infiniment de nombreux sens – en fait, infiniment des diapositives nombreuses et continues, qui constituent le film de création – à l'intérieur de films de création infiniment nombreux et possibles en fonction des infiniment nombreuses méthodes et des lois de la prise de possession visuelle du même tao[3816].

Ce qui ajoute peut-être à la perplexité du choix, comme l'artiste le souligne :

[3813] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 40. «Der Titel [...] entstand, wie oft, nachher. Wenn so ein Bild fertig ist, dann denkt man krampfhaft nach, welchen Titel es bekommen kann. „Titel" ist nicht richtig, „Namen" ist besser – so wie man zu den Menschen sagt: Franz, Josef oder Annemarie.». Notre traduction

[3814] Voir Première partie, chapitre « Position et fonction des Habsbourg ».

[3815] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[3816] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Zum Transautomatismus (1956), Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben, dtv-kunst, München, p. 47. «*Ein einziges transautomatisches objekt (tao) muß dreimal zu unendlicher Potenz erhoben werden, um absolut sichtbar zu werden:* Denn ein einziges tao besitzt *unendlich viele Titel* - eigentlich unendlich viele und kontinuierliche Diapositive, die den Gestaltungsfilm bilden - innerhalb *unendlich vieler möglicher Gestaltungsfilme gemäß unendlich vieler Methoden und Gesetze* der visuellen Inbesitznahme ein und desselben taos ». Notre traduction.

> Sur ce [⊂542⊃ *GARTEN IM REGENTROPFEN - THEATER - KABINE 140 - MAUL*[3817]], on voit très clairement que j'ai peint les quatre parties indépendamment les unes des autres. Mais je m'efforce que l'ensemble ait une unité – c'est à dire : quand je peins une partie, je m'imagine ce qu'il y a déjà de l'autre côté, et j'essaie de le poursuivre. Je me fais aussi des marques aux bords, afin de savoir où reprendre. Mais malgré tout, quand je déplie le papier en entier, l'image est si étrange qu'elle m'étonne moi-même. Alors, je ne sais vraiment pas quel titre lui donner[3818].

Tout ceci nous semble sous-tendre le fait que les significations sont constitutives de toute œuvre émanant de la personne de Hundertwasser et que ces significations sont le plus souvent cachées dans des énigmes[3819]. En effet, les titres des tableaux de Hundertwasser sont souvent paradoxaux, comme l'artiste le signale à propos de *⊂379⊃ PLAGIAT SUR KITO - Plagiarism from Kito*[3820]:

> C'est un titre amusant. La mystification est à dessein. Je me réfère souvent à des choses ambigües, que l'on peut prendre en bien ou en mal, et je porte des 'insultes' comme des titres honorifiques, par exemple 'Je suis un enjoliveur' ou 'Peintre du nouveau monde'[3821].

En même temps, ils sont des exemples d'une poésie picturale fantasmagorique, qui est inspirée de Klee et qui prolonge derrière les limites du tableau[3822], d'autant que, depuis Klee, aucun tableau n'a eu des noms aussi poétiques[3823]. Même si Hundertwasser n'en dit rien, faut-il encore voir

---

[3817] Anguillara, 1962. Aquarelle sur papier d'emballage, préparé à la craie et au PV. 390 mm x 550 mm. Peint à Venise, Lido - Giudecca - Anguillara, été-automne 1962. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1642-garten-im-regentropfen-theater-maul, consulté le 24/05/2018.

[3818] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 28. « Bei diesem [⊂542⊃ *GARTEN IM REGENTROPFEN - THEATER - KABINE 140 - MAUL*] sieht man ganz deutlich, dass ich vier einzelne Teile unabhängig voneinander gemalt habe. Ich bin dabei schon bestrebt, dass das Ganze eine Einheit wird - das heißt also: wenn ich einen Teil male, stelle ich mir vor, was auf dem anderen schon entstanden ist und versuche das fortzusetzen. An den Randpunkten mache ich mir auch Zeichen, damit ich weiß, wo ich wieder einsetzen muss. Und trotzdem ist dann das Gebilde wenn ich das Papier einmal ganz auffalte, so seltsam, dass es mich selbst in Erstaunen versetzt. Ich weiß dann wirklich nicht, wie ich es betiteln soll.». Notre traduction.

[3819] TELLER HIRSCH Richard, 1975, Hundertwasser: Metaphysical Interrogator, *Art International n° 3- mars 1975*, Lugano, p.13.

[3820] La Picaudière, 1958. Technique mixte, tempéra à l'œuf, huile, aquarelle sur textile, préparé à la craie et au polyvinyle, monté sur papier. 500 mm x 650 mm. Peint à La Picaudière, Octobre 1958. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1330-plagiat-sur-kito, consulté le 23/04/2018.

[3821] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 365 . « Es ist ein lustiger Titel. Die Irreführung ist bezweckt. Ich bezichtige mich oft zweideutiger Dinge, die man gut und böse auslegen kann, und trage "Schimpfworte" wie Ehrentitel, z.B. "Ich bin ein Behübscher" oder "Maler der neuen Welt".». Notre traduction.

[3822] FLEMMING Hanns Theodor, 1964, Hundertwasser, narcissus reflected in spirals, London, *Studio international*, vol. 168, n° 859, p. 218.

[3823] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer

ici un appui sur la poétique de Robert Musil, dont la métaphore n'est pas un expédient stylistique mais une intuition du monde et du flux perpétuel, sa poésie étant un pont jeté entre les impulsions du psychisme et les plus fugaces effusions de l'imagination[3824] ? En effet, en lien avec l'œuvre, par chaque association et ressenti particulier, les titres doivent libérer des énergies dans l'humanité, et la pousser à agir. Cela apparaît par exemple dans son commentaire de ⊂ *409*⊃ *DAS HERZ DER REVOLUTION - The Heart of the Revolution formerly: The Two Semi-Circles - autrefois: LES DEUX DEMI CERCLES* [3825] où, outre « végétale » (*pflanzliche*), probable allusion à la spirale « révolution qui tourne lentement autour d'elle »[3826] :

> Lorsque [le tableau] fut terminé, j'ai longtemps réfléchi au nom et j'ai trouvé 'le cœur de la révolution'. Je ne voulais pas dire par là la révolution sauvage, mais une révolution qui tourne lentement autour d'elle, une sorte de révolution végétale, une sorte d'évolution. […] C'est un tableau que j'aime beaucoup. Je crois que le titre est bien choisi. C'est vraiment un cœur qui bat. […] [3827].

Les titres font très souvent écho à son désir d'unité de la nature[3828] : pluie et herbe, ciel et bateaux, rivières et vallées, jardins et maisons, rêve et magie reviennent fréquemment[3829]. En outre, étant donné que Hundertwasser était à l'aise dans bien des langues, les tableaux recevaient souvent le titre dans la langue du pays où ils avaient été peints[3830]. Si bien qu'il est parfois difficile de traduire ces noms, car ils perdent alors facilement leur couleur, leur sonorité et leur contenu spécifique. D'autant que beaucoup de titres forment des jeux de mots qui sont intraduisibles. En conséquence,

---

Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 9.

[3824] MAGRIS Claudio, 1991, Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 344 & p. 349.

[3825] Hamburg, 1963. Aquarelle sur deux morceaux de papier, papier à aquarelle et papier d'emballage ; monté sur toile au PV en 1963 et terminé à l'aquarelle et à l'huile ; préparation à la craie et PV, vernis à la cire. 455 mm x 560 mm. Peint à Paris, 1958 - Hambourg, à la maison de Poppe à Fuhlsbüttel, juin 1963. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1390-das-herz-der-revolution-1493811765, consulté le 25/04/2018.

[3826] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 379. « die langsam um sich greift». Notre traduction.

[3827] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 379. « […] Als [das Bild] fertig war, habe ich lange über den Namen nachgedacht und habe dann "Das Herz der Revolution" gefunden. Ich meinte damit nicht eine wilde Revolution, sondern eine, die langsam um sich greift, eine Art pflanzliche Revolution, eine Art Evolution. […] Dies ist ein Bild, das ich besonders gerne habe. Ich glaube, daß der Titel gut gewählt ist. Es ist wirklich ein Herz, das schlägt. […].». Notre traduction.

[3828] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[3829] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 12.

[3830] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 74.

Hundertwasser préférait souvent inventer de nouveaux titres dans d'autres langues, qui saisissaient un autre aspect du tableau. Ou bien, il fournissait à dessein une fausse traduction, qui ajoutait un nouveau sens. Parfois dans un esprit d'empathie, comme le montre son commentaire de l'œuvre ⊂425⊃ *KAABA PENIS - DIE HALBE INSEL - Kaaba Penis - The Peninsula*[3831], où l'artiste s'appuie sur des consonances identiques: « Wieland Schmied transforma pénis en pennies, pour ne pas vexer les Musulmans, ce à quoi je ne pensais pas du tout[3832] »[3833]. L'artiste aimait surtout apporter de nouvelles combinaisons à ses voyelles favorites, et le nom d'un tableau est très souvent un jeu de mot avec un arrière-plan ironique-métaphysique, qu'on peut relier à son amitié avec les protagonistes du *Wiener Gruppe*[3834], notamment avec Konrad Bayer et Oswald Wiener [3835]. En effet, à partir de 1955, ils se livrèrent à des expériences sur les fondements de la langue et la transmission de la réalité. C'est aussi la raison pour laquelle Hundertwasser était aussi d'accord pour que les spectateurs de ses œuvres, les visiteurs des expositions donnent de nouveaux titres à ses œuvres. L'artiste le précise d'ailleurs lui-même, par exemple à la fin de son commentaire du ⊂542⊃ *GARTEN IM REGENTROPFEN - THEATER - KABINE 140 – MAUL*, évoqué plus haut : « Ce sont différentes personnes qui ont donné les différents titres pour ce tableau. Seul le « Jardin en goutte de pluie » vient de moi. « Théâtre », « cabine » et « gueule » viennent d'autres personnes »[3836]. Hundertwasser déclare encore qu'il faisait parfois appel à l'imagination de ses connaissances pour intituler les œuvres. Comme en témoigne par exemple Monsieur Goudet, qui veillait sur la propriété de La Picaudière (Orne) et avait souvent l'occasion de voir ses peintures. Lorsque Hundertwasser lui demandait quel nom il pouvait donner à ce tableau-là, parce que « le nom c'était ce qu'on pouvait trouver dans la peinture », le Percheron avoue avoir donné quelque fois une idée, mais ne pas en avoir eu trop non plus, car c'était abstrait. Monsieur Goudet, observant encore que les noms que l'artiste donnait à ses créations étaient assez philosophiques, se demandait pour finir quel nom on peut donner à de tels tableaux[3837]. Notons encore qu'en 1983, dans la Kaurinui Valley,

---

[3831] Hamburg, 1959. Technique mixte : tempera à l'œuf et huile sur papier d'emballage, préparé à la craie et au PV ; monté sur toile au PV, or argent et bronze. 1000 mm x 730 mm. Peint à Hamburg, Lerchenfeld Art Institute, décembre 1959. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1420-kaaba-penis-die-halbe-insel-1493811766, consulté le 22/04/2018.

[3832] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[3833] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 387 . « Wieland Schmied formte Penis im Pennies um, um etwa die Moslems nicht zu kränken, was ich auch gar nicht im Sinn hatte ». Notre traduction.

[3834] Voir Deuxième partie, chapitre « Konrad Bayer (1932-1964) ».

[3835] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 60.

[3836] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 28. «Die verschiedenen Titel für dieses Bild haben verschiedene Leute gegeben. Von mir stammt nur "Garten im Regentropfen". "Theater", "Kabine" und "Maul" stammen von anderen Leuten.». Notre traduction.

[3837] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Hommage à Hundertwasser 1928-2000*, catalogue de l'exposition du 2 juin au 30 septembre 2001, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Éditions du Musée des beaux-arts et de la dentelle d'Alençon, Alençon, p. 28.

Hundertwasser écrit « qu'il fallait lire ses titres comme de petits poèmes »[3838]. Ce qui rejoint l'analogie avec l'art japonais du Haïku[3839], bien que les relations de Hundertwasser au bouddhisme ne peuvent s'établir de façon plus précise[3840].

Notons enfin que, par extension, l'artiste procéda au classement de ses œuvres. Dans le catalogue de l'exposition chez Facchetti, la biographie de Hundertwasser indique, à la troisième personne « 1954 : Septembre et octobre, séjour à l'hôpital Santo Spirito de Rome pour une jaunisse. De cette époque datent de nombreuses aquarelles. Hundertwasser développe la théorie du transautomatisme et commence à numéroter ses tableaux »[3841]. Ce que, jusqu'à la fin, l'artiste poursuit avec le plus grand soin, précisant s'il s'agit d'une « HGW », « œuvre graphique originale » (*Originalgraphik*), de « TAP », « tapisseries » (*Tapisserie*), ou de « APA », « art appliqué (*Angewandte Kunst*), où la numérotation repart à chaque fois. Hundertwasser lui-même considère l'année 1950 comme une année-charnière : dans la numérotation de ses œuvres, désormais disparaît le préfixe « *JW* », « Œuvres de jeunesse » (*Jugendwerk*) [3842].

1.1.19.2.5 « Je peins à plat horizontalement sans chevalet »

Parmi les facettes multiples des créations hundertwasseriennes, nous nous proposons maintenant d'analyser le point de vue technique, tel que l'artiste le présente dans ses écrits. Il faut observer une singularité de sa mise en œuvre: la peinture à plat et sur les genoux[3843], quand bien même les pinceaux laissés sur la toile qui sert de table posée sur les genoux auront entre temps fait des traces[3844]. Cette position serait-elle peut être à rapprocher de ses premières réalisations durant la

---

[3838] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 60 « seine ",Bildnamen' (seien) wie Kurzgedichte zu lesen". ». Notre traduction.

[3839] Haïku : petit poème extrêmement bref et très codifié qui dit et célèbre l'évanescence des choses. Sa paternité est attribuée au poète Basho Matsuo. (1644-1694)

[3840] KREJCI Harald, 2013, Spuren fernöstlichen Denkens in der Wiener Nachkriegsmoderne, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 136.

[3841] *Hundertwasser*, 1974, Galerie Paul Facchetti, 12 décembre 1974 – 15 février 1975, Paris, s.n., p. 18.

[3842] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 1332.

[3843] LESSING Erich, 1962, The Austrian painter Friedensreich HUNDERTWASSER, *pro.magnumphotos.com*, https://pro.magnumphotos.com/image/PAR348138.html, consulté le 06/02/2017.

[3844] HELICZER Piéro, 1960, Hundertwasser, Pierrefitte, *Sens plastique*, revue mensuelle n° XI, janvier 1960, n. p.

guerre, où il fallait pouvoir se mettre rapidement à couvert[3845] ? Quoi qu'il en soit, la méthode de la peinture à plat était encore conservée en 1951, comme il apparaît dans le commentaire de l'artiste au sujet de son aquarelle *⊂117⊃ GELBE SCHIFFE – DAS MEER VON TUNIS UND TAORMINA – LES NAVIRES JAUNES – LA MER DE TUNIS ET DE TAORMINA*[3846] :

> Comme pour toutes les aquarelles réalisées en voyage, celle-ci aussi était pliée en quatre, si bien qu'en peignant, je ne pouvais à chaque fois n'en voir qu'un quart. De cette façon, je pouvais peindre sur mes genoux. En dépliant, lorsque je me trouvais sur une grande table, j'étais toujours surpris de voir le contraste et en même temps l'unité des quatre parties peintes séparément[3847].

Hundertwasser prend le temps d'apporter de nouveaux détails, au demeurant fort précis, sur sa méthode :

> Je peins souvent en voyage, et pour cette raison, je prépare à la craie un papier d'emballage ou un papier à dessin, et je le plie en quatre ou en huit, si bien que le papier n'occupe qu'une petite surface. Puis je mets le papier plié dans la poche droite de mon manteau et les aquarelles dans la gauche, et quand j'ai un peu de temps quelque part – lorsqu'il faut que j'attende, à un consulat par exemple, pour un visa, ou au café pour une dame, alors je sors mon papier, je ne veux pas me faire remarquer. Quand un peintre, dans n'importe quel café sort une grande feuille et se met à peindre, ça se remarque terriblement, quand par contre quelqu'un sort un petit morceau de papier, qui n'a pas l'air plus grand qu'une enveloppe -, alors les gens, de loin, croient : il est en train d'écrire une lettre ou une carte postale. Et en outre, je commande un verre d'eau et je peins sur la partie qui est tournée vers moi. Et quand je suis ensuite dans un autre café, je retourne le papier – mais toujours sur une petite surface. C'est ainsi que je ne vois jamais la surface complète ; ce n'est que lorsque je suis à la maison que je déplie le papier et que je regarde l'ensemble tranquillement. Ainsi naissent d'étranges choses[3848].

[3845] Voir Première partie, chapitre « Les dessins d'adolescent autodidacte - issue et salut ».

[3846] Taormina, 1951. Aquarelle et encre indélébile sur papier d'emballage, préparation à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, 990 mm x 640 mm. Peint à Tunis, au domicile de Gellel Ben Abdellah – Isola Bella, Taormina, juin-juillet 1951. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/820-gelbe-schiffe-das-meer-von-tunis-und-taormina-1493811758, consulté le 24/04/2018.

[3847] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 209. « Wie auf alle Reisen entstandene Aquarelle war auch dieses doppelt gefaltet, so dass ich jedesmal beim Malen nur ein Viertel des Bildes überblickte. So konnte ich 'Lap top' malen. Beim Auseinanderfalten, wenn ich einen grossen Tisch fand, war ich immer sehr erstaunt über den Kontrast und dennoch Einheit der vier separat gemalten Teile.». Notre traduction.

[3848] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 28. « Ich male oft auf der Reise, und dafür grundiere ich ein Packpapier oder Zeichenpapier mit Kreide und falte es vierfach oder achtfach zusammen, so dass das Papier eine möglichst kleine Fläche einnimmt. Das gefaltete Papier stecke ich dann in die rechte Rocktasche und die Aquarellfarben in die linke, und wenn ich irgendwo Zeit habe - wenn ich warten muss, zum Beispiel bei einem Konsulat auf ein Visum oder im Caféhaus auf eine Dame - dann nehme ich das Papier heraus, ich will ja nicht sehr auffallen, Wenn ein Maler irgendwo im Caféhaus ein großes Papier ausbreitet und zu malen beginnt, so fällt das furchtbar auf; wenn dagegen jemand nur ein Stückchen Papier herausnimmt, das so ausschaut - nicht größer als ein Briefumschlag -, so glauben die Leute von weitem: der Mann schreibt einen Brief oder schreibt eine Postkarte, Und dazu bestelle ich ein Glas Wasser und male dann auf dem Teil, der mir gerade zugekehrt ist. Und wenn ich dann in einem anderen Caféhaus bin, schlage ich das Papier anders auf - aber wiederum in einer kleinen Fläche. So komme ich oft nicht dazu, die

Cette spécificité fut définitivement adoptée, puisque Hundertwasser n'a jamais utilisé un chevalet mais peint sur une table, sur un banc, à un pupitre, pas bien différemment d'un moine du Moyen-Âge, qui trace des lettrines[3849]. Cela frappa particulièrement Monsieur et Madame Goudet, qui veillaient sur La Picaudière, nous l'avons vu : eux aussi se souviennent que Hundertwasser ne peignait pas souvent sur le chevalet, mais sur la grande table, que le tableau était à plat, et que c'était comme cela qu'il travaillait[3850]. Peut-être pouvons-nous également considérer que Hundertwasser n'imaginait pas d'autre façon de faire pour exprimer au mieux ce qu'il voulait exprimer, voire même qu'il cherchait à faire participer son corps entier à la genèse de l'œuvre, selon ses théories en lien avec les végétaux, puisque l'artiste confirme : « Je peins à plat horizontalement sans chevalet, c'est une discipline végétale ancrée dans la terre »[3851]. Ou bien encore :

> Un peintre, qui pose sa toile à plat sur la table, a les conditions fondamentales pour faire la chose comme il faut. S'il travaille verticalement sur sa toile appliquée contre le mur, il commence mal au fond, parce que c'est une illusion. S'il travaille sur une toile couchée, ce qu'il fait est réel, véritable, s'il peint verticalement, les conditions sont fausses et ce qu'il fait sera également faux, parce que c'est un mensonge et une déformation de la perspective. Ce qu'il y a d'égoïste dans la perspective, est le fait que ce qui est plus proche est plus important et plus grand que ce qui est plus éloigné et en apparence moins important[3852].

Il apparaît encore que l'artiste commençait souvent au bord de la feuille et s'approchait peu à peu du milieu, technique qu'il ne modifia pas. Aller vers le milieu, n'était-ce pas, paradoxalement, pour Hundertwasser un moyen de « prendre les choses par le milieu », comme le faisait Van Gogh, à qui il rend plusieurs fois hommage ? En effet, selon la pratique d'atelier, qui ouvrit les yeux de Van Gogh, on ne peint pas de contours, mais on prend les choses « par le milieu » [3853].

Après avoir analysé plus haut sa prédilection pour la technique des peintures naturelles de toutes sortes souvent mélangées avec la technique de la tempera, nous en venons maintenant aux supports de Hundertwasser, qui comptent au rang de sa méthode. Notamment l'aquarelle, qui lui valut quelques déconvenues auprès avec certains acquéreurs ; il s'en ouvre dans le catalogue de

---

ganze Fläche zu sehen; ich kann das Papier ja erst auffalten, wenn ich zu Hause bin und dann mit Ruhe das Ganze betrachte. So entstehen oft seltsame Dinge.». Notre traduction.

[3849] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 17.

[3850] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Hommage à Hundertwasser 1928-2000*, catalogue de l'exposition du 2 juin au 30 septembre 2001, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Éditions du Musée des beaux-arts et de la dentelle d'Alençon, Alençon, p. 27.

[3851] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 16.

[3852] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 93.

[3853] HOFMANN Werner, 2014, *Die Schönheit ist eine Linie - 13 Variationen über ein Thema*, Verlag C. H. Beck, München, p. 95.

1963, dans un texte bilingue allemand-français qui fut utilisé pour son exposition de 1964 ; avec fermeté, il prend la défense de ses œuvres[3854] :

> Puisque chez les Peuples Latins les aquarelles et œuvres sur papier sont generalement (*sic*) deconsiderés (*sic*) et méprisés (*sic*), beaucoup de mes aquarelles ont été entoilées ou collés (*sic*) sur isorel, tendues sur chassies (*sic*) et même pourvues de vernis pour simuler des 'tableaux à l'huile'. Et tout cela contre ma volonté et a (*sic*) mon insu. Je ne peux que mettre en garde tout le monde devant une telle pratique car une aquarelle ainsi transformée en faux tableau perd de sa valeur. L'encollage ultérieur nuit à la couche colorée et la tentation de vernir ce « 'tableau sur chassis'(*sic*) est très grande (*sic*). Mais si on vernit un (*sic*) aquarelle – acte vandale[3855] – les couleurs à l'eau perdent tout leur mat caractéristique et leur sensation de fresque[3856] pour devenir jaunâtre (*sic*) et malsain-luisant (*sic*)[3857].

Plus loin, l'artiste expose encore sa douleur « mon effroi » et poursuit sa diatribe contre les « irresponsables » :

> Je me suis appliqué à peindre le long de la marge irregulière (*sic*) de mes aquarelles avec beaucoup plus de raffinement que sur l'éspace (*sic*) restant. Ainsi ces bordures irregulières (*sic*) forment souvent le centre veritable (*sic*) de l'aquarelle. Combien grand a été donc mon effroi de constater que souvent au cours de ces entoilages scandaleux[3858] decrits (*sic*) les aquarelles ont été depourvues (*sic*) des bords irréguliers, soit en les coupant net en rectiligne, soit en les pliant et clouant derrière un châssis ! Des portions importantes d'aquarelles sont ainsi été detruites (*sic*) par des entoileurs (*sic*) irresponsables[3859] ![3860]

Des années plus tard, il expose à nouveau ses déboires dans son commentaire de *⊂ 539 A ⊃ BUCKLIGE KIRCHE IM REGEN - Humpbacked Church in the Rain*[3861] :

> Les bords du papier sont irréguliers. J'aime beaucoup les papiers irréguliers et je peins les bords avec un amour extrême, et pour montrer que je tiens particulièrement aux bords irréguliers, je réalise des bordures particulièrement précieuses, comme lorsqu'on encadre avec du brocart. Je le fais donc intentionnellement, et j'ai vécu des choses horribles : on m'a souvent coupé les aquarelles irrégulières au carré – et ce n'est pas tout – on les a même collées sur du bois ou de la toile – et ce n'est pas tout - on les a vernies, pour pouvoir les vendre comme des huiles. En Italie et dans les autres pays romans, c'est malheureusement une terrible maladie, de ne pas reconnaître la valeur des aquarelles, mais seulement celle des

---

[3854] *Hundertwasser ist ein Geschenk für Deutschland*, 1963, Galerie Anne Abels, 18. Mai-22. Juni, Köln, non paginé [p. 8].

[3855] Indication rajoutée par Hundertwasser dans son texte en français.

[3856] Indication rajoutée par Hundertwasser dans son texte en français.

[3857] *Hundertwasser ist ein Geschenk für Deutschland*, Köln, 18. Mai-22. Juni, 1963, Galerie Anne Abels, non paginé [p. 8]. « contre ma volonté et a mon insu » / « mettre en garde » / « acte vandale »

[3858] Mot absent dans le texte allemand de Hundertwasser.

[3859] Mot absent dans le texte allemand de Hundertwasser.

[3860] *Hundertwasser ist ein Geschenk für Deutschland*, Köln, 18. Mai-22. Juni, 1963, Galerie Anne Abels, non paginé [p. 10].

[3861] Vienne, 1962. Aquarelle et bronze doré sur papier d'emballage irrégulier, préparé à la craie et au PV.345 mm x 475 mm. Peint au Tyrol - Vienne, septembre 1962. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1638-bucklige-kirche-im-regen-1493811769, consulté le 24/04/2018.

> huiles. Quand on a une aquarelle, on veut absolument la transformer en huile. Je crois que les Italiens ont fait ça aussi avec Klee. C'est épouvantable ! C'est un affreux vandalisme ! C'est étonnant de voir que chez les Allemands et les Anglais l'aquarelle est préservée et respectée, et pas là.[3862]

Le champ lexical hyperbolique indique combien sa frustration était conséquente[3863]. Il faut dire que le peintre aquarelliste a toujours un temps de retard dans son effort, pour garder le contrôle, indépendamment de son impuissance à anticiper entièrement le changement de couleur dû au séchage[3864]. Il n'est donc pas surprenant que les pages suivantes fourmillent encore de conseils sur la façon d'enrouler les aquarelles, de quand et comment les vernir, de les maintenir à un certain taux d'humidité, etc. D'autant que le choix du médium, donc du processus, de la technique était une partie indispensable de l'activité créatrice[3865]. Pour Hundertwasser, chaque nouvelle œuvre exigeait d'énormes efforts de préparation : le choix du papier, le plus souvent un papier d'emballage crissant, la colle du papier sur un châssis tendu d'une toile grossière à l'aide d'un peigne particulièrement souple, qui était testé et choisi dans d'innombrables magasins parmi d'innombrables modèles[3866]. Hundertwasser expose sa méthode lui-même dans un texte rédigé en français[3867], pour le catalogue de son exposition [Rétrospective 1950] à la Galerie Raymond Cordier et Cie de 1960 :

Je Il y a dix ans ← portais déjà des sandales arabes pieds nus.
Je ← faisais de l'auto-stop à longues distances.
Mes je En attendant les voitures ← pouvais regarder ← pieds aux longs doigts qui sont très beaux.

[3862] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 12. « Das Papier ist außen unregelmäßig. Ich habe sehr gern unregelmäßige Papiere und male den Rand oft äußerst liebevoll, und zum Zeichen, dass mir an dem unregelmäßigen Rand besonders liegt, rändere ich ihn noch besonders kostbar ein , so wie man mit Brokat einsäumt. Also mit Absicht denn ich, habe furchtbare Sachen erlebt : Man hat mir oft die unregelmäßigen Aquarelle zu Rechtecken zugeschnitten - und nicht nur das - man hat sie auch noch aufgeklebt auf Holz und Leinwand - und nicht nur das - man hat sie auch noch gefirnisst, um sie als Ölbilder verkaufen zu können. In Italien und den anderen romanischen Ländern ist das leider eine ganz schreckliche Krankheit, dass man Aquarelle nicht für vollwertig empfindet sondern nur Ölbilder. Wenn man ein Aquarell hat, muss man es unbedingt in einem Ölbild verwandeln. Ich glaube, die Italiener haben das auch mit Klee gemacht. Das ist ganz entsetzlich! Das ist furchtbarer Vandalismus! Seltsam, dass gerade bei den Deutschen und Engländern das Aquarell so gehütet und geachtet ist, und es eben dort nicht.». Notre traduction

[3863] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser, Id.*, p. 12. « J'aime beaucoup » (*habe sehr gern*) / « avec un amour extrême » (*äußerst liebevoll*) / « je tiens » (*mir [...] liegt*) / « et ce n'est pas tout » (*und nicht nur das*), répété deux fois / « épouvantable » (*entsetzlich*) / « affreux vandalisme » (*furchtbarer Vandalismus*). Notre traduction.

[3864] EHRENWEIG Anton, 1982, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, p. 97.

[3865] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1984, *Homo humus come va: 10001 10002 nights*, Verl. die Galerie, Offenbach am Main, non pag., [p. 5].

[3866] *Hundertwasser Friedensreich Regentag*, 1975, Haus Der Kuns München, Gruener Janura AG, Glarus, p. 14.

[3867] Grammaire et orthographe respectées.

Je les compare avec le grain de la chaussée,

Me Cela ← rendit fou d'envie de faire de formidables tableaux une fois arrivé à destination.

Je Pour coller le papier sur la toile ← prends un châssis sans clefs que ← fais renforcer par une croix en diagonale car le châssis simplex ne résiste pas à la haute tension du papier et se tordrait (<= peins sur papier).

J' Ensuite ← cloue une toile de jute non avec de la semence mais avec une petite agrafeuse bureau, car elle est plus pratique et les agrafes déchirent moins la toile.

Je Ensuite ← enlève avec une lame de rasoir les nœuds et les fils de jute qui dépassent.

Je Ensuite ← badigeonne la toile avec de l'acétate de polyvinyl beaucoup beaucoup dilue d'eau afin de la rendre moins absorbante.

Je Après séchage la toile s'est détendue et ← la retends et la recloue avec l'agrafeuse après avoir enlevé les agrafes mises auparavant.

Je Ensuite ← coupe du papier d'emballage kraft à la dimension de la toile.

Cela nécessite selon les dimensions de la toile souvent plusieurs feuilles de papier kraft qui est le plus résistant des papiers.

Je Je Ensuite ← mouille le papier des deux côtés avec de l'eau et ← le laisse reposer sur une planche vingt minutes de façon qu'il s'étende.

Je En attendant ← prépare la colle en mélangeant de l'acétate de polyvinyl avec de la colle cellulosique à parts égales. L'acétate de polyvinyl est un liquide blanc de fabrication allemande plus épais que le lait, d'odeur un peu sucrée, qui s'allonge à l'eau mais devient en séchant une matière plastique imperméable à l'eau, souple et incolore.

La colle cellulosique est une poudre légère, la même qu'on emploie

j' pour les papiers peints, que ← ai pris soin de laisser gonfler dans un bocal d'eau depuis la veille.

Je ← préfère ce mélange de colle à la colle de peau car il ne nécessite pas de chauffage, se laisse travailler pendant deux heures et n'est plus hydroscopique après séchage.

J' Ensuite ← applique une couche de cette colle sur la toile redevenue sèche aussi bien que sur le papier humide et bien détendu.

Je Ensuite ←pose le papier sur la toile et laisse reposer pendant vingt minutes.

Je Ensuite ← frotte le dessus du papier très fortement avec un peigne côté dents allant du centre aux bords de manière à refouler le surplus de colle qui sort entre le papier et la toile

Je et que ← recueille avec une spatule et remets dans le pot de colle.

Je Cette opération où ← force le papier à s'étendre encore un peu plus,

Je ← l'entreprends avec beaucoup de soins.

C'est une opération délicate qui dure environ une heure par bout de papier kraft à coller, parce qu'il y a plusieurs bouts de papier par toile.

Je Ensuite ← prépare la couche de fond en mélangeant du carbonate de chaux et de l'oxyde de zinc avec de l'acétate de polyvinyl beaucoup dilué d'eau : deux parts d'eau pour une part de polyvinyle

J' Ensuite ← applique une première couche très sèche sur le papier entoilé encore humide en frottant avec un très large pinceau.

J' Après un demi-séchage ← applique une seconde couche au pinceau, aussi sèche que la première avec la même pâte de couche de fond mais diluée d'un peu d'eau.

Cette deuxième couche doit croiser la première.

J' Après séchage complet ← applique une troisième couche en croisant la deuxième avec la même pâte mais encore diluée d'eau, cette fois à la spatule en le faisant très fin et soigneusement.

Je Après séchage complet ← ponce avec une lame de rasoir.

J' Ensuite, si le fond est trop absorbant, ← applique une couche de vernis très très très dilué soit d'acétate de polyvinyl à l'eau, soit du vernis damar (*sic*) à l'essence de térébenthine, soit de la gomme-laque à l'alcool à brûler.

Je Sur un fond ainsi préparé ← peins à l'aquarelle, à la colle, à la gomme, au miel, à la tempera, à l'œuf, à l'huile, au vernis, aux diverses peintures synthétiques, à la cire et

Je ← peux appliquer de l'or et de l'argent soit à l'assiette, soit à la mixtion.

Ce fond ne casse pas, se laisse rouler et est très supérieur, au fond à l'huile sur lequel on ne peut peindre qu'à l'huile, qui jaunit et qui est aussi ordinaire, laid et malsain que le pain blanc parisien en baguette.

Mon je ← vernis ← tableau à la cire d'abeilles fondue dans l'essence de térébenthine six mois après l'avoir achevé.

je ← regarde dans le pot et s'il reste encore de la pâte de couche de fond,

mes je ← l'applique sur ← bouts de papier d'emballage qui

mes ← traînent pour peindre des aquarelles dessus pendant ← voyages.

Me Ainsi rien n'est perdu, tout est consommé et il ne ← reste aucun déchet.

Mes je ← espère que ← tableaux Vous (*sic*) plaisent bien.

Ils donnent le maximum soit à l'aube, soit au crépuscule, soit à la lumière des ampoules de soixante watts.

Toutes les semaines, les tableaux seront tournés de 90° [3868].

On aura reconnu la présentation tout à fait particulière que Hundertwasser a mise en œuvre dans son poème « Je n'aime pas manger de cerises » (*Ich esse nicht gerne Kirschen*)[3869]. En effet, l'anaphore, le jeu du « Je », décliné en « je », « j' », « me », « mon », « mes », et mis en lumière isolément hors du texte, dans une colonne parallèle, tandis que le texte principal indique par des flèches les parties de texte omises, n'aura pas échappé. On peut lire cette auto-description comme un texte de Georges Perec, ou du groupe littéraire Oulipo, qui est après le Nouveau Roman et le *Wiener Gruppe* un essai essentiel pour à nouveau placer le langage sur une base nouvelle[3870]. Mais il convient d'évoquer aussi la poésie de la *Beat Generation*[3871]. En effet, en 1960 Brion Gysin, pionnier de la poésie sonore, présente le poème *I Am That I Am*, conçu et programmé avec Ian Sommerville. La permutation des trois mots découpés en syllabes et phonèmes révèlent un sens inédit du texte[3872]. Nous soulignons que chaque vers débute par l'anaphore « je » (*I*) donnant ainsi également une œuvre à voir. Même s'il ne dit rien de l'avènement de l'ordinateur dans les années 1960 et de son irruption dans différents domaines artistiques, même si Brion Gysin avait quitté le *Beat Hotel* et était reparti aux États Unis, peut-être l'artiste eut-il un écho de cette création et s'en inspira-t-il pour son propre poème?

[3868] *Hundertwasser*, Exposition 4 oct.-4 nov., Galerie Raymond Cordier, Paris, 1960, [s.n.], 8 p.

[3869] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ». & Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

[3870] FLECK Robert, 2013, Hundertwasser im Geflecht der künstlerischen Avantgarde, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, pp.70-71.

[3871] Voir Deuxième partie, chapitre « Rencontres avec les acteurs de la Beat Generation (années 1950-1960) ».

[3872] Brian Gysin, 1960, *Permutations* [fragment]. (in Cartel, 2018, *Coder le monde*, Centre Pompidou, (exposition du 15 juin au 27 août 2018), Paris, consulté le 24 août 2018.).

Dans l'introduction, l'artiste vante son mode de vie « sandales arabes pieds nus » / « l'auto-stop », influencé par son Voyage en Italie[3873] « Il y a dix ans ». Nous notons encore le « pain blanc parisien en baguette » défini comme « ordinaire, laid » mais surtout « malsain », Hundertwasser lui préférant un blé qu'il travaille[3874]. Dans son observation « fou d'envie de faire de formidables tableaux une fois arrivé à destination », nous lisons un hommage à Brô, dont il dit « Car à ce moment, ma vie a vraiment commencé. Je leur dois ma naissance comme peintre »[3875]. Quant au « grain de la chaussée », il renvoie sans doute aussi à son texte « Il faut prendre contact avec le trottoir »[3876]. Mais très vite l'artiste en vient à la description de son processus pictural, où le champ lexical repose sur trois concepts : la « toile », répétée onze fois ; le « papier », repris dix-sept fois ; la « colle » / « coller », répété onze fois. Outre la reprise de l'absence de « déchet », on notera encore l'espérance signifiée dans la conclusion « Mes je ← espère que ← tableaux Vous (*sic*) plaisent bien ». En écho à l'observation finale « Toutes les semaines, les tableaux seront tournés de 90° », notons que les limites et le cadre des tableaux sont quasi fortuits, ils ne font pas partie du dessin et le stimulent sans le fermer[3877]. La méthode de l'artiste était réellement très minutieuse; pour préparer le fond, si l'accident le veut, il enduit de colle, polit la surface avec une lame Gillette, prête la toile lisse à la lumière d'une fenêtre, boude sans bouder, ne veut plus remarquer les glissures des accidents, enlève un œuf de sa coquille et le place dans un verre qui n'est un verre, mais un pot de moutarde[3878]. Hundertwasser en était probablement très fier, puisqu'il montra sa méthode à Kenneth Tindall qui rapporte en détails comment Hundertwasser appliquait une colle de caséine avec un peigne à larges dents, la déployait soigneusement sur un rouleau de papier kraft, la face rugueuse vers le haut, et pressait fermement et uniformément pour qu'il n'y ait ni grumeaux ni bulles de colle, afin que, quand la colle sèche, la toile rétrécisse et offre une surface tendue comme une peau de tambour. Après une fine mais opaque couche de gesso[3879], Hundertwasser avait obtenu la surface sur laquelle il peignait ses topologies lumineuses, en employant des tempera étalées sur la table à coté de la toile[3880]. Notons encore que, bien des années plus tard, dans une sorte de biographie poétique, Hundertwasser, narrateur à la troisième personne, signale même :

[3873] Voir Deuxième partie, chapitre « L'appropriation de la tradition du Voyage en Italie ».

[3874] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[3875] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[3876] Voir Troisième partie, chapitre « 1952 - Tachisme *versus* « Les valeurs de la rue (*Die Werte der Straße*) / « Il faut prendre contact avec le trottoir »

[3877] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 41.

[3878] HELICZER Piéro, 1960, Hundertwasser, Pierrefitte, *Sens plastique*, revue mensuelle n° XI, janvier 1960, n. p.

[3879] Le gesso (mot italien venant du grec « gypse » ou plâtre) est un enduit à base de plâtre et de colle animale, utilisé pour préparer, à partir du Moyen Âge, les panneaux de bois destinés à être peints, notamment à la tempera puis à l'huile.

[3880] TINDALL Kenneth, [s.d.], La Picaudière, *emptymirrorbooks.com*, http://www.emptymirrorbooks.com/beat/kenneth-tindall-la-picaudiere.html, consulté le 12/10/2015.

> DANS LE TABLEAU **OO** THE END OF THE ROAD **O** HUNDERTWAS
> SER A PEINT AVEC DE LA VÉRITABLE TERRE **O** QU'IL A TROUVÉE
> DANS CETTE RUE **O** ET QUAND IL MÉLANGE AVEC DE L'ŒUF DE CANE DE SA
> BASSE-COUR DANS LA VALLÉE DE KAURINUI UNE TEMPERA À L'ŒUF […] [3881].

Par ailleurs, si Hundertwasser peint sur du papier d'emballage et du parchemin, la gamme de ses supports était variée, les supports allant donc des plus communs aux plus nobles : du papier de marché italien et du papier de riz japonais, sur des cartes postales et sur du papier à dessin, sur des cartons d'invitation à des vernissages et réceptions, encollés, et sur des enveloppes de courrier dépliées, souvent avec le timbre découpé, des plaques de contreplaqué et sur du chanvre, sur du lin et sur du jute, sur du nylon, sur de la soie et sur des torchons à vaisselle : aucun matériau, qui soit à même de prendre la couleur et de la garder, ne lui est trop médiocre ou trop étrange, ou trop aberrant, pour ne pas être peint[3882]. D'ailleurs, à l'époque où Hundertwasser réalisa sa première tapisserie, il transforma le cadre vieillot d'un miroir cassé de sa mère en un support aussi créatif qu'une vieille chaise[3883]. L'artiste revint lui-même sur ces supports « étranges ou aberrants ». Par exemple dans son commentaire de *⊂816⊃ SWITCH BOARD – SCHALTBRETT – PANNEAU ÉLECTRIQUE*[3884] - volé à Graz en 1990 :

> Il y a beaucoup d'aquarelles que j'ai peintes sur du papier à bord irrégulier. Depuis que je peins sur un support ferme, comme par exemple des planches de bois, d'aggloméré, de barrières de bois, j'ai poursuivi la tradition avec les pièces de bois trouvées dans la rue à Paris. Maintenant que je peux m'offrir tous les meilleurs et les plus onéreux supports à peindre dans les boutiques de première catégorie de fournitures pour peintres, c'est totalement insatisfaisant pour moi, cela tue même la créativité. C'est pourquoi, à l'aube, avant que ne passent les camions-poubelles, je parcours les rues de Paris et je trouve les supports à peindre les plus fantastiques, soit émergeant des poubelles (en français dans le texte), soit directement dans la rue. Manches de scie à chantourner, planches de barrières, dont il manque les coins ou dont les coins sont effilochés, panneaux de restaurant jetés, tableaux électriques comme celui-ci, où il y a encore les commutateurs, et beaucoup de

---

[3881] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, p. 34 « IM BILD **OO** THE END OF THE ROAD **O** HAT HUNDERTWAS / SER MIT DER TATSÄCHLICHEN ERDE GEMALT **O** DIE ER AUF / DIESER STRASSE FAND **O** UND WENN ER MIT DEM ENTENEI AUS / SEINEM STALL IM TAL VON KAURINUI EITEMPERA ANRÜHRT [...]. ». Notre traduction.

N. B.: Enjambements difficilement respectés dans la traduction. Calligraphie respectée. Les caractères japonais (Hundertwasser en japonais) ponctuant la calligraphie sont ici repris par nous sous forme de **O,** sans tenir compte de leur nombre quand ils sont multiples, pour la commodité de ce travail; nous en ajoutons alors arbitrairement deux.

[3882] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 7.

[3883] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 30.

[3884] Paris, rue du Cherche-Midi, 16 décembre 1978 – île de Porquerolles, août 1980, env. 16 x 50 cm. Technique mixte : contreplaqué trouvé rue de Vaugirard, Paris, colle sur bois, tas de sciure acrylique, fond acrylique blanc, fini à l'aquarelle, tempera à l'œuf, acrylique, huile, laque, feuille d'or et d'aluminium. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2086-schaltbrett, consulté le 24/04/2018.

> choses encore. À l'aube, Paris est une malle aux trésors. Trouver tout cela dans la rue, dans le froid brouillard matinal, lorsque Paris s'éveille, me met dans une bonne humeur indicible. En rapportant tout cela à la maison, je réfléchis déjà à quel morceau je pourrais raccorder tel autre, si bien qu'il en ressort encore plus d'irrégularité, autant du bord que de l'épaisseur, et aussi à ce que je vais peindre dessus. À la maison, je nettoie, je colle, je cloue, je prépare le fond, et les panneaux à peindre qui en résultent sont des œuvres d'art en soi, autant recto que verso, presque trop beaux pour être peints. Ainsi éclot la véritable préciosité du support à peindre, sur lequel on a tout simplement le devoir de peindre quelque chose de précieux et de beau[3885].

Nous observons notamment ici la revendication d'un mode de vie[3886] : alors que maintenant il peut [s]'offrir tous les meilleurs et les plus onéreux supports »[3887], l'artiste les estime « absolument pas satisfaisant [s]» (*völlig unbefriedigend*) par rapport à sa « créativité » (*Kreativität*), qui s'exprime ensuite dans les pièces récupérées dans les rues de Paris « avant que ne passent les camions-poubelles »[3888].

On notera encore que les toiles peuvent également être vues de tous les sens différents, comme le justifie encore l'artiste qui refuse les conventions qui assignent un haut et un bas, une droite et une gauche à ce qui est l'espace infini :

> Nous serons conscients des grands champs et espaces, où il n'y a plus de haut et de bas, plus de droite et de gauche – ce sont des notions d'orientation mesquine que l'homme a créées depuis sa perspective restreinte – nous serons conscients de champs et d'espaces qui nous donnent le vertige. Il est absurde de peindre encore des tableaux avec un haut et un bas, une

---

[3885] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 626. « Aquarelle, die ich auf Papieren mit unregelmäßigem Rand malte, gibt es viele. Seit ich auf festem Grund male, wie z. B. Holz-, Holzfaser-, Sperrholzplatten, habe ich diese meine Tradition fortgeführt, mit in Paris, auf der Straße gefundenen Hölzern. Jetzt, wo ich es mir leisten kann, die besten und teuersten Malgründe in den exklusivsten Künstlerzubehörgeschäften zu erwerben, ist das für mich völlig unbefriedigend, ja sogar Kreativität-tötend. So gehe ich oft bei Morgengrauen, bevor die Müllfahrzeuge kommen, durch die Straßen von Paris und finde die phantastischsten Malgründe, teils aus Poubelles hervorragend, teils direkt auf der Straße. Laubsägehölzer, Sperrholzplatten, denen Ecken fehlen oder deren Ränder zerfranst sind, weggeworfene Restaurantschilder, Switchboards wie dieses, wo noch die Schalter drauf sind, und vieles mehr. Paris bei Tagesanbruch ist eine Schatztruhe. Das alles auf der Straße zu finden, im kalten Morgennebel, wenn Paris erwacht, bereitet mir eine unaussprechliche Hochstimmung. Beim Nach-Hause-Tragen überlege ich mir schon, welche Stücke ich mit welchen anderen zusammenfügen kann, wobei oft noch mehr Unregelmäßigkeit, sowohl des Randes als auch der Dicke entsteht, und was ich darauf malen werde. Zu Hause wird gesäubert, geleimt, genagelt, grundiert, und die entstandenen Malplatten sind bereits Kunstwerke, sowohl von vorn als auch von hinten, fast zu schön, um sie zu bemalen. So entsteht die wahre Kostbarkeit des Malgrundes, auf dem man ganz einfach Kostbares und Schönes zu malen verpflichtet ist.». Notre traduction.

[3886] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[3887] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 626. « die besten und teuersten Malgründe ». Notre traduction.

[3888] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 626. « bevor die Müllfahrzeuge kommen ». Notre traduction.

> droite et une gauche, des tableaux qui nous simulent constamment des faux mondes même quand ils sont abstraits et la limitation des tableaux par des cadres complètent le 'bluff'[3889].

Dans cet écrit, l'artiste reprend un certain nombre de notions issues de ses textes théoriques : le « bluff »[3890], le « vertige »[3891], les « faux mondes »[3892]. Nous observons maintenant que, dans un de ses carnets de croquis, lors de son voyage en Italie (1786-1788) Goethe avait noté: « Ce que je n'ai pas dessiné, je ne l'ai point vu ». Cette remarque célèbre éclaire la nécessité d'un contact direct et indique que dessin et esquisse permettent de porter un autre regard. C'est sans doute la raison pour laquelle, avant de commencer à peindre, l'artiste faisait un dessin de la composition, très superficiellement, une vague esquisse qui ne prenait que quelques minutes, mais qui lui suffisait pour peindre pendant quelques mois :

> Je dessine au crayon, très simplement, très naïvement, quelques traits, un visage, une maison. Puis je les remplis de couleur, et le véritable travail commence. Cela a l'air trop simple, beaucoup trop simple, mais quand c'est peint en couleur, on peut à peine s'imaginer que la base était un simple dessin, […] mais je ne peux pas peindre sans lignes directement sur la toile[3893].

La référence à la peinture savante est constamment présente chez Hundertwasser, on y découvre un art très sûr de la composition[3894]. Au sujet de la suite de mise en œuvre, il est des éléments que Hundertwasser ne précise pas : il lui arrivait de poser ses sandales ou ses souliers sur du papier Kraft et d'en dessiner les contours, comme il l'a fait avec des bouteilles, des boîtes et beaucoup d'autres objet : l'artiste cherchait à agencer le plan des choses de ce monde aux spirales symboliques de ses tableaux, alors que d'autres auraient bondi d'indignation, jugeant qu'un peintre qui se sert de ses souliers pour peindre n'a donc pas d'inspiration[3895]. En fait, Hundertwasser était un dessinateur accompli et possédait un talent plus rare que l'aptitude à créer des représentations figuratives. Il s'avère encore qu'il lui arrivait de mettre plusieurs fois un tableau de côté pendant des

---

[3889] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 17.

[3890] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[3891] Voir Troisième partie, chapitre « Der grosse Weg (1955) ».

[3892] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[3893] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 58-59.

[3894] Fonds RESTANY XVII – 2, *Hundertwasser* – Françoise Choay, 1963, *Le temps et les sentiers de la folie chez Hundertwasser*, (sans source), p. 73, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3895] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 37.

années : « Plus un tableau s'étend sur de longues périodes, plus ce tableau durera »[3896]. En effet, selon la méthode hundertwasserienne, tout ce qui n'absorbait immédiatement pas le monde ni ne prenait pas vie était alors mis de côté, modifié plus tard, ajouté à d'autres projets ou repeint par-dessus[3897]. L'artiste appelait ces longues retouches la « méthode végétative »:

> Je crois que ma peinture est totalement différente parce que c'est une peinture végétative. La raison pour laquelle les autres ne veulent pas peindre végétativement est que cela commence imperceptiblement, sans éclat ni roulement de tambour. Cela se développe très lentement, peu à peu, et cela n'entre pas dans notre ordre social - les gens veulent voir immédiatement des résultats obtenus par l'exploitation[3898].

Hundertwasser respectait donc les règles universelles qui déterminent la matière et les êtres vivants et l'opération de peindre devient une union magique et mystique, l'union même dont rêvait Novalis[3899] et qui marquait selon lui le retour à l'âge merveilleux où la nature était pénétrée de conscience humaine[3900].

> Je voudrais démontrer comme il est simple au fond d'avoir le paradis sur terre. Tout ce que les religions, les dogmes et les différents mouvements politiques nous promettent est un non-sens. C'est pourquoi je rentre en conflit avec la société qui comprend tout de travers. Les hommes pensent qu'il s'agit d'excentricité pour faire de la publicité mais ils oublient que c'est une partie de moi-même et que c'est mon expression naturelle[3901].

Mais l'artiste ayant acquis la conscience que l'art n'est pas tout à fait nature, son imagination créatrice, par sa volonté de signification consciente, l'entraina à dépasser le mimétisme

---

[3896] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, p. 162. « Je längere Zeiträume ein Bild einsetzt, um so länger wird dieses Bild auch bestehen ». Notre traduction.

[3897] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 8.

[3898] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 99.

[3899] Novalis (Georg Philipp Friedrich, baron (*Freiherr*) von Hardenberg (1772- 1801). Poète, romancier, philosophe, juriste, géologue minéralogiste et ingénieur des Mines allemand. Il est l'un des représentants les plus éminents du premier romantisme allemand (Iéna). Il a notamment popularisé « la fleur bleue » *(Die blaue Blume)*, symbole de l'élévation absolue et de la poésie, dans son roman Henri d'Ofterdingen.

[3900] Fonds PREST.SFR304 ; ACA BIB ; ACA réserve, Jean-Clarence Lambert, *La jeune École de Paris*, Paris, Le Musée de Poche, 1958, p. 29, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[3901] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 22.

animal ou végétal[3902]. Sa peinture devint un espace rationnel, supportant le fantastique, en même temps qu'une construction d'identité par « narration »[3903].

1.1.19.2.6 Les liens affectifs aux œuvres

Hundertwasser entretint une « amitié » avec ses œuvres, en les choyant d'une manière encore une fois intense. Après avoir détaillé la stratégie qu'il développa pour pouvoir survivre sans ressources financières lors de ses premiers séjours à Paris, déjà évoquée, et qu'il a déclinée en neuf points[3904], Hundertwasser annonce : « Avec ces stratégies d'autarcie je voulais vivre ma vie et je n'étais vraiment pas content lorsque quelqu'un voulait m'acheter une toile »[3905]. Cette observation fait déjà apparaître son rapport particulier à ces « toiles-enfants ».

L'artiste s'était déjà montré méthodique dans les années d'après-guerre : alors qu'il écrivait des lettres dans l'espoir d'un colis alimentaire[3906] et les envoyait dans le monde entier, il conservait alors soigneusement, rangée par ordre de pays, une copie de ce qu'il avait écrit et de ce qu'il avait reçu[3907]. En outre, au début de sa carrière, l'artiste entreprit une démarche conservatoire et mémorielle:

> Je photographiais mes tableaux moi-même, car je savais que la documentation de mes œuvres serait importante. J'avais un vieil appareil Kodak 6 x 9, ainsi qu'une pellicule pour diapositives de 6 mm et un pied. Une fois que tout était prêt, que la feuille était sur le sol dans le jardin du pavillon de chasse des Dumage, et l'appareil juste au-dessus, pour en prendre la photo à la verticale, j'allais vite chercher un mètre-ruban. Lorsque je revins, le tableau était parti. Il ventait. J'ai interrogé tous les voisins, mais personne n'avait vu le morceau de papier[3908].

[3902] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 25.

[3903] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela'* : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

[3904] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[3905] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 15. « Mit diesen funktionierenden Selbsterhaltungsstrategien wollte ich mein Leben leben und war eigentlich sehr ungehalten und gar nicht froh, als jemand ein Bild kaufen wollte». Notre traduction.

[3906] Voir Première partie, chapitre « Le paradoxe des difficultés matérielles ».

[3907] KORT Pamela, 2015, Hundertwassers Anfänge, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, pp. 306-307. «Er schrieb Briefe [...] und schickte sie in alle Welt, [...]wobei er Kopien der Schreiben, die er verschickt hatte, und jener, die er erhalten hatte, nach Ländern geordnet aufbewahrte.» Notre traduction.

[3908] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 179. « Ich fotografierte

Si l'artiste laisse entendre combien il était convaincu de la valeur de son travail, son désespoir devant la disparition d'un tableau est significatif des liens particuliers qui l'unissent à ses œuvres que nous nous proposons d'analyser ici. Nous rappelons qu'en septembre 1954, hospitalisé au *Santo-Spirito* de Rome, Hundertwasser créa une imposante série d'œuvres et jeta les jalons de son transautomatisme[3909] : Hundertwasser considérait tout travail individuel comme une œuvre autonome tissée dans la suite constante de sa numérotation méthodique[3910]. Si bien que l'artiste transportait partout avec lui ce catalogue personnel ainsi constitué et imposa l'idée de son importance historique aux yeux de la plupart des gens auxquels il le montrait : dans « ce trésor », on pouvait voir le film de ses tableaux minutieusement répertoriés[3911]. Comme d'ailleurs, l'artiste l'écrit en 1963, dans un texte de catalogue bilingue allemand-français :

> J'ai numéroté jusqu'à maintenant 558 œuvres (*sic*). De ceuxla (*sic*) 74 ont été executé (*sic*) quan (*sic*) j'avais 4 à 20 ans. Des oeuvres (*sic*) mûres 268 sont des aquarelles, 190 sont des tableaux, 9 (19) sont des oeuvres (*sic*) gravés, 6 sont des dessins en blanc et noir, 3 sont des peintures murales, 8 (9) sont des oeuvres (*sic*) appliqués ou autres[3912].

Cet inventaire précisait la suite dans laquelle ses travaux avaient été réalisés. On remarque souvent dans le Catalogue Raisonné (*Werkverzeichnis*) que cette numérotation soigneuse, pour ne pas dire maniaque, ne correspond pas exactement à l'ordre dans lequel ses œuvres ont été créées. Pour Hundertwasser, l'essentiel était en fait de fixer le cadre de chaque tableau et son évolution, le titre, le lieu de la réalisation, le temps consacré au travail, les matériaux utilisés. Nous pourrions assimiler cela à des strates, dans lesquelles il était allé chaque fois puiser son inspiration, pour qu'une œuvre d'art fasse sens[3913]. Il s'agissait de souligner l'avance d'une œuvre en progrès : chaque tableau appartenait au même itinéraire quotidien ; ce n'était pas la même toile, quand bien même une peinture demeurait souvent interrompue, en suspens, puis reprise, mais une seule œuvre poursuivie ailleurs et autrement. Ce catalogue était donc en quelque sorte un rapport d'activité, caractérisé par

---

meine Bilder selbst, da ich wußte, daß die Dokumentation meiner Werke wichtig sein würde. Ich hatte eine alte 6 x 9 Kodak-Kamera, dazu einen 6 mm breiten Diapositiv-Film und ein Stativ. Nachdem alles bereit war, das Blatt im Garten des Jagdschlosses der Dumages am Boden lag und die Kamera genau darüber stand, um es senkrecht von oben aufzunehmen, holte ich noch schnell ein Zentimetermaß. Als ich zurückkam, war das Bild weg. Es war windig. Ich habe alle Nachbarn gefragt, doch niemand hatte das Stück Papier gesehen.». Notre traduction.

[3909] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[3910] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.48.

[3911] HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 41

[3912] *Hundertwasser ist ein Geschenk für Deutschland*, 1963, Galerie Anne Abels, 18. Mai-22. Juni, Köln, non paginé [p. 5].

[3913] Voir Deuxième partie, chapitre « L'appropriation de la tradition du *Voyage en Italie* ».

une passion pour l'exhaustivité et la précision digne de Musil[3914]. Mais ce catalogage scrupuleusement exact de ses travaux pouvait aussi avoir une connotation narcissique, puisque Hundertwasser était amoureux de lui-même, au point que les plus petits de ses travaux lui soient précieux et dignes d'être soigneusement conservés[3915]. Personnifiant les œuvres « comme un être vivant » et évoquant une filiation « comme mon enfant », Hundertwasser laisse d'ailleurs bien entendre combien les liens affectifs à ses œuvres étaient particulièrement forts :

> Autrement on ne sait plus ce que l'on a fait. Il est important de fixer cela d'une manière quelconque. J'établis donc une sorte de certificat qui accompagne la toile comme un certificat de naissance, un passeport, afin que le tableau soit considéré comme quelque chose de vivant. Il doit être considéré comme mon enfant, comme un être vivant[3916].

Même si le lien n'est jamais souligné, il est possible qu'il s'appuie là sur la méthode de Paul Klee. En effet nul ne fut plus minutieux que Klee dans sa manière de titrer, de dater ses œuvres de les cataloguer, de préciser leur technique, ce qui fit dire à Hundertwasser que Klee conciliait à lui seul « Pascal et Napoléon », une médiation mystique, et une volonté presque rationnelle de domination[3917]. De la même manière, l'artiste veillait soigneusement à l'exposition de ses œuvres, convaincu que présenter dix à vingt tableaux suffisait, en aucun cas plus de trente. Car au-delà, cela fatiguait le spectateur et ne faisait plus sens :

> Les tableaux devraient être exposés comme des bijoux. Ils devraient être présents de manière à ce qu'on remarque leur grande valeur, dans des cadres noirs, en suspens, parallèlement au mur, sans coller dessus. Il est également indispensable que le spectateur ait la lumière dans le dos (c'est beaucoup mieux que la lumière latérale), comme quand on entre dans une église, qu'on voit l'autel à l'autre bout, et que la lumière se trouve derrière soi et non derrière l'autel, ce qui éblouirait[3918].

Par ailleurs, Hundertwasser s'inquiétait aussi du retard possible de ses œuvres à ses expositions, notamment en 1957 : « Si la caisse venant de Sao Paolo avec 12 tableaux nouveaux et 17 aquarelles ne devait pas être là au vernissage, alors, ce n'est pas ma faute. Dans ce cas, je demande aux personnes de revenir dans dix jours, quand ils seront tous là. »[3919]. Dans les

---

[3914] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 16.

[3915] SCHMIED Wieland, 1974, Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Propyläen Verlag, Berlin, p. 63.

[3916] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.48.

[3917] JOUFFROY Alain, 1964, Une révolution du regard : à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains, Gallimard, Paris, p. 137.

[3918] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.71.

[3919] HUNDERTWASSER, 1957, *Meine Augen sind müde*, Galerie nächst St. Stephan, Wien, 1957. [s.n]. «Wenn die Kiste mit 12 neuen Bildern aus Cannes und die 17 Aquarelle aus Sao Paolo zur Eröffnung

expositions, arrive un jour pour les œuvres le temps de la commercialisation. Pour nombre d'artistes c'est le moment où l'œuvre perd de son intérêt : seule compte l'exécution de l'œuvre, non sa possession[3920]. L'œuvre achevée n'est conservée que le temps nécessaire à l'élaboration des suites immédiates. Mais il en allait tout autrement pour Hundertwasser, peut-être parce que les images de l'artiste présentaient la dimension de la vie, et que, par elles et en elles, ce qui est personnel, privé, voire intime se transforme continuellement en universel, en art[3921]. Si bien que Hundertwasser refusa parfois de vendre des tableaux, en raison d'un sentiment de « filiation » [3922]. En effet, l'artiste ayant beaucoup de difficultés à se séparer de ses œuvres, était extrêmement attaché au chemin suivi par chaque toile, il désirait connaître notamment le nombre de changements de propriétaires et les maisons où elle était entrée. Grâce à une sorte de biographie correspondant à peu près à celle des êtres vivants, il restait en dialogue avec elle, comme il le précise dès 1954 :

> Ça me fait toujours affreusement mal quand je ne sais pas où sont mes tableaux. Je souffre vraiment le martyr. Sur les tableaux que j'ai peints, il y en a environ cinquante dont j'ignore où ils sont. J'ai souvent des rêves de terreur, parce que je ne sais pas où est cette œuvre-ci ou cette œuvre-là. Je crois que je serais capable de faire la plus grande bêtise ou faire des sacrifices, pour savoir où est celle-ci et celle-là. J'ai déjà envoyé des milliers de lettres pour savoir où se trouvaient certains tableaux. Je ne peux pas imaginer que d'autres peintres n'éprouvent pas ce sentiment qui vous ronge – je peux juste penser que d'autres peintres n'ont pas de relation profonde avec leurs propres tableaux, qu'ils ne font que les peindre et qu'ensuite, ils s'en fichent pas mal s'ils ne les voient plus. – Vraiment, je ne peux pas. C'est peut-être chez moi une manie : quand je peins, je pense déjà à tout ce chemin de souffrance qu'un tableau va ensuite ouvrir. C'est pourquoi, j'ai beaucoup de mal à me séparer d'un tableau. Non pas parce que je l'aime particulièrement. Je me sépare volontiers des tableaux, mais je voudrais savoir où ils sont. Je ne voudrais pas conserver un tableau pour lui-même, je voudrais seulement savoir où ils sont, et comment ils vont[3923].

---

noch nicht da sei sollte, so ist das nicht meine Schuld. In dem Falle würden die Leute gebeten, in 10 Tagen noch einmal zu kommen, wenn dann sicherlich alles da sein wird.». Notre traduction.

[3920] FUKS Paul, 1992, *Picassiette: le jardin d'assiettes*, Ides et Calendes, Neuchâtel, p. 95.

[3921] SCHMIED Wieland, 1974, *Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Propyläen Verlag, Berlin, p. 63.

[3922] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 32.

[3923] SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 20. « Mir tut es immer ungeheuer weh, wenn ich nicht weiß, wo meine Bilder sind. Ich leide wirklich große Qualen. Von den Bildern, die ich gemalt habe, weiß ich ungefähr bei 50 Stück nicht, wo sie sind. Oft habe ich Angstträume, weil ich nicht weiß, wo dieses oder jenes Bild ist. Ich glaube, ich würde den größten Blödsinn machen und Opfer bringen, um zu wissen, wo dies und jenes Bild ist. Schon Tausend von Briefen habe ich geschrieben, um zu erfahren, wo einzelne Bilder sind, Ich kann mir gar nicht vorstellen, dass andere Maler nicht auch dieses nagende Gefühl haben - ich kann mir das nur so denken, dass andere Maler keine tiefe Beziehung zu ihren eigenen Bildern haben, dass sie sie einfach malen und es ihnen dann wurscht ist, wenn sie sie nicht mehr sehen. - Wirklich, ich kann es nicht. Das ist für mich vielleicht eine Manie: Wenn ich jetzt male, dann denke ich schon an den ganzen Leidensweg, den ein Bild einmal einschlagen wird. Deshalb fällt es mir so schwer, ein Bild herzugeben. Nicht, weil ich es selber so gern habe. Ich gebe ja gern Bilder her, aber ich möchte wissen, wo sie sind. Ich möchte kein Bild selbst behalten, ich möchte nur gern Bescheid wissen, wo sie sind, und wie sie sich befinden.». Notre traduction

Le champ lexical de la douleur est hyperbolique[3924]. Hundertwasser personnifie incontestablement ses œuvres[3925]. Nous soulignons encore une sorte de chantage amoureux[3926]. À Tokyo, en 1961, pourtant très satisfait de voir toutes ses œuvres apportées de France vendues, Hundertwasser déclare encore : « Quand j'ai fini des tableaux, je ne veux pas les apporter à la Galerie, parce qu'elles sont achetées tout de suite, comme lorsque des gouttes d'eau sont aspirées par la terre desséchée ou par un buvard »[3927]. Dans le catalogue de 1963, dans un texte bilingue allemand-français[3928], avant une longue liste des tableaux et aquarelles dont il avait perdu toute trace, Hundertwasser développe longuement son allégorie de ses toiles-enfants :

> Si Vous (*sic*) avez des enfants Vous (*sic*) êtes très heureux. Et Vous (*sic*) trouvez absolument normal et exigeable (*sic*) que Vos (*sic*) nombreux enfants qui sont dispersés dans le monde entier, Vous (*sic*) donnent de leurs nouvelles. Si un de Vos (*sic*) enfants ne le fait pas, Vous (*sic*) Vous (*sic*) faites de grands soucis. Peut être est-il malade, peut être faché (*sic*), peut être même mort. J'éspère (*sic*) que Vous (*sic*) pouvez Vous (*sic*) imaginer combien je souffre de ne pas savoir ou (*sic*) se trouvent quelques uns des oeuvres (*sic*) de ma main dont j'ai du (*sic*) me separer (*sic*). C'est pour cela que je prie avec insistance tout collectionneur ayant obtenu un tableau ou un (*sic*) aquarelle par personne interposée et sans que je le sache, de me le faire savoir. J'en serais très très heureux et reconnaissant[3929].

À côté de la remarque « absolument normal et exigeable », digne d'un « père sévère » nous retrouvons le même lexique hyperbolique d'une part de la douleur « grands soucis » / « je souffre », et d'autre part de la satisfaction « très très heureux ». En 1967, le succès établi, dans le texte[3930] rédigé pour le catalogue de son exposition à la Galerie Karl Flinker à Paris, Hundertwasser se plaint encore de la difficulté de garder le contact avec ses œuvres:

> PARCE QUE LE PEU PARAIT ÊTRE BEAUCOUP PLUS PUISSANT ET OFFENSIF DANS LE BON SENS ET FAIT BEAUCOUP DE PLAISIR À TOUS PARCE QUE À PEINE PEINTES SIGNÉES POURVUES D'INSCRIPTIONS ET DE RECOMMANDATIONS ET INSCRITES DANS L'ARCHIVE ON M'ENLÈVE DES PEINTURES SOUS DES PRÉTEXTES DIVERS SOIT AMABILITÉS SUCRERIES ET

[3924] SCHMIED Wieland, 1964, *Id.*, p. 20. « affreusement mal » (*ungeheuer weh*) « souffre le martyr » (*große Qualen*) / « sentiment qui vous ronge » (*nagende Gefühl*) / « chemin de souffrance » (*Leidensweg*). Notre traduction

[3925] SCHMIED Wieland, 1964, *Ibid.*, p. 20. « où ils sont » (*wo sie sind*), répété trois fois / » relation profonde » (*tiefe Beziehung*) / « comment ils vont » (*wie sie sich befinden*).

[3926] SCHMIED Wieland, 1964, *Ibid.*, p. 20. « rêves de terreur » (*Angstträume*) / « la plus grande bêtise » (*den größten Blödsinn*) / « des sacrifices » (*Opfer*) / « des milliers de lettres » (*Tausend von Briefen*) / « manie » (*Manie*). Notre traduction.

[3927] NEUWIRTH Arnulf, 1961, Hundertwasser in Japan, *Alte und moderne Kunst - österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 6.1961, n° 47, AMK-Verl., Innsbruck, p. 27-28, p. 27 « Wenn ich die Bilder fertig habe, will ich sie nicht in die Galerie bringen, weil sie sofort verkauft werden, so wie wenn Wassertropfen in durstiger Erde oder im Löschblatt aufgesaugt werden ». Notre traduction.

[3928] Remarquons les majuscules (Vous, Vos, etc.), inspirées de l'allemand.

[3929] *Hundertwasser ist ein Geschenk für Deutschland*, 1963, Galerie Anne Abels, 18. Mai-22. Juni, Köln, non paginé [p. 1].

[3930] À part les accents, ajoutés pour faciliter la compréhension, nous avons respecté la calligraphie et l'absence de ponctuation du texte rédigé en français par l'artiste.

GÂTEAUX AVEC DE L'OR ET DES SERVICES DIVERS SOIT AVEC DE NOUVELLES DENTS UN ESCALIER EN TIRE-BOUCHON DES COUPOLES DES COMPLETS VESTONS OU DES SERVICES DÉTECTIVES AINSI IL EST TELLEMENT DIFFICILE D'EN RÉUNIR TROIS DIZAINES POUR UNE EXPOSITION[3931].

On notera la victimisation ici exposée « ON M'ENLÈVE DES PEINTURES », et une allusion à au rituel qu'il a mis en place « POURVUES D'INSCRIPTIONS ET DE RECOMMANDATIONS ET INSCRITES DANS L'ARCHIVE ». En effet, bien qu'il fût certes parfaitement justifié que Hundertwasser désirât que ses créations soient traitées de manière appropriée, ses exigences de conservation auprès des collectionneurs étaient très précises : avant que Hundertwasser ne livrât un tableau, alors que sa côte est élevée, qu'il met beaucoup de temps à peindre, et qu'il est donc difficile d'acquérir une œuvre, l'acheteur doit accepter de se charger des frais occasionnés par la photographie dudit tableau, reprise dans les archives de l'artiste[3932]. En outre tous ceux qui lui achètent un tableau sont contraints de signer une déclaration dans laquelle ils s'engagent à prêter le tableau pour des expositions, et de toujours bien le traiter et le conserver, alors que pour l'artiste « ça n'a rien d'extraordinaire, celui qui s'achète une Mercedes doit aussi signer beaucoup de papiers. Celui qui achète un tableau, achète une part de moi-même. Et on aime bien aussi recevoir des nouvelles de ses enfants, et savoir comment ils vont »[3933]. Il est vrai que depuis les temps primitifs, il y a une tendance à attribuer des pouvoirs surnaturels à l'artiste, comme ceux d'un prêtre ou d'un chaman : de par sa capacité de création, l'artiste rivalise avec la divinité. Alors, Hundertwasser, parlant de ses œuvres comme de ses « enfants », dotant ces objets d'un souffle de vie, leur attribue un animisme indépendant de lui[3934]. Considérant ce que nous avons montré, ne pourrions-nous alors parler d' « angoisse de séparation » inversée ? D'autant qu'1995, dans un souci renouvelé de renouer avec des œuvres introuvables est publié un recueil de trente cartes postales consacré à des « peintures perdues » (*Lost pictures*), sorte de « alerte enlèvement » : huit tableaux volés étaient restés introuvables, la plupart avaient changé de propriétaire au fil des ans, de sorte que leur trace était perdue. Les Archives Hundertwasser à Vienne s'efforcent ainsi d'entrer en contact

---

[3931] HUNDERTWASSER, 1967, *Peintures récentes*, Galerie Karl Flinker, 3-21 mars 1967, Paris, [page d'introduction]. « Texte Hundertwasser 17 janvier 1967, fait dans la nuit ».

[3932] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.74.

[3933] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 48. « „Das ist doch nicht Außergewöhnliches“ sagt er. „ Jeder, der sich einen Mercedes kauft, muss auch viele Papiere unterschreiben. Jeder, der ein Bild kauft, kauft ein Stück von mir selbst. Und von seinen Kindern bekommt man doch auch gern Nachricht und weiß, wie es ihnen geht.“». Notre traduction.

[3934] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 37.

avec ces nouveaux propriétaires et leur fournissent des certificats pour les œuvres qu'ils ont acquises. Si quelqu'un avait identifié un tableau grâce à l'une de ces cartes postales, il était prié de s'adresser aux éditions Taschen et de communiquer la découverte[3935]. Dans une lettre de février de la même année, expédiée à des personnes lui demandant de leur offrir une œuvre originale, l'artiste s'insurge en réitérant l'allégorie de l'« enfant », voire de la gestation :

> C'est à dire que tableaux ne peuvent être moins chers que s'il devenaient moins bons, ou qu'il faille que j'en 'produise' beaucoup, que je ne les remplisse pas de mon cœur et mon âme. Ce n'est pas possible que mille personnes aient des enfants d'une femme, quand une femme n'a un enfant que tous les neuf mois, et sûrement pas plus que vingt fois[3936].

1.1.19.2.7 « *Je suis tout cela* » : « le nom d'artiste : le nom », miroir de la dynamique créative

Il existe un certain nombre de créateurs qui ont modifié leur patronyme pour adopter un pseudonyme. Parfois par dérision, comme Mozart, qui, sa vie durant, s'était amusé à écorcher son propre nom (Romatz, Trazom), ou à lui substituer des pseudonymes scatologiques peu flatteurs, la musique étant le seul domaine où son nom était sacré[3937]. Domaine sacré de la peinture pour d'autres, dont nous pourrions considérer que l'objectif était peut-être de simplifier (Jackson Pollock, né Paul Jackson Pollock), de faciliter la prononciation, notamment lorsque le nom est d'origine étrangère (par exemple Marc Chagall, né Moïche Zakharovitch Chagalov), de rendre hommage à un membre de leur famille (par exemple Picasso, pseudonyme de Pablo Ruiz, nom issu du nom de sa mère Marie Picasso y Lopez), ou à un lieu d'origine (Emil Nolde, né Hans Emil Hansen à Nolde, Schleswig-Holstein), etc. Notons cependant que, parmi les références artistiques de Hundertwasser, qu'il s'agisse de Schiele de Klimt ou de Klee, aucun n'avait opté pour un changement de nom. Orphelin précoce d'un père pauvre, et de surcroit, ayant subi enfant la ségrégation raciale en des temps extrêmement troublés, car « *Halbjude* », jeune adulte, « Hundertwasser » faisait face à une identité

[3935] HUNDERTWASSER, 1995, *Lost and stolen pictures - Verschollene und gestohlene Bilder - Tableaux volés ou disparus* ; [30 postcards], Köln,Taschen Benedikt Taschen-PostcardBooks, non. paginé [p 3.]

[3936] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 149 « Es heißt, meine Bilder können nur billiger werden, wenn Sie schlechter werden bzw. müsste ich viele 'produzieren«, dass ich sie nicht mehr mit Herz und Seele füllen kann. Es ist nicht möglich dass tausende Menschen Kinder von einer Frau haben können, wenn diese Frau nur alle neun Monate ein Kind bekommen kann und sicher nicht mehr als zwanzig Mal.». Notre traduction.

[3937] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 254.

introuvable. Sa réponse à son inquiétude de trouver son origine et sa place en tant qu'individu singulier et éphémère dans la grande chaîne humaine se traduisit dans la singularité du nom : « Quand on garde le nom que l'on a reçu, on est un lâche, car être soi-même, devenir autonome, implique de rompre avec les normes sociales indûment imposées »[3938]. Il s'agit ici d'étudier comment l'évolution des noms de Hundertwasser fit écho à ce prolongement du réel, tel qu'il apparaît dans l'affirmation hundertwasserienne du 7 novembre 1978 à Vienne, bilingue allemand-anglais, suivie de reproductions de signatures :

> Par la présente, je certifie que je signe mes œuvres soit en écriture gothique, en écriture latine soit en majuscules, séparément ou combinées, comme suit :
> STOWASSER, FRITZ, FRIEDRICH, FRIEDERICH, FRIEDEREICH, FRIEDENREICH alias HUNDERTWASSER alias FRIEDENSREICH alias REGENTAG alias DUNKELBUNT (ER).
> Je suis tout cela.
> FRIEDRICH STOWASSER[3939]

Afin de comprendre ce que Hundertwasser voulait dire en proclamant « Je suis tout cela », nous nous proposons d'examiner les démarches de l'artiste au fil des années, en nous souvenant, comme le note Jacques Le Rider, que le sentiment d'identité de chaque sujet apparaît comme un jeu constant et imprévisible, où se combinent et s'opposent l'identité consciente et celle de l'inconscient, l'identité de projection vers l'avenir et celle qui se nourrit de remémoration[3940]. Le nom de Hundertwasser est un programme[3941]. En effet, par cette multiplication, ou plutôt cet enchainement de noms, l'artiste montre qu'au-delà de la partie de lui-même la plus commune, il a bien pris bien conscience de son soi irréductible, et entendu l'appel à une authentique réalisation de soi: « deviens ce que tu es ». Voire « conçois ta vie comme une œuvre d'art ». Alors qu'on a maintes fois traité Hundertwasser de Narcisse et que, sans aucun doute, ce qu'on appelle égomanie, obsession de soi, amour de soi est inséparable de l'être de l'artiste, il faut cependant en rester à cette dénomination quand on part de l'unité de la personne ; mais quand on est prêt à reconnaître la coexistence, la cohabitation de plusieurs personnes vivant dans une forme, comme le suggèrent les quatre noms que

---

[3938] AMADO Gilles, ENRIQUEZ Eugène, 2002, Hundertwasser, peintre du Labyrinthe et médecin de l'architecture, *Revue Internationale de psychologie*, 2002/18 (Vol. VIII), ESKA, Paris, p. 9-14, *cairn.info* www.cairn.info/revue-internationale-de-psychosociologie-2oo2-18-pages.htm, consulté le 11/01/2016.

[3939] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 67. « Ich bestätige hiermit, dass ich meine werke entweder in Kurrentschrift, Lateinschrift oder in Großbuchstaben, separat oder in Kombination, signiere wie folgt: *I want to certify, herewith, that I sign my works either in Gothic or in Roman handwriting or in capitals letters – either separately or in combination with* STOWASSER, FRITZ, FRIEDRICH, FRIEDERICH, FRIEDEREICH, FRIEDENREICH alias HUNDERTWASSER alias FRIEDENSREICH alias REGENTAG alias DUNKELBUNT (ER). Das alles bin ich: *That is all me.* ». Notre traduction.

[3940] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 59.

[3941] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 188.

l'artiste s'est donné les uns après les autres, alors le narcissisme prend une nouvelle dimension, et on doit se demander qui était amoureux de l'autre[3942]. L'artiste décline au total dix noms et/ou prénoms. Dix fois dix font « cent » (*Hundert*). Hasard ou nécessité ? Hundertwasser n'en dit rien. Nous remarquons en passant que dix est le nombre de la Tetrakys pythagoricienne : la somme des quatre premiers nombres (1+ 2+ 3 + 4). Dix a le sens de la totalité, de l'achèvement, celui du retour à l'unité, ajoutent que, pour les Pythagoriciens, la décade était le plus sacré des nombres, le symbole de la création universelle, sur lequel ils prêtaient serment, en l'évoquant sous cette forme : « la Tetrakys en qui se trouve la source et la racine de l'éternelle nature »[3943]. Pensons aussi aux dix doigts des deux mains, qui régissent l'activité, concrétisent la créativité de l'être humain, à fortiori d'un peintre comme Hundertwasser. Nous nous penchons maintenant sur l'onomastique de « Hundertwasser », en rappelant tout d'abord que, tandis qu'un nom commun est composé de trois éléments : signifiant (image acoustique, d'après Saussure), signifié (concept) et référent (chose), un nom propre n'est doté que des deux éléments : signifiant et référent ; le concept manque. Si notre sous-titre pourrait être « *Noms de pays : le nom* », c'est que nous nous référons à la troisième partie du premier volume de *Du côté de chez Swann*, composante du roman de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu : Noms de pays : le nom*. En effet, nous établissons un lien entre la proclamation hundertwasserienne « *Je suis tout cela* » et l'onomastique de Proust, qui réserve aux noms propres un rapport actif entre signifiant et signifié. Si les noms propres qui cristallisent la rêverie du Narrateur sont presque toujours des noms de pays, c'est que la singularité supposée du nom propre répond à la singularité mythique du lieu et la renforce[3944]. De plus, les hommes ne rêvent pas seulement avec des mots, ils rêvent aussi sur les mots et sur toutes les manifestations du langage[3945] . Nous observons encore que l'expression poétique du « Je suis tout cela » (*Das alles bin ich*), pour motiver les signes, recourt à différents procédés tels que les décrit Gérard Genette[3946] : des harmonies imitatives, entre son nom d'état civil « STOWASSER » et son nom d'artiste « Cent eaux » (HUNDERTWASSER), des associations lexicales comme « empire de paix » (FRIEDENSREICH), des évocations par synesthésie telles « Jour de pluie » (REGENTAG) et « multicolore sombre « DUNKELBUNT ».

[3942]SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 11.

[3943] CHEVALIER Jean, GHEERBRANDT Alain, 1982, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, p. 359.

[3944] GENETTE Gérard, 1969, *Figures II*, Editions du Seuil, Coll. Points, Paris, p. 233.

[3945] GENETTE Gérard, 1969, *Id.*, p. 146.

[3946] GENETTE Gérard, 1969, *Ibid.*, p. 146.

1.1.19.2.7.1 FRIEDRICH STOWASSER, FRITZ

Hundertwasser est né « Friedrich Ernst Josef Stowasser»[3947]. Néanmoins, et même si Hundertwasser n'en dit officiellement jamais rien, nous soulignons ce choix de *Friedrich* en premier prénom qui n'est pas très courant en Autriche. Serait-il à rattacher paradoxalement à Friedrich II de Prusse[3948], alors que toutes les discussions sur l'identité autrichienne ont leurs racines profondes dans l'affrontement entre la Prusse et l'Autriche [3949]? L'identité autrichienne s'est construite sur la différence et le démarquage, une sorte de concurrence et d'hostilité par rapport à l'Allemagne, donc sur ce que Freud a appelé le « narcissisme de la petite différence » [3950]. Nous rappelons pour mémoire que, Friedrich II de Prusse, désireux d'agrandir son territoire, avait exercé une négociation-chantage réclamant la cession entière et totale de toute la Silésie, sous prétexte de sauver la Maison d'Autriche de la ruine, et sans attendre la réponse de Marie-Thérèse[3951], le 13 décembre 1740, il quittait Berlin pour se mettre à la tête de ses troupes et envahir la Silésie, sans la moindre déclaration de guerre préalable. Frédéric fut alors en possession de la grande et riche Silésie[3952]. Avant que Hofmannsthal n'érige Marie-Thérèse en mythe identitaire autrichien, déjà les neuf dixièmes de la Silésie conquis et rattachés à la Prusse marquaient durablement l'Autriche et sa position par rapport à une intégration potentielle en une grande Allemagne[3953]. En outre, l'Autriche fut exclue de l'Allemagne en 1866 après la guerre « fratricide » avec la Prusse et la confirmation de la voie « petite allemande » par la proclamation de l'Empire allemand en 1871 [3954]. Bien entendu, Hundertwasser ne porte pas la responsabilité du choix initial de ce prénom, mais considérant son attachement à l'Autriche[3955], est-ce pour cette raison que Hundertwasser éprouvait une aversion innée pour l'abréviation de son prénom Friedrich (Fritz)[3956] ? Pourtant il l'a conservé au fil du temps

---

[3947] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 261.

[3948] Friedrich II de Prusse, dit Frédéric le Grand (1712-1786). De la maison de Hohenzollern, il est roi de Prusse de 1740 à 1786, et le premier à porter officiellement ce titre. Il agrandit notablement le territoire de ses États aux dépens de l'Autriche et de la Pologne, et il fait entrer son pays dans le cercle des grandes puissances européennes. Ami de Voltaire, il est l'un des principaux représentants du courant du « despotisme éclairé ».

[3949] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 61.

[3950] STIEG Gerald, 2013, *Id.*, p. 36.

[3951] Marie-Thérèse d'Autriche (1717-1780). De la maison des Habsbourg, archiduchesse d'Autriche, reine de Hongrie, de Bohème et de Croatie, etc., épouse de François-Étienne de Lorraine, élu empereur des Romains. À la suite de la disposition de la Pragmatique Sanction, elle devient souveraine des possessions des Habsbourg, la seule femme. Dans la mémoire collective, elle est restée, comme l'un des plus grands monarques de son époque.

[3952] BADINTER Elisabeth, 2016, *Le pouvoir au féminin*, Flammarion, Paris, pp. 103-105.

[3953] STIEG Gerald, 2013, *Ibid.*, p. 69.

[3954] STIEG Gerald, 2013, *Ibid.*, p. 120.

[3955] Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein* » : *Hassliebe* ».

[3956] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, p. 21.

et elle apparaît dans les noms que l'artiste décline.. Est-ce parce que pour sa mère il restait *Fritz*[3957] ? Le second prénom de l'artiste fut celui de son père Ernst ; quant au troisième prénom, il semble évoquer l'empereur Joseph II[3958] ou encore François-Joseph 1er[3959], roi et empereur d'Autriche-Hongrie. Cet ensemble pourrait être le miroir de la longue schizophrénie de l'identité autrichienne. L'artiste signe ses œuvres de jeunesse avec son nom d'état civil *Friedrich, Fritz Stowasser*[3960]. Nous remarquons en passant que sa calligraphie d'alors, cerclée[3961] ressemblait fortement, alors que celui-ci lui était encore inconnu, à la signature d'Egon Schiele[3962], encadrée elle d'un carré. L'artiste conserva son patronyme non seulement pour des affaires officielles, mais aussi dans un cadre affectif. Notamment pour Francis et Simone Goudet, ses plus proches voisins à La Picaudière, entretenant la propriété, veillant sur les dix mille arbres plantés et facilitant au mieux les séjours à La Picaudière d'Hundertwasser et de ses invités, et devenus « la famille » française du peintre[3963] : après son décès, ils regrettent de voir que les toits végétalisés sont prêts, mais que « Monsieur Stowasser n'est plus là »[3964].

1.1.19.2.7.2 FRIEDRICH HUNDERTWASSER

En modifiant leur nom, certains cherchent à s'assimiler, par exemple, le père du futur président autrichien Kurt Waldheim, qui modifia en 1918 son patronyme Watzlawick[3965]. Par

---

[3957] Voir Deuxième partie, chapitre « Arnulf Rainer & Ernst Fuchs - analogies et disparités ».

[3958] Joseph de Lorraine, en tant qu'empereur des Romains, Joseph II (1741-1790) fils aîné de Marie-Thérèse d'Autriche. Joseph II se montra un souverain moderne et réformiste, bien que ses réformes, trop rapides, n'aient été ni comprises ni acceptées par ses sujets. Il s'allia à la Prusse pour dépecer la Pologne (1772).

[3959] François-Joseph Ier (1830-1916). De la maison des Habsbourg, empereur d'Autriche et roi apostolique de Hongrie. Si, avec son épouse Elizabeth, dite Sissi, il symbolise la nostalgie de tout un peuple, qui se vécut un temps comme la lumière sur le monde en rassemblant des hommes aux cultures et aux religions aussi diverses que leurs langues, l'historien Karl Vocelka, note qu'il y a beaucoup de clichés sur le bon vieil empereur à corriger ou à relativiser, d'autant plus qu'il ne faut pas oublier que le 28 juillet 1914, Franz-Joseph signa la déclaration de guerre à la Serbie ce qui contribua grandement à déclencher le conflit mondial. (in GAUQUELIN Blaise, 2016, En Autriche, le côté obscur de François-Joseph Ier enfin révélé, *lemonde.fr*, http://www.lemonde.fr/m-moyen-format/article/2016/11/18/en-autriche-le-cote-obscur-de-francois-joseph-ier-enfin-devoile_5033620_4497271.html, consulté le 30/04/2018.).

[3960] Voir Première partie, chapitre « La situation identitaire ».

[3961] Illustration in FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 66.

[3962] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, p. 132 et p. 155.

[3963] ARPENTINIER Jean, 2003, *Peintres et artistes du Perche : 1560-1960*, Éditions de la Reinette, Le Mans, p. 111.

[3964] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Hommage à Hundertwasser 1928-2000*, catalogue de l'exposition du 2 juin au 30 septembre 2001, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Éditions du Musée des beaux-arts et de la dentelle d'Alençon, Alençon, p. 25.

[3965] MERLIN Christian, 2017, *Philharmonique de Vienne. Biographie d'un orchestre*, Buchet-Chastel, Paris, pp. 260-261.

ailleurs, il est dans la nature du *Wanderer*, toujours prêt à repartir, poussé par un grand dessein que lui-même s'explique mal, de garder son identité secrète, de la dissimuler autant que possible, voire de la travestir[3966]. Nous allons voir comment, en revanche, le procédé des changements de nom du *Wanderer* Friedrich (Fritz) Stowasser fut davantage à rattacher à un « naître » (*geboren sein*), en relation avec les étapes d' « apprentissage » de l'artiste, conduisant à l'éclosion d'une nouvelle personnalité. Telle la figure de *Faust*, habité sans trêve du désir d'aller plus loin, de connaître de nouvelles aventures, de nouvelles expériences, de nouveaux horizons, et ce, sous des identités toujours nouvelles. Mais, nous le verrons, avec également la nostalgie de l'habiter, du « être à l'abri, sain et sauf » (*geborgen sein*). Il s'agit maintenant de détailler le processus de cet acte symbolique qui donne un sens comme définitif à sa vie et à son œuvre[3967]. C'est à la suite de son *Voyage en Italie* que Friedrich (Fritz) Stowasser se choisit pour la première fois un nom, Hundertwasser, comme il le précise :

> C'est en hiver 1949-1950 que j'ai crée le nom 'Hundertwasser'. En apprenant le russe d'après le livre de Nina Potapova. J'ai vu que STO (CTO) signifie CENT-HUNDERT. En vérité STO vient de STAUWASSER qui veut dire EAUX BARRAGÉES (*sic*), EAUX RETENUES. On dit au Tyrol : 'BLEIB STO, Arrête-toi'. Car il n'existe pas de nom mi-slaves mi-allemands ! Ou complètement allemands ou complètement slaves ! Mais en 1949 je ne savais pas cela. Ce n'est qu'en rentrant d'Italie avec Brô que j'ai choisi le nom de 'Hundertwasser'. Pendant le voyage en Toscane et en Sicile, j'étais encore 'Stowasser'[3968].

L'artiste ne donne aucune indication sur le processus qui fit qu'il a « choisi » le nom de « Hundertwasser », si ce n'est que cela eut lieu « en rentrant d'Italie avec Brô ». L'influence de Brô nous semble donc sous-entendue. Nous rappelons qu'il se livrait à l'écriture phonétique depuis 1948, avait lui-même changé de Brault à Brô, et que Hundertwasser lui était reconnaissant d'avoir été le facteur déclenchant de son œuvre[3969]. Faisons quelques observations sur le nom *Stowasser* : « Sto » peut venir effectivement du vieil allemand, pour « stagnant » (*stehend*) , « accumulé », (*gestaut*) [3970], mais le nom Stowasser pourrait aussi remonter à une forme médiévale, des XIVème et XVème siècles, à l'origine *Stabossen*, ou encore *Stabosser* voire *Stabossener*, qui faisait allusion à la colonie paysanne homogène de Stabossen près de Mühlessen, au nord-est de Eger, ancienne ville impériale allemande, au croisement des routes vers Nuremberg, Karlsbad et Pilsen[3971]. Non seulement

---

[3966] On se souviendra par exemple que, durant ses deux voyages en Italie, Goethe opta pour un changement d'identité, circulant sous le nom de « Joh. Phillip Moeller ».

[3967] LAMBERT Jean-Clarence, 1982, Hundertwasser ou le règne végétal, *Cimaise*, n° 161, Décembre, Paris, p. 17.

[3968] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 33.

[3969] Voir Deuxième partie, chapitre « Et Stowasser devint Hundertwasser ».

[3970] BROCK Bazon, [s.d.], Die endlose Linie – theoretisches Objekt, *bazonbrock.de*, http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=54&sectid=500, consulté le 15/01/2016.

[3971] GNEIST Gerald, [s.d.], Ernst STOWASSER, eine Kurzbiographie , *david.juden.at*, http://www.david.juden.at/kulturzeitschrift/5054/Main%20frame_Artikel51_GeraldGNEIST, consulté le 11/08/2016.

Stowasser n'était donc pas un nom imprononçable dans l' « espace germanique » élargi, mais, même s'il n'était pas fréquent, en 1926, un registre d'adresse viennois (*Wiener Adressenverzeichnis*)[3972] établit toutefois une liste d'une douzaine de Stowasser. Nous soulignons au passage un paradoxe : ce glissement de *Stowasser* à *Hundertwasser* ne pourrait-il pas être aussi, à l'époque s'entend, une volonté de l'artiste d'effacer, en raison d'un père peu connu et surtout peu admiré, ses racines slaves encore supposées, et de se germaniser, de prendre un « nom de pays » dans une nation marquée par la problématique germano-slave ? En effet, en son temps, la politique habsbourgeoise avait oscillé perpétuellement entre une tendance catholique, fédéraliste et slave et une autre centraliste et allemande, et la littérature donnait du monde de François-Joseph une image tantôt allemande, tantôt slave. Les Tchèques et les Allemands s'affrontaient farouchement, mais les pays slaves constituaient, outre un problème politique complexe et épineux, l'un des éléments fondamentaux de la monarchie danubienne, lui donnant sa patine tandis que ce *sacrificium nationis* sur lequel s'appuyait le trône de François-Joseph, semblait réaliser la symbiose d'unité supranationale[3973]. Par ailleurs, Hofmannsthal[3974] louait quant à lui l'harmonieuse synthèse de culture allemande et d'ouverture slavo-mitteleuropéenne[3975]. Quoi qu'il en soit, l'artiste n'opte pas pour un nom tout à fait éloigné de son état civil : s'il le transforme, il conserve les concepts de « cent » et d' « eau ». À propos de sa symbolique, cent est une partie qui forme un tout dans le tout, un microcosme dans le macrocosme, qui distingue et individualise une personne, un groupe, une réalité quelconque dans un ensemble. Et cette entité aussi individualisée possédera ses propriétés distinctives, qui la rendront d'une efficacité particulière dans un plus vaste ensemble. En outre, les multiples de cent ajoutent à ce principe d'individuation les caractéristiques du multiplicateur[3976]. Si nous ne pouvons affirmer que Hundertwasser avait conscience de ces symboliques, il est toutefois probable que « Cent » (*Hundert*) ne le laissa pas indifférent dans la mesure où cela suggérait la pratique d'activités artistiques et variées, indissociables et complémentaires[3977]. Quant à l' « eau » (*Wasser*), l'artiste y est sensible depuis sa jeunesse[3978]. Quoi qu'il en soit, en substituant un terme propre pour un autre terme, Hundertwasser a corrigé le défaut, et, en outre, en motivant ce nouveau nom, Hundertwasser

---

[3972] Wiener Adressbuch Lehmanns Wohnungsanzeiger, 1926, p. 1428. (in GNEIST Gerald, [s.d.], *Id.*, note 10.).

[3973] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 194 & p. 199.

[3974] Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Écrivain autrichien, membre du mouvement littéraire et artistique « Jeune Vienne » (*Jung Wien*) et un des fondateurs du Festival de Salzbourg.

[3975] MAGRIS Claudio, 1991, Id., p. 283.

[3976] CHEVALIER Jean, GHEERBRANDT Alain, 1982, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, p. 188.

[3977] FREYTAG Sylvie, 2017, *Art et politique en Autriche*, Université de Strasbourg, thèse de doctorat en Études germaniques, www.theses.fr/2017STRAC007.pdf, 344 p., consulté le 14/04/2018, p. 95.

[3978] Voir Deuxième partie, chapitre « L'eau et la pluie ».

lui a donné de l'épaisseur. Même s'il – ou parce que - il abandonnait le nom qui restait celui de sa mère Elsa, à laquelle il portait une véritable vénération[3979].

1.1.19.2.7.3 FRIEDEREICH, FRIEDENREICH, FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER

Sans doute le renouvellement de ses espaces de vie[3980] libérait du temps créateur, ce que laisse entendre la multiplicité des noms de l'artiste. En effet, un nouveau « nom de pays » apparut après le voyage au Japon, qui fut donc une étape supplémentaire dans la démarque onomastique, qui marqua définitivement Hundertwasser de son empreinte. Au Japon, le nom est lié à la chance : après un échec aux examens, après un tournoi malheureux, un étudiant ou un lutteur professionnel changent leur nom et repartent à zéro[3981]. On se souviendra que Hokusai[3982] suivit cette tradition en changeant plusieurs fois de nom selon l'évolution de son travail. Puisque Hundertwasser le soulignait lui-même « Hokusai avait cent noms. Quand il changeait de demeure, il changeait de nom - c'est très sage » [3983], il semble que l'artiste marcha sur ses traces. Tout idéogramme a un concept, et la représentation phonique n'est pas unique. Le concept (et l'imagination) onomastiques sont donc d'une autre nature que l'occidentale[3984]. Ceci explique comment Hundertwasser en vint à choisir son nouveau prénom, en décomposant sémantiquement en deux idéogrammes son prénom « Friedrich » : Wa = « paix » (*Friede*) / Ho = « empire ou riche » (*Reich*)[3985]. L'artiste ajouta donc à sa signature le nom « Riche en Paix / Empire de Paix » (*Friedereich*) [3986]. En outre il fut probablement tout à fait sensible au sens plastique, aigu qui nait des idéogrammes[3987]. Pour mémoire, l'écriture est apparue au Japon assez tard, probablement vers le IIIème siècle, l'écriture chinoise ayant été dans un premier temps importée intégralement du continent et resta la langue des écrits officiels, jusqu'au VIIIème siècle. Ensuite, les Japonais commencèrent à utiliser les caractères chinois pour écrire phonétiquement les mots de la langue indigène, ancêtre du japonais moderne[3988]. En conséquence, il nous semble que le mot de Quinet, selon lequel l'art graphique chinois est la traduction d'une

---

[3979] Voir Première partie, chapitre « La situation identitaire ».

[3980] Voir Deuxième partie, chapitre « Les lieux de vie ».

[3981] BOUVIER Nicolas, 2001, *Chronique japonaise*, Petite bibliothèque Payot - Collection : Voyageurs, Paris, p. 193.

[3982] Voir Deuxième partie, chapitre « Les estampes ».

[3983] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 15.

[3984] KUDO Susumu, [s.d.], *Les rêveries onomastiques de Proust et les idéogrammes - Images acoustiques ou visuelles*, https://www.meijigakuin.ac.jp/french/teachers/kudo/pdf/kudo79.pdf, consulté le 07/09/2016.

[3985] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 21.

[3986] HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Der Weg zu Dir*, Insel-Bücherei, Frankfurt am Main, p. 52.

[3987] BOUVIER Nicolas, 2001, *Chronique japonaise*, Petite bibliothèque Payot - Collection : Voyageurs, Paris, p. 139.

[3988] L'écriture japonaise, 2006, *nippon.fr*, https://nippon.fr/fr/archives/855, consulté le 13/01/2016.

écriture cosmique qui prend la terre comme écritoire[3989], entre particulièrement en résonnance avec la sensibilité hundertwasserienne et pourrait justifier son désir de japoniser son nom. En outre, les estampes que l'artiste réalisa au Japon étaient marquées par différents cachets - notamment ceux de l'éditeur, du censeur, du collectionneur, et la signature de l'artiste[3990]. On notera encore qu'au Japon, l'artiste signa d'une sorte de hiéroglyphe : « 100 » suivi de trois tildes (~) superposés, évoquant l'eau. Et puis Hundertwasser varie ses signatures sur les gravures sur bois qu'il réalise après son voyage ; par exemple, en 1966, il choisit « Coucher de soleil » (*Sonnenuntergang*) et en 1967 « Soleil et maison de lune » (*Sonne und Mondhaus*)[3991]. Par ailleurs, ne pourrions-nous dire que sans le savoir probablement, en adoptant un nom japonais, l'artiste associait son destin à celui de Kobo Daïshi, le créateur du premier syllabaire japonais (VIIIème siècle) : en effet, à sa vocation de saint authentique se joignait celle de magicien, d'herboriste, d'ingénieur des ponts et chaussées, de calligraphe, de rebouteux et d'éducateur du pauvre monde[3992]. Nous voyons là tous les rôles ou presque que sa réflexion esthético-philosophique fit endosser à Hundertwasser. D'ailleurs, Hundertwasser affirme : « J'ai beaucoup de noms et suis beaucoup de personnes. Je suis peintre, architecte, écologiste. Un nom ne correspond pas exactement à l'une de ces professions »[3993]. Notons encore que lorsque *Friedereich* devient *Friedensreich*, il s'agissait d'un prénom de treize lettres, égal aux treize lettres de son premier nom d'emprunt, *Hundertwasser*. Le fait que les deux noms *Friedensreich* et *Hundertwasser* se composent tous les deux de treize lettres sembla à l'artiste être des augures annonçant un bonheur prometteur ; *Hundertwasser* désigne le peintre créant à partir de l'inconscient, *Friedensreich* l'artiste agissant dans un but précis[3994]. Plutôt que de dichotomie, il s'agit d'un regain généralisé : la plante pousse, le film transautomatique s'est enrichi de plusieurs pellicules nouvelles ; aux trois noms *Hundertwasser*, *Friedensreich* et *Regentag*, correspondait la France (Saint-Maurice, Saint-Mandé, La Picaudière), l'Italie (Giudecca) et les points d'ancrage de son bateau, en Méditerranée, dans l'Atlantique ou le Pacifique[3995] . Nous observons pour notre part qu'il s'agit encore là de trois « noms de pays ».

[3989] Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginable*. I, Les Artistes Cobra, Paris, Le Cercle de l'art, Coll. Diagonales, 1991, p. 33, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016.

[3990] L'arbre et la forêt, du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier enseignants, mbaq.fr*, http://www.mbaq.fr/fileadmin/Document_pdf/01.Visites/Expositions_temporaires/dossierProfs_Japonisme.pdf consulté le 29/07/2017.

[3991] FREYTAG Sylvie, 2017, *Art et politique en Autriche*, Université de Strasbourg, thèse de doctorat en Études germaniques, www.theses.fr/2017STRAC007.pdf, 344 p., consulté le 14/04/2018, p. 90, & note 312.

[3992] BOUVIER Nicolas, 2001, Id., p. 250.

[3993] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 15.

[3994] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, pp. 10 - 11. « Die Tatsache dass die beiden Namen „Friedensreich" und „Hundertwasser" aus je 13 Buchstaben bestanden, schien ihm dabei ein Glück verheißendes Omen zu sein. [...] „Hundertwasser" bezeichnet den aus dem Unbewussten schaffenden Maler, „Friedensreich" den zielgerecht agierenden Künstler. » Notre traduction

[3995] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p 21.

1.1.19.2.7.4 REGENTAG

Nous en venons maintenant à analyser le nouveau nom « Jour de pluie » (*Regentag*) dont il vient d'être question. Nous rappelons que, réalisant un rêve d'enfant, Hundertwasser acheta un bateau en 1967, le « San Guiseppe T »[3996]. C'est alors que l'artiste confie : « il est difficile de trouver un nom pour un bateau – plus difficile que pour un tableau. Le nom « Jour de pluie » (*Regentag*) me plait tant maintenant, que je voudrais m'appeler moi-même « Monsieur Regentag » (*Herr Regentag*). Après « Hundertwasser » et « Friedensreich », ce serait le troisième nom que je me serais choisi»[3997]. Si bien qu'à partir de 1972, apparaît sur ses tableaux le nom *Regentag*, non pas seulement comme désignation de l'endroit où l'artiste a peint, mais muté en signature : en eux se fondent personne, lieu et heure d'une unité heureuse, dont témoigne l'œuvre[3998].

1.1.19.2.7.5 DUNKELBUNT

Dernier ajout, en 1978, en Nouvelle-Zélande ; un an plus tard, l'artiste confie à l'écriture, et plus précisément au poème le soin d'expliciter son nouveau nom « Multicolore sombre » (*Dunkelbunt*)[3999]:

Multicolore sombre

Je ferme à demi les yeux
comme quand on reçoit des images
et je vois les maisons multicolores sombres
au lieu que laidement claires
et des prairies vertes sur tous les
toits plutôt que de la tôle ondulée
Je me réjouis déjà d'avance

[3996] Voir Deuxième partie, chapitre « Les bateaux ».

[3997] HUNDERTWASSER, BOCKELMANN Manfred, 1972, *Hundertwasser – Regentag - rainy day*, Bruckmann, München, p. 16. « Es ist schwierig, einen Namen für ein Schiff zu finden – schwieriger als für ein Bild. Der Name „Regentag" gefällt mir jetzt so gut, dass ich mich selbst „Herr Regentag" nennen möchte. Das wäre nach „Hundertwasser" und „Friedensreich" mein dritter selbstgewählter Name. ». Notre traduction.

[3998] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 35.

[3999] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Dunkelbunt (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 140. Chapitre « Les perceptions sensorielles » (*Die sinnlichen Empfindungen*). Signalétique: « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Végétation » (*Vegetation*) / « Cycles » (*Kreisläufe*).
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/globale/62-bausteine-unserer-wiederauferstehung/118-dunkelbunt, consulté le 26/05/2018.

de devenir de l'humus
enterré, nu et sans cercueil,
sous un hêtre planté par mes soins
sur ma terre à Ao Tea Roa
Les arbres poussent
Multicolore sombre signifie
En couleurs pures fortes d'un brillant profond
Un peu triste comme par un jour de pluie[4000].

On aura noté ici, outre la liberté des vers, l'absence presque complète de ponctuation, mis à par une virgule après « cercueil » (*Sarg*) d'un point final. Seuls quatre vers commencent par une majuscule, même en absence de point clôturant l'assertion précédente[4001]. Ce sont d'ailleurs deux des trois seules fois où Hundertwasser intervient « je » (*Ich / ich*). L'artiste cherche probablement ainsi à souligner sa parfaite adéquation avec les arbres[4002], qu'il veut nourrir par-delà sa mort « devenir moi-même humus »[4003], d'autant qu'il termine son poème par un jeu de mot « jour de pluie » (*Regentag*), car c'est aussi un de ses noms. L'artiste évoque encore sa passion des couleurs « multicolores sombres » (*dunkelbunt*) / « claires » (*hell*) / « vertes » (*grüne*) / « couleurs pures fortes d'un brillant profond »[4004]. On notera encore une discrète allusion à l'architecture à venir[4005] « maisons » (*Häuser*) / « prairies vertes sur tous les toits »[4006]. Ce poème ramassé nous semble donc contenir l'essentiel des convictions de l'artiste[4007] ; il est constitutif de son identité, car le nouveau « nom de pays », serait-ce de « dernière demeure », éclaire particulièrement bien à la formule de l'artiste « Je suis tout cela »[4008].

[4000] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Dunkelbunt (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, p. 140. « Dunkelbunt Ich schließe halb die Augen /wie beim Bilderkriegen / und sehe die Häuser dunkelbunt / statt häßlich hell / und grüne Wiesen auf allen / Dächern anstelle von Wellblech / Ich freue mich schon darauf /selbst zu Humus zu werden / begraben, nackt und ohne Sarg, / unter einer selbstgepflanzten Buche / auf eigenem Land in Ao Tea Roa / Die Bäume wachsen / Dunkelbunt bedeutet: / In reinen, starken, leuchtend tiefen Farben /etwas traurig wie an einem Regentag. ». Notre traduction.

[4001] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 140. « Je ferme » (*Ich schließe*) / « Je me réjouis d'avance » (*Ich freue mich [...] darauf*) / « Les arbres » (*Die Bäume*) / « Multicolore sombre » (*Dunkelbun*t). Notre traduction.

[4002] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[4003] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 140. « zu Humus zu werden. ». Notre traduction.

[4004] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 140. « reinen, starken, leuchtend tiefen Farben ». Notre traduction.

[4005] Voir Troisième partie, chapitre « Hundertwasser et la tentation de l'architecture ».

[4006] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 140. « grüne Wiesen auf allen / Dächern ». Notre traduction.

[4007] Voir Troisième partie, chapitre « La Visibilité de la création transautomatique (1956) ».

[4008] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 67. « Das alles bin ich: *That is all me* ». Notre traduction.

C'est d'ailleurs sous le nom *Friedensreich Hundertwasser Regentag Dunkelbunt* que l'artiste rédige son texte « Identité » (*Identität*) en 1990/1998. Fustigeant en introduction le fait que « notre société est anonyme »[4009], puis revenant au fil du texte une nouvelle fois sur la nécessité de la créativité[4010], l'artiste conclut « L'identité est la protection de la dignité humaine individuelle et des petites pièces autonomes comme condition préalable pour les épanouissements autonomes de l'art, de la nature et de l'architecture et des aspirations humaines correspondantes. L'identité sert à la réévaluation des valeurs développées »[4011]. Son affirmation identitaire « Je suis tout cela » est donc une nouvelle fois justifiée. D'autant que l'artiste souligne encore « J'ai toujours le problème de n'être qu'un. Il y a tant à faire, et je dis toujours: Je voudrais être dix Hundertwasser et faire dix fois plus de choses. Comme ce n'est pas possible, je peux au moins avoir plusieurs noms »[4012]. L'artiste a su construire son identité en intégrant au fur et à mesure tout son passé au moi présent. D'ailleurs, avec ce changement de nom légendaire de Friedrich Stowasser à Friedensreich Hundertwasser, l'artiste applique aussi une première forme de « performativité comme stratégie de construction d'identité »[4013]. Le premier changement, puis durant une courte décennie, ce véritable flux continu de modifications, tiennent donc au fait que le pseudonyme de Hundertwasser eut donc dès le départ cette particularité d'entrer en résonnance avec les étapes de la construction de sa personnalité et de son œuvre, les deux étant indissociables. C'est non pas en variations mais en strates que le pseudonyme et le prénom ont ainsi évolué et se sont enrichis, au fil de sa perpétuelle quête, de ses voyages, de ses rencontres, de l'évolution de son être. En réalité, pour Hundertwasser, la terminologie *pseudonyme* ne paraît pas la plus adéquate : il s'agit bien d'un *nom*.

[4009] HUNDERTWASSER, 1990/1998, Identität, *hundertwasserfoundation.org*, http://www.hundertwasserfoundation.org/2011/03/22/statuten-identitaet/, consulté le 14/01/2017. « Unsere Gesellschaft ist anonym. ». Notre traduction.

[4010] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[4011] HUNDERTWASSER, 1990/1998, Identität, *Id.*. « Identität ist der Schutz der individuellen Menschenwürde und der selbständigen Kleinteiligkeiten als Voraussetzung für die autonomen Entfaltungen der Kunst, Natur und Architektur und entsprechend der Aspirationen des Menschen. Identität dient der Wahrung gewachsener Werte. ». Notre traduction.

[4012] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 15.

[4013] KÖHNE Axel, 2013, Performative Kulturkritik bei Hundertwasser, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 89. « Auch mit seiner legendären schrittweisen Namensveränderung von Friedrich Stowasser zu Friedensreich Hundertwasser setzt der Künstler eine erste From von ‚Performativität als identitätskonstruierende[r] Strategie' um. ». Notre traduction

CHAPITRE II. CONSIDÉRATIONS SUR L'ÉLARGISSEMENT D'UNE ŒUVRE

Nous allons montrer comment, avide de créer, de partager ses conceptions esthético-philosophiques, Hundertwasser développa toujours les champs de sa dynamique créative et l'exprime dans ses écrits.

1.1.20 Les tapisseries. Le travail de la soie. Le papier hanji. La peinture par fax.

Si Hundertwasser s'exprime peu sur ses tapisseries, pas davantage sur le papier hanji, et pas du tout sur le travail de la soie, nous choisissons néanmoins de faire quelques observations, dans la mesure où elles nous semblent entrer de plain-pied dans la créativité de l'artiste : l'un et l'autre de ces travaux de textiles mêlent tradition et modernité, comme nous nous proposons de le montrer. Pour mémoire, le renouveau de l'art de la tapisserie**,** est dû à l'artiste français Jean Lurçat (1898-1966). Parallèlement à son travail pictural, s'intéressant à l'art de la tapisserie depuis 1925, il découvrit les pièces conservées de la « Tapisserie de l'Apocalypse »[4014], alors exposées dans le palais épiscopal d'Angers. En 1937, en juillet « ce mois lourd de présages »[4015] la rencontre avec cette tenture fut une révélation pour Lurçat, et la source de son œuvre maîtresse, *« Le Chant du Monde »*[4016] ; il s'engagea alors dans le renouveau de la tapisserie. Ayant retenu la simplification technique médiévale du tissage, il rencontra en 1938 François Tabard, héritier de l'Atelier Tabard (tapissier à Aubusson de 1869 à 1983*)*, qui se consacre désormais exclusivement à l'art contemporain et à la tapisserie d'artistes. Cela cristallisa les courants diffus qui poussent depuis une

---

[4014] Commandé vers 1375, ce chef d'œuvre de l'art médiéval est unique au monde : composé comme une grande bande-dessinée de 138 mètres (il en reste aujourd'hui 103 m[4014]), les couleurs rouges et bleues s'alternent dans les fonds, et selon sa technique de réalisation l'envers est identique à l'endroit. Le sujet n'est pas sans rapport avec les malheurs du siècle où se répètent avec alternance les crises religieuses et politiques. Cependant ce n'est pas l'illustration d'une prophétie de malheur, mais celle de livre de l'*Apocalypse* (*Révélation* en grec), qui rapporte les visions de saint Jean l'Apôtre et Évangéliste. La richesse des descriptions jointes à l'obscurité du sens littéral a suscité de nombreuses interprétations, ne serait-ce que chez les commentateurs catholiques. (in MUEL Francis, 1990, Tenture de l'Apocalypse d'Angers, l'Envers & l'Endroit, Association pour le Développement de l'Inventaire Général dans la région des Pays de la Loire, Nantes, pp. 6-8.).

[4015] Jean Lurçat et la Tapisserie contemporaine, [s.d.], *musees.angers.fr*, http://musees.angers.fr/les-lieux/musee-jean-lurcat-et-de-la-tapisserie-contemporaine/visite-du-musee/de-jean-lurcat-a-la-nouvelle-tapisserie/index.html, consulté le 10/11/2016.

[4016] La Tapisserie de L'Apocalypse, [s.d.], *chateau.angers.fr*, http://www.chateau-angers.fr/Explorer/La-Tapisserie-de-l-Apocalypse, consulté le 09/11/2016.

décennie la tapisserie vers la modernité[4017], Lurçat entraînant avec lui des artistes au talent consacré et la création de cartons de tapisserie s'inscrivit en quelque sorte sur le parcours obligé des peintres. 1947 marqua le début d'une gloire mondiale pour Lurçat, et en 1948 eut lieu une série de conférences, Jean Lurçat étant conscient de la nécessité d'une promotion active en faveur de cette nouvelle forme d'expression[4018]. En 1956, il entreprit seul et à ses frais la réalisation de la tenture du « Chant du Monde » (80 mètres de long sur 4,40m de haut) [4019]. Témoin et acteur des deux conflits mondiaux, Jean Lurçat voulait dénoncer dans un langage universel les menaces qui pèsent sur l'homme et le monde. Son point de vue nous semble présenter des similitudes avec les conceptions de Hundertwasser ; en effet, il considérait que le monde n'est pas constitué par des éléments séparés qui seraient le règne animal, le règne végétal, le règne minéral etc., que chacun des hommes est commencement de minéral ou aboutissement de végétal etc., et que l'humanité vit, se développe, se ramifie exactement comme une branche d'arbre. Depuis qu'il vivait, il avait le sentiment très stable et très continu que l'homme est pierre, feuillage, poisson, chaque être est tout à la fois[4020]. Hundertwasser découvrit l'art de la tapisserie à la suite d'une exposition de tapisseries modernes français au Musée autrichien des Arts Appliqués[4021]. Nous ignorons si des travaux de Lurçat étaient présentés. Quoi qu'il en soit, l'enthousiasme de jeunes peintres viennois, dont Fritz Riedel, Johann Schidlo et d'autres de premier ordre qui s'étaient essayés à cet art d'auto-lissier et avec grand succès, le poussa lui aussi à s'y essayer. Hundertwasser s'attèle donc à ce nouveau support : « En 1952, j'ai fait un pari avec les tisserands Riedl et Schidlo qui soutenaient qu'il n'était pas possible de faire une tapisserie sans carton » [4022]. Pour réaliser *TAP 1 ⊂133⊃ PISSENDER KNABE MIT WOLKENKRATZER - GARÇON QUI PISSE AVEC GRATTE-CIEL - PISSING BOY WITH SKY-*

[4017] SAY Hélène, 1996, Fonds Atelier de tapisserie TABARD, Tome 1, Répertoire numérique détaillé des archives écrites, 81 p., *archives.creuse.fr*, http://archives.creuse.fr/arkotheque/client/ad_creuse/_depot_arko/articles/248/30jfondstabard.pdf, consulté le 10/11/2016.

[4018] Jean Lurçat, Le Chant du monde, [s.d.], *Dossier enseignants*, *musees.angers.fr*, http://musees.angers.fr/fileadmin/plugin/tx_dcddownloads/dossierchantmonde2_06.pdf, consulté le 10/11/2016.

[4019] Ce fut une vaste entreprise qu'il mettra plus de neuf ans à accomplir, de 1957 à 1966, et dont il ne verra pas la fin, puisque la dernière tapisserie est tombée du métier juste après sa mort. (in Jean Lurçat, Le Chant du monde, [s.d.], *Dossier enseignants*, *musees.angers.fr*, http://musees.angers.fr/fileadmin/plugin/tx_dcddownloads/dossierchantmonde2_06.pdf, consulté le 10/11/2016, p. 31).

[4020] FAUX Claude, 1962, Lurçat à haute voix, *Dossier enseignants*, *musees.angers.fr*, http://musees.angers.fr/fileadmin/plugin/tx_dcddownloads/dossierchantmonde2_06.pdf, consulté le 10/11/2016, p. 78.).

[4021] PATOCKA Otto, 1979, *Tapisserien von Hundertwasser*, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Weltkunst 4, Wien, p. 4.

[4022] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 22.

SCRAPER[4023], l'artiste déploya une grande énergie pour montrer le contraire, comme il le précise encore :

> Comme j'insistais, j'ai obtenu d'eux qu'ils me prêtent un métier à tisser. J'ai tiré moi-même le métier dans les rues, sur une carriole, les deux lissiers m'ont aidé à le monter, m'ont procuré de la laine et j'ai commencé à tisser. J'étais surpris du temps que cela prenait, je ne montais le travail que de quelques millimètres par jour. C'est parce qu'on doit toujours tasser la laine dans la chaine, avec le peigne, et 10 cm se transforment en 1 ou 2 millimètres. J'ai donc monté ma tapisserie lentement[4024].

Hundertwasser, qui donnait l'impression de revenir de loin, tissa « avec ses tripes ». Installé dans le coin lumineux de l'appartement du *Donaukanal*, l'air toujours sombre, dans sa djellabah rapportée du Maroc, assis devant le métier à tisser, très mince, très sérieux, jeune et vieux à la fois, il savait tout simplement tisser, même si c'était inexplicable. Lorsqu'on lui demandait ce que la tapisserie devait représenter, il se taisait mystérieusement, on reconnaissait deux pieds, et beaucoup de fenêtres, les jambes grandissaient et grandissaient – on ne reconnut que beaucoup plus tard le rayon jaune[4025]. Hundertwasser donne d'autres précisions : « là où la courbe jaune atteignait l'homme, j'ai tissé la main. La longueur de la tapisserie résulta de la quantité de laine qui me restait »[4026]. Ou encore :

> Cela a duré six mois pendant lesquels je travaillais tous les jours de 8 heures du matin à 8 heures du soir. Je n'avais jamais travaillé autant de ma vie. J'ai commencé en figurant des orteils qui sont devenus des jambes de pantalon et une maison sur le côté. Comme j'avais commencé avec un pantalon, il m'a fallu mettre un corps, des bras et à la fin une tête, des

---

[4023] Vienne, Obere Donaustraße, janvier-juin – 1952. Tissé par l'artiste sur un métier à tisser de Fritz Riedl et Johanna Schidlo, sans carton ou croquis, coopération avec les étudiants de Schidlo-Riedl Sylvia Tommasoni, Herta Mutter et Bumbi Steiner. Tissé en laine avec 4 fils de chaine/ cm. 2800 mm x 1400 mm. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/72-tapisserien/2638-pissender-knabe-mit-wolkenkratzer-1494950788 , consulté le 30/04/2018.

[4024] PATOCKA Otto, 1979, *Id.*, p. 6. «Da ich insistierte, brachte ich die beiden dazu, mir einen Webstuhl zu borgen. Ich habe den Webstuhl selber durch die Straßen geschleppt, ich glaube mit einem Handwagen, die beiden Weber habe mir geholfen, den Webstuhl aufzustellen, haben mir Wolle geborgt und dann begann ich zu weben. Ich wunderte mich, wie lange das dauerte, ich konnte jeden Tag nur ein paar Millimeter in die Höhe kommen, also nur ein paar Millimeter weben. Das war deshalb, weil man mit dem Kamm-Hammer immer die Wolle in die Kette zusammenschlagen muss, dadurch werden aus 10 cm nur 1 oder 2 Millimeter. So habe ich mich langsam emporgearbeitet an dem Gobelin. ». Notre traduction.

[4025] PATOCKA Otto, 1979, *Ibid.*, p. 13. «aus dem Bauch heraus [...]Er kommt von weit her, dass war immer der Eindruck, den ich von Hundertwasser hatte. Wenn ich an ihn denke, sehe noch immer Bilder vor mir: im hellen Eckzimmer der sonst dunklen Donaukanal-Wohnung in seine von Marokko mitgebrachten Djellabah vor dem Webstuhl sitzend, sehr schmal, sehr ernst, jung und uralt zugleich. Man musste nichts erklären, er konnte einfach weben. [...]Wenn man ihn fragte, was der Gobelin darstellen sollte, schwieg er geheimnisvoll, zwei Füße waren zu erkennen und viele Fenster, die Beine wuchsen und wuchsen – der gelbe Strahl war erst ganz spät zu erkennen.». Notre traduction.

[4026] *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 23. « Dort, wo der gelbe Bogen den Mann traf, webte ich die Hand. Die Länge des Gobelins resultierte aus der Mange der Wollreste. ». Notre traduction.

fenêtres au fond. Puis j'ai ainsi terminé la tapisserie et gagné mon pari. J'ai des photos[4027] de cette époque où je ressemble à un singe qui travaille avec ses quatre pattes[4028].

Seule la confrontation avec soi-même dans une solitude absolue permet la création d'une œuvre à la hauteur des attentes du créateur, Hundertwasser observe : « Quand on fait des tapisseries, on peut à peine le faire seul. Tisser est un processus si lent qu'on a seulement un morceau d'un mètre carré au bout d'un an de travail, et ce n'est pas tissé très finement »[4029]. À l'aune des actions et manifestes de l'artiste, de son obstination pour les procédés et principes manuels, de sa critique du progrès, de son respect de la tradition et de la conservation des qualités humaines, il n'est guère surprenant qu'il ait eu affaire avec ce travail manuel immémorial, certainement apparu avant la peinture ; dans sa première tapisserie, Hundertwasser a clarifié le rapport, qui le caractérise, entre le choc et la transmission[4030]. L'artiste s'attacha définitivement à ce médium, ce nouvel avatar venu en son temps[4031] : l'expérience qu'il venait de faire l'incita à poursuivre l'utilisation du matériau textile dont, après les peintres du passé, s'étaient emparés des contemporains célèbres comme Albert Paris Gütersloh[4032], Marc Chagall et Jean Lurçat[4033]. Notons d'ailleurs que même si généralement l'effet textural est qualitativement différent de l'attrait esthétique d'un motif pictural, il fut souvent remarqué que les tableaux de Hundertwasser ressemblaient à des tapisseries : certains tableaux de Hundertwasser sont des tapisseries peintes : les structures, les conceptions de la ligne et le sensuel à la manière d'une étoffe de bien de ses surfaces colorées rappelant la tapisserie[4034]. Si toutes ses tapisseries sont des pièces uniques, c'est que, ne tissant plus lui-même, mais opérant selon la méthode de travail traditionnel, l'artiste choisit en personne les lissiers qui les exécutaient, sans carton[4035]. C'était notamment chez ses artistes amis, Hilde Absalon et Fritz Riedl[4036], fondateurs au Mexique d'une manufacture *Gobelinos Mexicanos*, qui employaient des lissiers mexicains, de jeunes métisses qui elles aussi revenaient de loin et avaient été formées durant six ans, ayant en outre encore dans les mains tant de choses perdues ailleurs. Sans doute l'origine des lissiers n'aura pas laissé

[4027] BAAR Helmut, 1952, Der österreichische Künstler Friedensreich Hundertwasser. Photographie um 1952, 1952, *austria-forum.at*, http://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hundertwasser%2C_Friedensreich/00610103, consulté le 18/08/2018.

[4028] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 22.

[4029] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 92.

[4030] *Hundertwasser - Bildteppiche*, 1977, Galerie Brockstedt, Hamburg, [pp. 3-4-5.].

[4031] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 63.

[4032] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

[4033] PATOCKA Otto, 1979, *Tapisserien von Hundertwasser*, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Weltkunst 4, Wien, p. 4.

[4034] PATOCKA Otto, 1979, *Id.*, p. 13.

[4035] Hundertwasser. Tapisserien und Knüpfteppiche, [s.d.], *hundertwasser.at*, http://www.hundertwasser.at/deutsch/werk/tapis/tapisserie.php, consulté le 10/11/2016.

[4036] PATOCKA Otto, 1979, *Ibid.*, p. 15.

indifférent l'artiste humaniste. Par ailleurs, ces lissiers ne sont pas liés par un carton établi sur papier millimétré, ce qui leur offre un espace de liberté leur permettant de mieux pénétrer l'intention artistique de l'image originelle et de la réaliser en conséquence. Ce sont donc des tapisseries vivantes qui naissent , et non des tableaux de Hundertwasser traduits[4037]. Il peut arriver parfois qu'un lissier refuse subitement de continuer à travailler, parce que certaines formes dans le modèle de Hundertwasser lui font peur : au Mexique, la magie fait encore partie de la vie et la laine de couleur fait partie de ce domaine[4038]. Hundertwasser s'intéressa également à la soie, avec son magnétisme, son rendu et ses variations, sa transparence et sa gourmandise colorée[4039]. Comptant au nombre des créateurs n'ignorant pas les trésors de la tradition, ayant conquis sa totale liberté et pouvant conférer la dimension de la modernité aux disciplines du passé, l'artiste accepta de participer à une aventure de l'art et de livrer des créations originales. En effet, à la fin des années 1970, Hilaire Colcombet, dont la famille porte pavillon haut de la soie lyonnaise depuis 1763, et la société Bucol souhaitèrent inviter quelques uns des plus grands peintres contemporains à choisir la soie comme support de création d'une œuvre originale, afin d'établir un pont véritable entre les artisans les plus consacrés et les maîtres des formes contemporaines. Hundertwasser accepta de collaborer avec les derniers grands artisans lyonnais, dont une dizaine d'ouvrières, c'est à dire des artistes de la main, qui étaient capables d'assurer par exemple le « velours au sabre », technique qui exige une sûreté de main prodigieuse, puisque le moindre écart de geste entamerait la trame ou chaîne de fond et sacrifierait toute la pièce. Hundertwasser a voulu que les lignes et les surfaces satinées de son œuvre trouvent leur pleine valeur par le « sabre » de l'artisan qui transforme en velours les qualités plastiques en donnant une profondeur mystérieuse à sa création[4040]. Le pari a été tenu avec religiosité par chacun de ses acteurs, tous conscients de ce moment « sacré » de l'évolution des arts et des techniques[4041]. C'est ainsi que l'artiste réalisa *⊂809 A⊃ APA 180 JARDIN JALOUX - Jealous Garden*[4042], dont le titre[4043] synthétise les préoccupations hundertwasseriennes, dans sa forme, avec les assonances en français, et dans son fond, avec son allusion à la nature. Il est une autre facette des créations où Hundertwasser mêle modernité et traditions immémoriales transmises de génération en génération : le papier hanji. Ce matériau brut est fait de fibres de mûrier, émanation coréenne de la prestigieuse

---

[4037] PATOCKA Otto, 1979, *Ibid.*, p. 5 & p 16.

[4038] PATOCKA Otto, 1979, *Ibid.*, p. 15..

[4039] *L'Art en soie. Œuvres de Agam, Alechinsky, Delvaux, Dewasne, Hartung, Hundertwasser, Matta*, 1982, Musée des Arts Décoratifs, Paris, p. 1. & p 3.

[4040] *L'Art en soie. Œuvres de Agam, Alechinsky, Delvaux, Dewasne, Hartung, Hundertwasser, Matta*, 1982, *Id.*, p. 8.

[4041] *L'Art en soie. Œuvres de Agam, Alechinsky, Delvaux, Dewasne, Hartung, Hundertwasser, Matta*, 1982, *Ibid., p. 4.*

[4042] Tableau de soie, 1982, 1195 x 1560 mm. Image: 1080 x 1080 mm, (technique du "velours au sabre"). Édition de 12, 8 signés et numérotés à la main 1-8, 4 signés et numérotés à la main IX-XII, produit par Bucol, Lyon, 198. Créé par l'artiste en coopération avec Hilaire Colcombet, à l'invitation d'André Parinaud). Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3146-jardin-jaloux, consulté le 12/05/2018.

[4043] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

tradition chinoise d'une feuille souple et polie par feutrage de fibres végétales. Ses données d'absorption, de tenue, de densité sont spécifiques et un artiste coréen, peintre, dessinateur ou calligraphe sait instinctivement s'en servir[4044]. En 1990, plusieurs artistes occidentaux furent sollicités pour travailler sur du papier hanji au *Seoul Art Festival*. Cependant, certains artistes pressentis avaient une telle conscience des difficultés qu'ils préférèrent s'abstenir, tandis que d'autres se sont sentis paralysés par la beauté intrinsèque du papier ; rares furent ceux qui ont décidé de l'assumer jusqu'au bout[4045]. Sollicité pour ce qui ne pouvait que lui plaire, Hundertwasser réalisa *Calligraphy*[4046], mais pas davantage, et s'en justifia en une lettre[4047] à Restany :

> MON CHER RESTANY.
> J'AI LU TA LETTRE A JORAM. JE SUIS DETRUIT. JE DOIS CONSTATER QUE MA VOLONTE EST PLUS GRAND *(sic)* QUE MES POSSIBILITÉS. JE NE SUIS QU'UN HOMME AVEC DEUX MAINS, UN CERVEAU VIVANT 24 HEURES PAR JOUR. MON ENTHUSIASME *(sic)* DE VOULOIR PARTICIPER AU SEOUL ART FESTIVAL N'A PAS TENU COMPTE DE MES LIMITATIONS TERRESTRES. COMME TU SAIS JE NE SUIS PAS UN PEINTRE DE VITESSE. JE FAIS DES PETITS TABLEAUX EN LENTEUR ORGANIQUE QUI DURENT DES ANNÉES SOUVENT EN SE CRISTALLISANT.
> EN VOYANT CES GRANDS PAPIERS IMMENSES JE ME SUIS SENTI COMME UNE GRENOULLE *(sic)* QU'ON ENLEVE DE SON PETIT ETANG ON *(sic)* LUI ORDONNANT DE TRAVERSER L'OCEAN PACIFIQUE IMMENSE ET SALÉE *(sic)*. BIEN QUE LA GRENUILLE *(sic)* VEUX *(sic)* BIEN PAR AMITIE ET ENTHOUSIASME….. LA GRENUILLE *(sic)* NE PEUT PAS LE FAIRE. MAIS MA PENSEE ET MON ESPRIT ET MON ESSENCE VA *(sic)* PARTICIPER AU SEOUL ART FESTIVAL
> TON
> Hundertwasser 26. Octobre 1990[4048]

On aura noté l'allusion au support déroutant « CES GRANDS PAPIERS IMMENSES », que l'artiste oppose aux caractéristiques majeures des travaux[4049] . Quant à l'expression de son désespoir, elle se manifeste par une accumulation péjorative[4050]. Nous percevons encore sa déception de ne pas pouvoir assumer la promesse faite « PAR AMITIE ». Alors que quarante ans auparavant Hundertwasser avait entrepris de s'affronter à un médium inconnu, la tapisserie, puis vingt ans après,

---

[4044] RESTANY Pierre, BOURDON David, YOUNG-WOO Lee, SEONG-JIM Kim, 1990-1991, *Hundertwasser*, Seoul International Art Festival, The National Museum of Contempory Art, Seoul, p. 11.

[4045] RESTANY Pierre, BOURDON David, YOUNG-WOO Lee, SEONG-JIM Kim, 1990-1991, *Id.*, p. 14.

[4046] *Calligraphy*, 1990. (Ink on hanji paper,161 x 131 cm - encre sur papier hanji, 161 x 131 cm) in RESTANY Pierre, BOURDON David, YOUNG-WOO Lee, SEONG-JIM Kim, 1990-1991, *Ibid.*, p. 148.

[4047] Écrite en majuscules, sur deux feuillets à en-tête de la Hundertwasser Haus. Orthographe et calligraphie respectées.

[4048] Fonds RESTANY XVII-2 - *Lettre de Hundertwasser à Pierre Restany au sujet de l'exposition de Séoul*, 1990, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[4049] Fonds RESTANY XVII-2, *Id.*, « VOLONTE » / «ENTHUSIASME » (repris deux fois) / « PAS UN PEINTRE DE VITESSE » / « LENTEUR ORGANIQUE »

[4050] Fonds RESTANY XVII-2, *Ibid.*, « JE SUIS DETRUIT » / « MES LIMITATIONS TERRESTRES » / « GRENOULLE » (repris trois fois)

à un autre textile traditionnel, la soie, sans doute, et bien que le support ait été végétal, l'âge venu et la moindre disponibilité due aux créations notamment picturales et/ou architecturales mirent un frein à un nouveau pont entre tradition et modernité. Hundertwasser a eu, ponctuellement, une pratique particulièrement originale, conjonction de la peinture et de l'écriture : la peinture par fax[4051], sur laquelle il s'exprime davantage. Installé la majeure partie de son temps en Nouvelle-Zélande, où il ne pouvait renoncer tout à fait aux techniques modernes d'alors[4052], Hundertwasser vécut à l'automne 1992 une probable nouvelle histoire d'amour[4053], mais à distance, par fax.

À la suite, l'artiste réalisa *⊂ 936 ⊃ DAS 30 TAGE FAX BILD - THE 30 DAYS FAX PAINTING - LE 30 JOURS FAX IMAGE*[4054]. Dans son commentaire de l'œuvre, l'artiste revient en détail sur la mise en œuvre de « l'une de [ses] grandes aventures picturales »[4055] :

> Des antipodes, trente jours durant, j'ai envoyé chaque jour à une amie par fax de format A4 un dessin à la plume, que l'on pouvait ensuite, par six les uns à côté des autres et cinq les uns en-dessous des autres, rassembler en une grande image. J'ai commencé en haut à gauche, et je ne savais pas ce que je dessinerai le lendemain. Un processus que j'avais déjà expérimenté en 1952 avec la *Tapisserie 133 Le garçon qui pisse avec des gratte-ciels*. Les trente pièces furent ensuite copiées sur un papier à fond préparé et étirés les uns à côté des autres sur de la toile et peintes à la technique mixte, c'est-à-dire à l'aquarelle, acrylique, tempéra à l'œuf, laque et métal. Cette image fut l'une de mes grandes aventures picturales. En ce qui concerne la thématique obtenue, elle est soulignée comme un conte et comme un livre d'enfants – assemblage de motifs Hundertwasser. Le monde dogmatique des architectes ne veut pas comprendre que c'est dans les dessins d'enfants et les livres de contes que l'ont trouve les architectures dignes des hommes. Cela ne devrait pas être difficile de transposer dans la réalité ce que les enfants rêvent[4056].

[4051] Le « fax », du latin *fac-simile*, abréviation de « télécopieur » ou « téléfax » est un appareil électronique, essentiellement utilisé par le grand public à partir des années 1980 jusqu'au développement de l'internet dans les années 2000. Il convertit l'image de documents en impulsions électriques pour les transmettre à un destinataire au travers d'une ligne téléphonique. Le destinataire dispose d'un appareil similaire pour faire la conversion inverse et imprimer un document identique à l'original. Par extension, le document lui-même.

[4052] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 196.

[4053] Voir Première partie, chapitre « Heurts et malheurs, nomadisme amoureux ».

[4054] Vienne, 1994. Technique mixte: aquarelle, crayon, encre de Chine, tempera à l'œuf, acrylique, huile laque, feuille de métal (or et argent) sur 30 photocopies de fax envoyés, chacune de 300 x 210 mm, marouflé sur toile au PV et à la colle à tapisserie murale. Fond blanc. 1510 mm x 1300 mm. Peint à Kaurinui, Bottlehouse, 1992 - 1993 – signé à Vienne, 1994. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2240-das-30-tage-fax-bild-1493811778, consulté le 22/09/2017.

[4055] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 684. « einem meiner großen malerischen Abenteuer ». Notre traduction.

[4056] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 684. « Aus den Antipoden habe ich einer Freundin dreißig Tage lang jeden Tag ein DinA-4 großes Fax, eine Federzeichnung geschickt, die man dann, sechs nebeneinander, fünf untereinander, zu einem großen, durchlaufenden Bild zusammensetzen konnte. Ich begann oben links und wusste nicht, was ich am nächsten Tag dazu zeichnen würde. Eine Vorgangsweise, die ich bereits 1952 bei der Tapisserie 133 Pissender Knabe mit Wolkenkratzern angewendet hatte. Die dreißig Stücke wurden dann auf grundiertes Papier kopiert und nebeneinander auf Leinen aufgezogen und in Mischtechnik bemalt, d.h. in Aquarell, Acryl, Eitempera, Öl, Lack und Metall. Dieses Bild wurde zu einem meiner großen

Nous mettons en perspective la méthode hundertwasserienne[4057] avec les propos que l'artiste tient sur les rêves[4058], d'autant qu'il y revient en fin de commentaire « rêvent » (*erträumen*). Par ailleurs, Hundertwasser cite une œuvre sans la dissocier de sa numérotation[4059], si importante[4060], et évoque son approche déjà ancienne d'autres techniques « la Tapisserie » (*Tapisserie*). L'artiste expose ensuite un de ses principes : « conte […] livre d'enfants » (*märchenhaft [...] Kinderbuch*). Enfin, la conclusion est l'opportunité d'une nouvelle libelle contre le « monde dogmatique des architectes » (*dogmatische Architektenwelt*). Cette pratique était donc unique. Concernant la forme, d'une part, elle est marquée de l'empreinte ses « traditions » hundertwasseriennes, en une auto-interpicturalité. En effet, le sens saturé de l'harmonie des couleurs était caractéristique des meilleurs Hundertwasser, à contre-courant du pessimisme, et son primitivisme sophistiqué engendre une heureuse vitalité, tel un lointain écho stylistique et pédagogique d'un Paul Klee ou d'un Gustav Klimt. Les *The 30 Day Fax Painting*, aplatis, standardisés et neutralisés par le processus du courrier électronique sont passés du vide de l'autoroute électronique pour retourner au plein de l'inspiration créatrice, leur potentiel métaphorique ou poétique ayant été extrait[4061]. D'autre part, elle les reliait à la modernité[4062]. Concernant le fond, la composition finale, une scène urbaine utopique pleine à craquer de gens, de parcs, de bateaux et d'édifices colorés, fait ironiquement allusion à l'incapacité de la technologie d'offrir une quelconque alternative substantielle à l'impulsion créatrice primordiale. Cette œuvre picturale met donc en image la mise en garde contre la déshumanisation de sa société générée par les machines, fil rouge de bien des écrits et des manifestes de Hundertwasser[4063].

---

malerischen Abenteuer. Was die wie von selbst entstandene Thematik betrifft, ist sie betont märchenhaft und wie aus einem Kinderbuch - eine Ansammlung von Hundertwassermotiven. Die dogmatische Architektenwelt will nicht wahrhaben, dass die menschenwürdigsten Architekturen in Kinderzeichnungen und Märchenbüchern zu finden sind. Es dürfte nicht so schwer sein, in gebaute Realität umzusetzen, was Kinder sich erträumen.» Notre traduction.

[4057] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 684. « « [je] ne savais pas ce que je dessinerai le lendemain » (*[ich]wusste nicht, was ich am nächsten Tag dazu zeichnen würde*) ». Notre traduction.

[4058] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[4059] Voir Troisième partie, chapitre « Les liens affectifs aux œuvres ».

[4060] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 684. « 133 Le garçon qui pisse avec des gratte-ciels » (*133 Pissender Knabe mit Wolkenkratzern*) ». Notre traduction.

[4061] GRANDE John K., 1994-1995, Hundertwasser, libéré du bluff universel de notre civilisation, *Vie des Arts*, vol. 39, n° 157, p. 14-17, *id.erudit.org*, http://id.erudit.org/iderudit/53477ac, consulté le 20/10/2015, pp. 16 - 17.

[4062] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 684. « fax » (*Fax*) / «A4 » (*DinA-4*) ». Notre traduction.

[4063] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques » & Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

1.1.21 Du grand format aux timbres-poste

Après avoir écarté les timbres, refuge de Hundertwasser dans les épreuves de la guerre[4064], ceux-ci restèrent néanmoins substantiels et l'artiste en avait gardé la passion. Par exemple les timbres avaient été enlevés des enveloppes sur lesquelles Hundertwasser peignait, support parmi les autres[4065]. Par ailleurs, Hundertwasser montrait avec un certain orgueil de longues enveloppes jaunes et rouges avec des rectangles vides pour l'adresse, qu'il comblait avec des « Hundertwasser en miniature », tels des timbres précieux, imprimés en un seul exemplaire, commémoration de son idéal de libération architecturale, avant d'envoyer le tout à ses collectionneurs les plus importants[4066]. Il n'est donc pas surprenant que les timbres, destinés à relier les hommes, ressurgissent dans son œuve à partir de 1975. Il nous faut déjà prendre en compte qu'en Autriche, à partir du règne de Marie-Thérèse, les timbres illustrés étaient devenus une tradition. Elle perdura et s'adapta aux époques, entrainant parfois des ruptures inattendues avec la gravure traditionnelle de timbres. Ainsi, en 1906, l'administration des Postes de la monarchie décida Koloman Moser (1868-1918), un des fondateurs de la Secession viennoise avec Klimt, de créer une série de timbres[4067]. À son tour, Hundertwasser fut invité par les Postes autrichiennes à inaugurer leur série « Art moderne en Autriche » (*Modern Art in Austria*) . Si bien qu'avec le nouveau timbre de Hundertwasser se déclare convaincu que se produisait un nouveau tournant[4068]. L'artiste réalisa le timbre-poste *⊂729⊃ SPIRALE - Spirale*[4069]. Pour célébrer son entrée dans l'art philatélique, l'artiste avait donc choisi la spirale, thème cardinal de son être et de son œuvre[4070 - 4071]. Ce n'était pas une reproduction, mais une œuvre spécialement conçue pour l'occasion. L'arbre spiralaire de Hundertwasser signait le renouveau d'un art du timbre qui poursuivait en toute logique le développement entrepris par Koloman Moser, tandis que l'artiste

---

[4064] Voir Première partie, chapitre « Les timbres-poste - un art de substitution ».

[4065] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 7.

[4066] Fonds PREST. J BAR ; ACA BIB ; ACA réserve, Paolo Barozzi, *Il Sogno americano*, Padoue, Éd. Marsilio, Collection Interventi, 1970, p. 16, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[4067] KOSCHATZKY Walter, 1975, Hundertwasser und die Tradition der österreichischen Briefmarke, in *Sonderpostmarkenserie Österreich Republik. Republik Österreich, Sonderpostmarkenserie [1973-1985]*, Österr. Staatsdruckerei, Wien, p. 5.

[4068] KOSCHATZKY Walter, 1975, *Id.*, p. 6.

[4069] Timbre-poste I pour l'Autriche, Tunis, 1974, aquarelle et gouache sur papier à dessin préparé. 295 mm x 225 mm. Peint à Tunis, mars 1974 . Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1952-spirale-1493811774, consulté le 30/04/2018.

[4070] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p.64.

[4071] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 67.

faisait un pas plus loin qu'on pourrait appeler l'œuvre d'art comme timbre[4072]. C'est le graveur Wolfgang Seidel (*1946) qui prit en charge la gravure du modèle emblématique, constituant avec l'artiste, les artisans de l'imprimerie et de la gravure une communauté de travail[4073], ce que nous mettons en perspective avec les déclarations de Hundertwasser sur son travail de gravures japonaises[4074]. L'artiste se consacra désormais au support qui lui paraissait correspondre à l'expression intime de sa créativité. À la suite du succès d'une exposition en 1976 au Musée dynamique de Dakar[4075], en signe de l'amitié qu'il portait au Sénégal, Hundertwasser offrit de créer des timbres-poste en tant qu'œuvres d'art originales, qu'imprima l'Imprimerie Nationale d'Autriche. Comme, par exemple, ⊂*784*⊃ *ARBRES NOIRS - SCHWARZE BÄUME - BLACK TREES*[4076], qui fut très apprécié par le poète représentant de la négritude et président de la République du Sénégal Léopold Sédar Senghor (1906-2001) : celui-ci souligna qu'il n'était pas nécessaire de dire que Hundertwasser était alors l'un des plus grands peintres du monde[4077]. Dans la préface de présentation de la série, Senghor ne tarit pas d'éloges sur Hundertwasser, le présentant comme enraciné dans les réalités de son temps, créant, par-delà de ces réalités, un monde plus beau, mais encore plus juste, et révélant avec une nouvelle vision, une nouvelle conscience du monde[4078]. Nous observons combien cette appréciation entre en résonnance avec ce que l'artiste avait pu chercher à exprimer dans son premier poème « Le secret du timbre »[4079]. À cette occasion, l'artiste rédige le texte « Trois timbres pour le Sénégal »[4080]. Une fois encore, l'écrit soutenait l'image, dans une association éclairant les

---

[4072] KOSCHATZKY Walter, 1975, *Ibid.*, p. 9. & *L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents*, 1975, exposition itinérante, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet 1975, Glarus, Éditions Gruener Janura AG, p. 532.

[4073] *L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents*, 1975, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet 1975, Éditions Gruener Janura AG, Glarus, p. 531.

[4074] Voir Deuxième partie, chapitre « Les estampes ».

[4075] SYLLA Abdou, 2007, La tumultueuse histoire du Musée dynamique de Dakar, *Africultures*, 2007/1 (n°70), p. 89-89. DOI : 10.3917/afcul.070.0089, *cairn.info*, http://www.cairn.info/revue-africultures-2007-1-page-89.htm, consulté le 14/08/2017.

[4076] Timbre-poste Postage III pour la République du Senegal, Paris, 1978. Aquarelle sur papier à dessin préparé au blanc. 296 mm x 225 mm. Peint à Paris, printemps 1978. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2044-schwarze-baume-1493811776, consulté le 30/04/2018.

[4077] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 136.

[4078] RESTANY Pierre, 2003, Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 68.

[4079] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Das Geheimnis der Briefmarke (1943), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 70. « Das Geheimnis der Briefmarke ». Notre traduction.

Voir Première partie, chapitre « Les timbres-poste : un art de substitution et de consolation ».

[4080] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Drei Briefmarken für Senegal (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München p. 72. « Drei Briefmarken für Senegal ». Notre traduction.

HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Drei Briefmarken für Senegal (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München pp. 72-73. Chapitre : « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Signalétique : « Techniques et méthodes » (*Techniken und Medien*) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*).

questionnements auxquels l'artiste tenta toute sa vie de répondre. Ce nouvel écrit rendant hommage aux timbres est un récit informatif en cinq paragraphes, de longueur différente. Les phrases sont essentiellement brèves, structurées par une ponctuation simple, ce qui délie le style et renforce sont aspect paisible. Nous notons que le discours s'étaye essentiellement sur des exemples tirés de l'histoire personnelle de Hundertwasser. L'accumulation des embrayeurs « je/me » (*ich /mich*) et de leur corolaire, les pronoms possessifs « mon » (*mein*) en renforce l'énonciation et la rendent émouvante. Les adverbes et locutions de temps[4081] qui structurent le récit, mettent aussi le récepteur au centre de l'action, à la manière d'un modèle cinématographique. Quant aux locutions et adverbes de lieu[4082], dans un nouveau théâtre de la mémoire, ils contribuent à mêler l'atmosphère morbide de l'entrée de l'Armée Rouge dans Vienne à l'activité onirique d'un adolescent. Pour renforcer sa thèse, l'artiste a également recours à des informations précises, décrivant d'entrée de jeu et avec force détails, le grand soin qu'il prenait à l'époque pour « les décoller des enveloppes à l'aide de la vapeur d'une théière, lorsque je ne voulais pas plonger toute l'enveloppe dans l'eau. Ensuite je mettais les timbres à sécher entre des pages de livres »[4083]. Ces indications ne sont pas de simples anecdotes mais soulignent le respect et la passion de l'artiste pour ces petites images multicolores et corroborent leur influences. Les temps majoritairement employés, parfait ou prétérit, soutiennent l'aspect intimiste et la coloration sentimentale du discours, qui se révèle dès la première phrase, la position en tête du mot « timbres » (*Briefmarken*) introduisant un raisonnement de type inductif : « Les timbres, je les ai beaucoup aimés, bien avant de devenir peintre »[4084]. Ce que l'auteur reprend un peu plus loin, dans la même mise en perspective timbre/peindre-peintre : « En fait, ce sont les timbres qui ont éveillé en moi le désir de devenir peintre »[4085]. En outre, de par l'absence de négations, tandis que l'artiste fait usage d'hyperboles[4086] génère une connotation quasi mystique.

L'édition revue et corrigée de 2004 ne l'a pas repris.

[4081] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Drei Briefmarken für Senegal (1979), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München p. 72. « bien avant » (*lange bevor*) / «ensuite » (*nachher*) / « lorsque» (*als*) / «en mai 1945 » (*im Mai 1945*) / «ensuite » (*dann*) / «longtemps» (*lange*) / «de dix à dix-sept ans » (*zehn bis siebzehn Jahre alt*) ». Notre traduction.

[4082] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 72. «Vienne » (*Wien*) / «mes fenêtres ouvertes » (*meine offenen Fenster*) / « au lycée » (*im Realgymnasium*) / «dans le monde entier» (*in der ganzen Welt*) / «dans des pays aussi exotiques que […]» (*in so exotischen Ländern wie […]*) ». Notre traduction.

[4083] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 72. « Für mich war es ein großes Glück, die kleinen bunten Bilder [...] abzulösen von den Briefumschlägen mit dem Dampfauspuff einer Teekanne, wenn ich nicht den ganzen Briefumschlag ins Wasser legen wollte. Nachher habe ich die Briefmarken zum Trocknen zwischen Buchseiten gelegt.». Notre traduction.

[4084] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 72. « Briefmarken habe ich sehr geliebt, lange bevor ich Maler wurde.» Notre traduction.

[4085] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 73. « Tatsächlich haben die Briefmarken in mir den Wunsch geweckt, Maler zu werden.» Notre traduction.

[4086] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 73. « exaltation » (*Hochgefühl*) / « objet sacré » (*heiliger Gegenstand*) / « demi-dieux » (*Halbgötter*) / «plus inaccessibles que les rois de cette terre » (*viel unerreichbarer als die Könige dieser Erde*) / « rêves devenus des cristaux » (*zu Kristall gewordene Träume*) / « les véritables ambassadeurs de cette terre, les véritables députés

Dans le même registre, citons encore l'accumulation des éléments mélioratifs, notamment des adjectifs[4087] dans les trois derniers paragraphes. D'ailleurs, Hundertwasser cherche à impliquer le récepteur dans son propre ressenti en employant le pronom « on » (*man*), ainsi, par exemple dans la phrase: « Les petites images, on peut les transporter sur soi, dans de petits livres. […]. On s'imagine des mondes fantastiques et on rêve»[4088]. De par la place des mots et le temps employé, le discours passe dans le registre argumentatif, puisqu'il souligne la portée universelle des timbres. L'artiste rappelle encore « Au lycée, j'ai même écrit un poème en l'honneur des timbres»[4089], dont nous avons vu qu'ils représentaient alors un indispensable soutien[4090]. Puis l'artiste évoque les pays, proches ou lointains, mais toujours exotiques, qualificatif répété deux fois « exotiques / exotique » (*exotischen /exotisch*) d'où lui parvenaient autrefois des timbres, procurant un véritable « voyage en chambre » à un adolescent post 1945 dans un pays en ruines :

> J'échangeais de nombreuses lettres avec des philatélistes du monde entier, dans des pays aussi exotiques que l'Inde, la Suisse, l'Amérique et le Maroc, l'Irlande et bien d'autres pays. J'écrivais tout simplement des lettres à 'un philatéliste inconnu' dans une ville au nom exotique que je cherchais dans l'atlas, dans un pays lointain, et je recevais environ une réponse pour trois lettres envoyées[4091].

Cette fois, Hundertwasser passe entièrement sous silence le fait qu'il demandait des vivres à ses correspondants[4092]. De la même façon, il prétend « alors nous nous envoyâmes réciproquement des timbres dans et sur des enveloppes, des années durant »[4093], alors que nous avons montré qu'il cessa de s'intéresser aux timbres en 1947[4094]. Nous considérons que l'artiste est malgré tout de bonne foi, préférant très probablement ne se souvenir que « des rêves merveilleux de [sa] jeunesse »[4095]. Ce

---

d'un parlement mondial » (*die wahren Botschafter dieser Erde, die wahren Abgeordneten eines Weltparlamente*) / « objets de culte, icônes » (*Kultobjekte, Ikonen*) ». Notre traduction.

[4087] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 73. « « un grand bonheur » (*ein großes Glück*) / « fantastiques » (*phantastische*) / « merveilleux » (*wunderbaren*) / « magnifiques » (*wunderschön*) / « merveilleux » (wunderbaren) / « les plus grands » (*allergrößte*) ». Notre traduction.

[4088] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 73. « Die kleinen Bilder kann man bei sich tragen, in kleinen Büchern. Sie sind wie Kultobjekte, wie Ikonen. » Notre traduction

[4089] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 72. « Ich habe auch im Realgymnasium ein Gedicht zur Ehre der Briefmarke geschrieben.» Notre traduction

[4090] Voir Première partie, chapitre « Les timbres-poste - un art de substitution ».

[4091] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 72. « Ich hatte einen umfangreichen Briefwechsel mit Briefmarkenfreunden in der ganzen Welt, in so exotischen Ländern wie Indien, der Schweiz, Amerika und Marokko, Irland und vielen anderen Ländern. Ich schrieb ganz einfach Briefe an „einen unbekannten Briefmarkensammler" in einer exotisch klingenden Stadt, die ich im Weltatlas heraussuchte, in einem fernen Land, und bekam etwa auf drei Briefe eine Antwort » Notre traduction

[4092] Voir Première partie, chapitre « Le paradoxe des difficultés matérielles ».

[4093] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 73. « Dann schickten wir uns gegenseitig Briefmarken im Brief und auf dem Umschlag jahrelang. » Notre traduction

[4094] Voir Première partie, chapitre « Le paradoxe des difficultés matérielles ».

[4095] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 73. «die wunderschönen Träume meiner Jugend. » Notre traduction.

que corrobore sa remarque, plus sensible que prétentieuse : « Et la plus grande de mes joies est que je peux moi-même collectionner des timbres-Hundertwasser et les ranger à côté des autres beaux que je possède déjà »[4096]. Et puis, l'artiste donne encore à voir son nomadisme, comme il l'évoque un peu plus loin avec un champ lexical religieux « ressusciter » (*auferstehen*) significatif : « Et en outre, je peux ressusciter dans les timbres tous les magnifiques paysages qu'en tant que peintre j'ai découverts toute ma vie »[4097]. C'est pourquoi ces petites images de Hundertwasser parlent d'elles mêmes et on peut les considérer comme des pierres précieuses, se réjouir de les voir briller, et aussi de leur beauté très particulière, très caractéristique[4098]. Avec l'espoir de les voir contribuer à la construction de cet espace, beau, juste, heureux et joyeux auquel, depuis ses débuts, l'artiste aspirait dans ses approches théoriques.

Cependant, toute l'émotion que Hundertwasser mettait dans ces réalisations de timbres, ces « grands tableaux de 32,25 x 42 mm » ne fut pas perçue comme l'artiste l'aurait souhaité : il y avait un décalage entre la notoriété et la réputation de l'artiste[4099]. En outre, lorsque l'artiste dessinait un timbre-poste à quatre schillings autrichiens, certains disaient que ce n'était pas de l'art, et d'autres disaient que ce n'était pas un timbre[4100]. Par exemple, lors d'un achat à la Poste de Vienne, une femme devant lui s'était exclamée sur la beauté du timbre, mais informée que Hundertwasser l'avait créé, elle finit par dire en grimaçant qu'elle le détestait. Quelques mois plus tard, Hundertwasser analyse la situation :

[4096] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 73. « Und die allergrößte Freude für mich ist die, dass ich selbst Hundertwasser-Briefmarken sammeln und neben die anderen schönen, die ich schon besitze einreihen kann.» Notre traduction.

[4097] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 73. « Und noch dazu kann ich all die wunderbaren Landschaften, die ich ein ganzes Leben lang als Maler entdeckt habe, in den Briefmarken auferstehen lassen.» Notre traduction.

[4098] KOSCHATZKY Walter, 1975, Hundertwasser und die Tradition der österreichischen Briefmarke, in *Sonderpostmarkenserie Österreich Republik. Republik Österreich, Sonderpostmarkenserie [1973-1985]*, Österr. Staatsdruckerei, Wien, p. 5. « Mit der neuen Briefmarke von Hundertwasser, so bin ich überzeugt, ist ein neuer Wendepunkt eingetreten, ist doch auch das erste mal das Ziel anders gesteckt. [...]davon bin ich überzeugt, man gerade bei Hundertwassers Kunst am aller allerwenigsten über Theorien, über Strömungen und Gegenströmungen unseres Jahrhunderts informiert sein, um seine Werke zu schätzen. […]Seine Bilder sprechen von selbst, man kann sie so wie Edelsteine ansehen, sich an ihnen freuen wie sie leuchten und von ihrer ganz eigenen, unverwechselbaren Schönheit sind.». Notre traduction.

[4099] Fonds RESTANY II-1- *Hundertwasser - NOTES WIEN HILTON HUNDERTWASSER VIENNE MAI 1976*, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

[4100] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, pp. 84-85. « She didn't hate it. She hates me. […] Isn't it amazing? Instinctively, she liked it – until you put a label on it: my name. This is a typical sign of prejudice. She doesn't have to like me, but why can't she just go on liking that stamp I wonder what would have happened if you'd given it to her. All this is interesting, though, because it illustrates my position in Austria. They have so many wrong opinions of me. In Germany, too: a postcard from Austria to Germany costs four Schillings now. Somebody in Vienna sent a picture postcard with my stamp on it, but it came back "Refused" by a German postmaster who filled in the reason: "This is not a postage stamp". I'm sure he doesn't think it's art either. But at least he isn't reacting against *me*. ». Notre traduction.

> Elle ne le déteste pas. Elle me déteste moi.' […] 'N'est pas étrange ? Instinctivement, elle l'aimait – jusqu'à ce que vous lui donniez un label : mon nom. C'est un signe typique de préjudice. Elle n'a pas à avoir à m'aimer moi, mais pourquoi ne peut-elle pas continuer à aimer le timbre je me demande ce qui serait arrivé si vous le lui aviez donné. Tout cela est intéressant, en fait, parce que cela illustre ma position en Autriche. Il y a tant de mauvaises opinions de moi. En Allemagne, aussi : une carte postale d'Autriche en Allemagne coûte quatre schillings maintenant. Quelqu'un à Vienne envoya une parte postale illustrée, avec mon timbre dessus, mais elle revint 'Refusé' par un postier allemand qui inscrivit comme motif : 'Ceci n'est pas un timbre'. Je suis sûr qu'il ne pensait pas non plus que c'était de l'art. Mais en fait, il avait réagi contre *moi*[4101].

Détaillant sa réception dans le monde germanophone[4102], Hundertwasser observe notamment qu'il souffre de « tant de mauvaises opinions de moi »[4103]. Autour du thème de la détestation, on notera la focalisation sur le « je » par la septuple répétition de « moi » / « me » (*me*), la triple répétition de « mon » / « ma » (*my*). Contrairement aux liens « animistes » qui l'attachent à ces « toiles-enfants »[4104], l'artiste détache là son timbre de son être propre « pourquoi ne peut-elle pas continuer à aimer le timbre »[4105], ce qui exprime un sentiment de trahison. D'autant que, lorsque l'artiste revient sur le cachet de la Poste stipulant « 'Ceci n'est pas un timbre' »[4106], nous voyons un renvoi à la célèbre légende « Ceci n'est pas une pipe » du tableau *La Trahison des images* (1928–1929) de René Magritte[4107], alors que justement Hundertwasser pose la question de la définition de l'art en pointant que le postier « ne pensait pas non plus que c'était de l'art »[4108]. À l'international, la réputation philatélique de Hundertwasser était néanmoins consacrée, et il réalisa un grand nombre de commandes. Notamment une série de six timbres en 1983, à l'invitation du Secrétaire général de l'ONU, Javier Perez de Cuellar, à l'occasion du 35ème anniversaire de la Déclaration des Droits de l'Homme, pour lesquels il reçut le Prix du plus beau timbre et la médaille d'or de l'ONU en 1984 ; c'était la première fois qu'un artiste était ainsi sollicité[4109]. Ce que l'artiste salue dans la strophe conclusive du poème « Au timbre » (*Zur Briefmarke*), qui accompagne cette création :

[4101] LEVY Alan, 1976, *Id.*, pp. 84-85. « She didn't hate it. She hates me. […] Isn't it amazing? Instinctively, she liked it – until you put a label on it: my name. This is a typical sign of prejudice. She doesn't have to like me, but why can't she just go on liking that stamp I wonder what would have happened if you'd given it to her. All this is interesting, though, because it illustrates my position in Austria. They have so many wrong opinions of me. In Germany, too: a postcard from Austria to Germany costs four Schillings now. Somebody in Vienna sent a picture postcard with my stamp on it, but it came back "Refused" by a German postmaster who filled in the reason: "This is not a postage stamp". I'm sure he doesn't think it's art either. But at least he isn't reacting against *me*. ». Notre traduction.

[4102] Voir Troisième partie, chapitre « La réception dans l'espace germanophone ».

[4103] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, pp. 84-85. « so many wrong opinions of me ». Notre traduction.

[4104] Voir Troisième partie, chapitre « Les liens affectifs aux œuvres ».

[4105] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, pp. 84-85. « why can't she just go on liking that stamp ». Notre traduction.

[4106] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, pp. 84-85. « "This is not a postage stamp" ». Notre traduction.

[4107] René Magritte (1898-1967). Peintre surréaliste belge.

[4108] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, pp. 84-85. « he doesn't think it's art either ». Notre traduction.

[4109] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 1048.

Hundertwasser rend hommage aux Nations Unies, citées trois fois « C'est pourquoi je salue cette grande initiative / des Nations Unies d'éditer des timbres […] »[4110]. Cette fois encore, l'écrit soutient l'image et inversement. L'écrit n'est pas publié dans la première édition de « De belles voies » (*Schöne Wege*) de la même année, sans doute pour des raisons de délai. Quoi qu'il en soit, W. Schurian le présente dans l'édition de 2004[4111]. Comme dans son poème d'adolescent, l'usage du singulier de généralité du titre donne encore du relief à l'énonciation, voire personnifie l'objet. Les vers libres délivrent les messages fondamentaux de l'artiste. Le vocable « timbre-poste », parfois au pluriel (*Briefmarke(n)*) apparaît dans chacune des huit strophes. Il introduit anaphoriquement six vers de la troisième strophe, où Hundertwasser conteste notamment un rôle de « preuves sans âme de droits payés »[4112]. L'artiste fait cette fois fi des collections mal comprises : « Le timbre qui n'a pas été envoyé sur une lettre […] est un leurre, une tromperie / seulement, lorsqu'il y est arrivé, alors seulement le timbre peut commencer une vie nouvelle comme objet de collection[4113]. À l'inverse, l'artiste personnifie le timbre, qui « doit vivre son destin / Un timbre doit avoir vécu en tant que timbre »[4114], tout en détaillant le processus postal depuis « la langue de l'expéditeur » (*Zunge des Absenders*) jusqu'au destinataire (*Empfänger*), en passant par l'oblitération de la poste (*Gummistempel der Post*) et la main du facteur (*Hand des Briefträgers*). D'une façon générale, le poème éclaire une nouvelle fois toute l'émotion générée par cette « œuvre d'art » (*Kunstwerk*), aussi petite soit-elle « format très petit » (*im Format sehr klein*) / « minuscule » (*winzige*) / petit » (*kleine*). Mais ici, le timbre devient aussi un manifeste pictural, en tant qu'exacte synthèse de toutes les convictions, du « message » (*Botschaft*) de Hundertwasser, tel qu'il apparaît dans le premier vers : « Un timbre est quelque chose d'important »[4115]. L'artiste met son langage verbal habituel au service de cette petite image multicolore: abandonnant quasiment toute négation, si ce n'est dans un emploi positif « pas de frontières » (*keine Grenzen*) et emploie l'accumulation de qualificatifs

---

[4110] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Zur Briefmarke (1977), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, pp. 88-89. « Daher begrüße ich diese große Initiative / der Vereinigten Nationen [...] Briefmarken [...] / herauszubringen ». Notre traduction.

[4111] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Zur Briefmarke (1977), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage,* Langen-Müller, München, pp. 87-89. Chapitre « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*). Signalétique autrefois décidée par l'artiste : « Poésie, prose, récit, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*), ainsi que « Techniques et méthodes » (*Techniken und Medien*).

[4112] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 87. « seelenlose Belege für bezahlte Gebühren ». Notre traduction.

[4113] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 88. « Eine Briefmarke, die nicht auf einem Brief verschickt wurde [...] ist eine Attrappe, ein Betrug / Nur dann, wenn dies erreicht ist, nur dann kann die Briefmarke ein neues Leben beginnen als Sammelobjekt ». Notre traduction.

[4114] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 88. « muß wieder ihren Zweck erfüllen / Eine Briefmarke muß als Briefmarke gelebt haben ». Notre traduction.

[4115] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 87. « Eine Briefmarke ist eine wichtige Sache.». Notre traduction.

mélioratifs, apportant à son poème le caractère d'un hymne[4116]. Ne redoutant pas les redondances, l'artiste souligne, voire martèle tout ce qu'il considère comme essentiel à l'harmonie qu'il appelle de ses vœux[4117]. Il procède encore ainsi pour la nécessité de la Beauté[4118]. Selon un autre de ses leitmotivs, Hundertwasser met en avant la créativité humaine[4119] . Insistant particulièrement sur une humanité pacifique [4120], il indique encore que le timbre est le facilitateur d'une humanité fraternelle à laquelle il aspire[4121]. Une humanité qui ignore aussi l'exclusion, de quelque origine soit-elle [4122]. Tout en souhaitant cependant que les nations conservent leur identité, leur culture particulière, Hundertwasser signifiant probablement là son attachement à l'Autriche[4123]. Bien entendu, dans l'avant-dernière strophe, acmé du poème, l'artiste reprend son antienne sur les liens que les hommes devaient obligatoirement tisser avec la nature : « L'élan enthousiaste de l'homme doit s'unir avec l'action bénévole de la nature / les forces créatrices de la nature et l'homme »[4124]. Si l'artiste accepta de se prêter au jeu de la création de timbres-poste, c'est que le thème de la commémoration entrait

---

[4116] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 87. « important » (*wichtige*) / « grandes » (*großen*) / « précieux » (*kostbar*) / « morceau de paradis » (*Stück vom Paradies*) / « raffinées » (*exquisiten*) / « côté exceptionnel » (*Außerordentlichkeit*) / « préciosité » (*Kostbarkeit*) / « précieux » (*kostbare*) / « enthousiaste » (*enthusiastische*) / « extraordinaires » (*außergewöhnliche*) / « de grande qualité » (*von hoher Qualität*). Notre traduction.

[4117] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 87-89. « fantastique royaume » (*fantastischen Reich*) / « rêves qui se réalisent » (*Träumen, die wahr werden*) / « vie meilleure sur terre dans la Beauté » (*ein besseres Leben auf Erden in Schönheit*) / « l'espoir des peuples de cette terre » (*die Hoffnung der Völker dieser Erde*) / « l'objectif de l'espoir de tous » (*das Ziel der Hoffnung aller*). Notre traduction.

[4118] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 87-88. « chef d'œuvre » (*Kunstwerk*) / « beauté cristalline » (*kristallene Schönheit*) / « Beauté » (*Schönheit*) / « Beauté » (*Schönheit*) / « Beauté » (*Schönheit*) / « Beauté » (*Schönheit*). Notre traduction.

[4119] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 85-87. « techniques » (*Techniken*) / « génie créateur de l'homme » (*menschlichem Schöpfergeist*) / « de créativité » (*Schöpfertum*) / « les forces créatrices de [la nature et] de l'homme » (*Schöpferkräften von [Natur und] Mensch*). Notre traduction.

[4120] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 88. « témoins de pays lointain et ambassadeur » (*Zeuge ferner Länder und als Botschafter*) / « des pays et des nations » (*Ländern und Nationen*) / « une paix juste sur la terre» (*gerechter Friede auf Erden*). Notre traduction.

[4121] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 87. « relie les cœurs » (*verbindet die Herzen*) / « pont entre les peuples et les pays » (*eine Brücke zwischen Völkern und Ländern*) / « ambassadeurs de l'art et de la vie » (*Botschafter von Kunst und Leben sein*) / « cadeau venant de loin » (*Geschenk von weit her*). Notre traduction.

[4122] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 87. « les prisons, les asiles et les hôpitaux » (*Gefängnissen, Asylen und Krankenhäusern*) / « accessible à tous » (*jedem zugänglich*) / « jeunes et vieux, riches et pauvres » (*jung und alt, reich und arm*) / « bien portants et malades, savants et ignorants » (*gesund oder krank, gebildet oder unwissend*) / « hommes libres ou privés de leur liberté » (*frei oder seiner Freiheit beraubt*). Notre traduction.

[4123] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 87-88 « critère de la culture d'un pays » (*Maßstab der Kultur eines Landes*) / « témoin de la culture » (*Zeugnis der Kultur*). Notre traduction.

Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein* » : *Hassliebe* ».

[4124] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 88. « Der enthusiastische Elan des Menschen muß sich mit dem ehrenamtlichen Wirken der Natur vereinen / Schöpferkräften von Natur [und Mensch]. ». Notre traduction.

dans sa ligne de pensée[4125]. En effet, gravées par Wolfgang Seidel et imprimées par l'Imprimerie nationale d'Autriche (*Österreichische Staatsdruckerei*), ces signatures de son engagement portent des titres [4126] significatifs, faisant écho aux convictions de l'artiste, telles qu'elles étaient parallèlement développées dans le poème. Quatre titres illustrent ses écrits, exprimant notamment l'impérieuse nécessité de la création, garante des libertés individuelles, par exemple *APA 212 ⊂ 846 BH2 WINDOW RIGHT - DAS FENSTERRECHT*[4127] ou encore *⊂ 848 B ⊃ APA 214 RIGHT TO CREATE - RECHT AUF SCHÖPFUNG - DROIT DE CRÉER*[4128], qui lui valut le « Premio Internazionale Asiago d'arte filatelica » en tant que meilleur timbre-poste du monde de l'année 1983, tandis que le président italien Sandro Pertini lui remit la Médaille d'or[4129]. Sans oublier *⊂ 849⊃ APA 215 HOMO HUMUS HUMANITAS*[4130], et enfin *⊂ 850 B ⊃ APA 216 THE SECOND SKIN - DIE ZWEITE HAUT*[4131]. Un autre titre revendiquait la part du rêve[4132] de Hundertwasser : *⊂ 851 B ⊃ APA 217 - THE RIGHT TO DREAM - RECHT AUF TRÄUME.* Un dernier titre rendait hommage à la Nature[4133] : *APA 213 ⊂ 847 ⊃ TREATY WITH NATURE - FRIEDENSVERTRAG MIT DER NATUR.*

1.1.22 Au service du plus grand nombre : lithographies, drapeaux et posters

Durant son séjour au Japon, Hundertwasser avait fait évoluer son nom en « Friedensreich », riche en paix[4134] et au cours des années suivantes, il conçut des écrits et des actions dont le ressort principal était le bien-être de l'homme. Il n'est donc pas surprenant que le Chancelier autrichien Bruno Kreisky ait envoyé aux chefs d'État des pays du Moyen-Orient le premier drapeau que l'artiste humaniste idéaliste avait dessiné, le *Drapeau de Paix 1978 pour la Terre promise*, où perce

---

[4125] RESTANY Pierre, 2003, Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 68.

[4126] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[4127] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972).

[4128] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[4129] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 1049.

[4130] Voir Troisième partie, chapitre « Au service du plus grand nombre - lithographies, drapeaux et posters ».

[4131] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième peau» (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967) ».

[4132] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[4133] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[4134] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela*' : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

l'influence de sa judéité[4135] : « Le demi-croissant arabe vert est vaste comme l'horizon, comme des mains ouvertes tenant l'étoile bleue des juifs comme une pierre précieuse. Le croissant arabe protège l'étoile des juifs ... »[4136], réalisé à l'époque où l'artiste prit le chemin de la Nouvelle-Zélande. Inspiré par ce nouveau lieu de vie, en 1983 il proposa son « drapeau Kourou » (*Die Koru Fahne*) auquel il dédia un poème éponyme[4137]. Hundertwasser travailla des mois au vert du drapeau : à dessein, il ne reprit pas le vert officiel néozélandais, car il correspondait aux pâturages de moutons et de vaches traduisant la monoculture de l'agriculture extensive de la double île, mais créa un vert singulier, issu d'une synthèse de différents tons de vert d'arbres, qui poussaient à l'origine en Nouvelle-Zélande et poussaient toujours sur son territoire[4138]. Cependant, le drapeau ne connut pas le succès escompté puisque les Néozélandais n'apprécièrent pas du tout son ingérence en forme de spirale verte et le lui firent savoir par une rude fin de non-recevoir[4139]. Quoi qu'il en soit, on peut s'interroger sur l'objectif : n'était-ce pas aussi une manière inconsciente de chercher la réconciliation en raison de son rejet par et de l'establishment de la scène artistique qui allait croissant[4140] ? En effet, depuis plusieurs années en Europe sa démarche déplaisait, comme il l'évoque en 1984:

> Mon but a toujours été de donner de la joie aux gens. Je veux faire pour les gens des choses qui sont belles et utilisables, qui signifient quelque chose pour eux et les enrichissent. On doit pouvoir se réjouir d'avoir des choses et les regarder longtemps et les respecter. […] Mes rares tableaux peints devenaient la propriété de très peu de collectionneurs, ce qui me fut aussi reproché, et vers 1965, je me suis décidé à faires des gravures, pour atteindre davantage de personnes[4141].

Il faut toutefois nuancer ce propos : en effet, tandis que le centre de l'art s'était déplacé vers les États-Unis, l'artiste restait résolument hostile à tout avant-gardisme d'alors, cherchant sans doute de nouveaux supports pour donner vie à ses créations picturales. Il s'en explique encore dans une lettre de février 1995, adressée à des personnes lui demandant de leur offrir une œuvre originale :

[4135] Voir Première partie, chapitre « Le rapport à la judéité ».

[4136] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 165.

[4137] Voir Deuxième partie, chapitre « La Nouvelle-Zélande ».

[4138] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 125.

[4139] ZIEGLER Senta, 1996, Ende der Welt. Im Busch kontrolliert er ein bis Japan und USA wirksames Wirtschaftsunternehmen, *NEWS 20/96*, in TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, 352 p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p. 91.

[4140] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

[4141] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1984, *Homo humus come va: 10001 10002 nights*, Verl. die Galerie, Offenbach am Main, [p. 8]. « Mein Ziel war es immer, vielen Menschen Freude zu machen. Ich will den Menschen Dinge geben, die schön und brauchbar sind, die für sie etwas bedeuten und sie bereichern. Man muß sich freuen können, daß man diese Dinge hat und sie lange bewundern und in Ehren halten. [...]Meine wenigen gemalten Bilder gelangten in den Besitz nur einiger weniger Sammler, was mir auch vorgehalten wurde, und um 1965 entschloss ich mich, Graphik zu machen, um mehr Menschen zu erreichen. » Notre traduction.

> Ça en est presque arrivé à ce que je doive m'excuser pour le prix de mes tableaux. Mais la valeur financière se fait sur le marché par la loi de l'offre et de la demande, sans que je puisse l'influencer. […] C'est pourquoi depuis déjà trente ans, je ne vends plus mes tableaux, mais je veille à ce qu'ils soient exposés dans des musées et des galeries, où ils peuvent être vus par de nombreuses personnes. Ne créer que pour une élite, qui a les tableaux 'pour elle', ou même les garde dans un coffre-fort, me révulse. […] C'est pourquoi depuis vingt-cinq ans, j'en suis de plus en plus venu à affiner et perfectionner tant les gravures et les reproductions qu'elles dépassent largement les tableaux originaux en force expressive, en densité, et partiellement en durabilité[4142].

On peut s'interroger ici sur l'ambiguïté des arguments « l'offre et de la demande » (*Angebot und Nachfrage*) et « je ne vends plus mes tableaux depuis trente ans »[4143] présentés comme des conséquences de ses cotes si élevées que ses œuvres en deviennent inaccessibles : il faut garder présent à l'esprit que pour la réalisation de ses œuvres, Hundertwasser avait fait le choix de la lenteur, ce qui diminue la production. Nous savons par ailleurs que l'artiste avouait avoir beaucoup de mal à se séparer de ses œuvres[4144]. Mais se pose la question de savoir si Hundertwasser ne renverse pas la situation pour évacuer la déception face à un rejet croissant, ce qui l'entraine à se tourner vers des supports plus « grand public ». En revanche, nous estimons qu'en raison des théories qu'il avait énoncées, il est parfaitement sincère quand il énonce « affiner et perfectionner tant les gravures et les reproductions »[4145]. Hundertwasser déploya donc une nouvelle énergie pour ce nouveau support. De la même manière qu'il avait toujours longuement décrit sa technique de peinture, Hundertwasser donne des informations encore une fois très détaillées sur son processus d'appropriation de cette nouveauté :

> La gravure n'est pas un art direct, comme la peinture, […] l'œuvre graphique est beaucoup plus difficile, et plus éprouvante mentalement, parce que l'on n'a pas seulement à faire avec soi-même, on a à faire avec une équipe, avec beaucoup de personnes, avec des machines et des imprimeurs et autres techniciens, et la commercialisation est aussi beaucoup plus compliquée que dans la peintre, si bien que c'est vraiment une charge physique de réaliser une œuvre graphique. […] L'œuvre graphique est une activité qui vous donne des maux d'estomac, car ce n'est pas une activité naturelle. On peut présenter ça comme ça. On a un

---

[4142] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, pp. 149-150. « Es ist fast so, als ob ich mich für den Wert meiner Bilder entschuldigen müsste. Der finanzielle Wert entsteht aber auf dem freien Markt durch Angebot und Nachfrage, ohne dass ich das beeinflussen kann. [...] Daher verkaufe ich schon seit dreißig Jahren meine Bilder nicht mehr, sondern trage Sorge, dass sie in Museen und Galerien ausgestellt werden, wo sie von vielen Menschen gesehen werden können. Nur für eine Elite zu schaffen, die die Bilder ‚für sich hat' oder gar in Banksafes aufbewahrt, widerstrebt mir. [...] Daher verkaufe ich schon seit dreißig Jahren meine Bilder nicht mehr [...] Daher bin ich seit fünfundzwanzig Jahren mehr und mehr dazu übergegangen, Graphiken und Reproduktionen so zu verfeinern und zu vervollkommnen, dass sie die Originalbilder weit an Aussagekraft, Dichte und z. T. Haltbarkeit übertreffen.». Notre traduction.

[4143] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Id.*, p. 149. « […] verkaufe ich schon seit dreißig Jahren meine Bilder nicht mehr ». Notre traduction.

[4144] Voir Troisième partie, chapitre « Les liens affectifs aux œuvres ».

[4145] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Ibid.*, p. 150. « Graphiken und Reproduktionen so zu verfeinern und zu vervollkommnen ». Notre traduction.

mur devant soi et on lance par exemple une quenelle contre le mur, on voit très bien où l'on lance la quenelle et si avec la quenelle, on veut attendre un but, on peut directement voir le but et s'y adapter. Quand on fait une œuvre graphique, c'est comme si on lançait une quenelle contre le mur, en aveugle, en voulant toucher au but. Ainsi lance-t-on par exemple comme avec une quenelle contre le mur, mais l'empreinte ne se fait pas là où on, a lancé, mais sur une toute autre page inattendue, c'est à dire derrière vous, il faut se retourner, et voir l'empreinte devant soi. Et quand on a visé le mur d'en haut, c'est à dire quand on veut viser vers le bas derrière soi, alors il faut viser devant soi, il faut donc penser à l'envers non seulement sur les côtés, mais aussi inverser le haut et le bas, comme un négatif, il faut penser, par exemple, quand cela doit être rouge, il faut peindre en vert, quand cela doit être blanc, il faut peindre en noir et se représenter les couleurs. C'est pourquoi c'est si peu naturel et si peu satisfaisant. C'est comme si on jouait aux échecs avec un partenaire inconnu, avec quelqu'un que l'on ne connaît pas[4146].

Par ailleurs, l'artiste cherchant à former un tout, son intérêt pour l'écriture, y compris celle d'autres créateurs, nourrissait sa création picturale. Par exemple, même si nous ignorons s'il fut l'initiateur du projet, pensons à la lithographie qui accompagne une œuvre du poète Pablo Neruda[4147] : *HWG 23 ⊂ 638⊃ LES YEUX DE MACHU PICCHU - THE EYES OF MACHU PICCHU - DIE AUGEN VON MACHU PICCHU* [4148]. Pour concrétiser et faire connaître son concept

---

[4146] HUNDERTWASSER, 1981, *Stowasser - Hundertwasser : Ausstellung der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum*, 19. August bis 20. September 1981, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, [pp. 19-20]. « „Ja schon, Graphik ist etwas viel, viel Schwereres, also Graphik ist keine direkte Kunst, so wie die Malerei, wenn man ein Bild malt, so kann man sich in ein Zimmer setzen und malen, und ist niemand Rechenschaft schuldig, wenn das Bild fertig ist, man kann die Farben auf das Papier so anbringen, wie man sich das vorstellt, man hat die Farbe direkt und malt sie aufs Bild. Hingegen bei der Druckgraphik ist alles viel komplizierter und schwerer und irgendwie auch seelisch aufreibender, weil man nicht nur mit sich selbst zu tun hat, man hat mit einem Team zu tun, mit vielen Menschen, mit Maschinen und Druckern, und andern Technikern, und auch der Vertrieb ist viel komplizierter als in der Malerei, sodass es wirklich eine große seelische und körperliche Belastung ist, Graphik zu machen. […] Graphik ist eigentlich eine Tätigkeit, von der man Magengeschwüre bekommt, denn es ist eine unnatürliche Tätigkeit. Man kann sich das ungefähr so vorstellen. Man hat eine Wand vor sich und man wirft z. B. einen Knödel an die Wand. man sieht ganz genau, wohin man den Knödel wirft. und wenn man mit dem Knödel ein Ziel treffen will. so kann man das Ziel direkt sehen und sich danach einrichten. Wenn man Graphiken macht, ist es so, als ob man blind gegen eine Wand mit Knödeln schmeißt und ein Ziel treffen will. So wirft man zum Beispiel wie mit einem Knödel an die Wand, aber der Abdruck zeichnet sich nicht dort ab, wo man hinwirft, sondern auf einer ganz anderen, unvermuteten Seite, z. B. hinter einem selbst, und wenn man dort hinwirft, muss man sich umdrehen und den Abdruck vor sich sehen. Und wenn man auf der Wand zu weit oben gezielt hat, d. h. wenn man hinter sich etwas hinunter zielen will, dann muss man vor sich etwas hinüber zielen, man muss also nicht nur seitenverkehrt denken, sondern auch oben und unten verkehrt, wie auch negativ verkehrt, man muss denken, wenn es z. B. rot werden soll, muss man in grün malen, wenn es weiß werden soll, muss man schwarz malen. Und wenn man die verschiedensten Farben haben will, muss man alle in schwarz malen und sich die Farben vorstellen. Deswegen ist es so unnatürlich und so unbefriedigend. So wie man Schach spielt mit einem unbekannten Partner, mit jemand, den man nicht kennt.“ ». Notre traduction.

[4147] Pablo Neruda, (1904-1973). Poète, écrivain, diplomate, homme politique et penseur chilien.

[4148] Publié en 1966. Format: 500 mm x 660 mm. Image: 470 mm x 560 mm. Lithographie en 4 couleurs. Imprimée par Michel Cassé, Paris, 1966.
Pablo Neruda, *Hauteurs de Macchu-Picchu*. [traduction par Roger Caillois] ; [collages et lithographie de] Hundertwasser, Genève, 1966, C. Givaudan, [48] f. de formats divers collés sur les côtés des prismes : ill. en coul. ; 46 x 26 x 45 cm (livre monté). Tirage à 66 ex. (en fait à peine 30). - Ex. n ° 26. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2384-die-augen-von-machu-picchu-1494950786, consulté le 28/04/2018.

de « droit aux fenêtres » auquel il a consacré un écrit[4149], Hundertwasser conçut l'estampe *HWG 41 ⊂ 686 ⊃ GOOD MORNING CITY - BLEEDING TOWN* [4150]. La sérigraphie fut de grande envergure : en 40 variations de couleurs à 200 épreuves chacune (en deux tirages de 8000 exemplaires) ; et 40 variations de couleurs à 500 épreuves chacune (en 2000 exemplaires). Pour la première fois Hundertwasser introduisait des couleurs fluorescentes et phosphorescentes et des estampages métalliques, techniques sérigraphiques donnant un nouvel effet de surface[4151], comme l'artiste le commente:

> Je ne crois pas que quelqu'un puisse m'égaler dans cette entreprise gigantesque, qui me demanda deux ans. J'employai des techniques tout à fait nouvelles dans la sérigraphie : estampages métalliques, couleurs phosphorescentes, qui brillent dans la nuit, impressions aux perles de verre, estampages convexes et un nombre incroyable de surimpressions de couleurs, que je peignais sur des feuilles transparentes et qui étaient reportées au tamis. Puis les épreuves des combinaisons infinies de couleurs[4152].

Si cette déclaration d'autosatisfaction « Je ne crois pas que quelqu'un puisse m'égaler »[4153] peut être perçue comme une facette de son narcissisme, on peut aussi y voir le plaisir d'un travail complexe réussi. L'avidité du gain n'était pas le moteur de ses créations nouvelles, puisque Hundertwasser continua à penser qu'un grand tirage était nécessaire pour que le prix reste bas : « On en vint au procès, que je gagnais, parce que (comme pour le portfolio de *l'Art Club* en 1951) je voulais maintenir les prix bas – 100 Mark par feuille, afin que cela soit accessible à beaucoup. Ce fut peine perdue. Je ne pouvais pas fixer le prix du marché libre. Ce fut à la fois une

---

On observera l'originalité du travail de Hundertwasser dans cette édition bilingue en français et en espagnol *(Alturas de Macchu-Picchu*). Le livre-objet monté se présente sous la forme d'un assemblage de 32 prismes de carton, dont 28 gigognes, de chaque côté d'un montant vertical. Recouverts de papier de reliure, ils sont décorés de reproductions d'œuvres de Hundertwasser collées sur les côtés de 30 des prismes, tandis qu'une lithographie découpée est disposée sur les 10 faces trapézoïdales. Le texte, imprimé sur acétate transparent, est collé sur le montant vertical et sur 22 des prismes, soit un poème par étage.

[4149] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre –Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[4150] Format: 850 mm x 555 mm. Image: 825 mm x 555 mm. Pièce de soie de 18 couleurs, incluant 2 phosphorescent, avec gaufrage métallique en 10 couleurs. Après *⊂151⊃ BLEEDING HOUSES - MAISONS SANGLANTES*, divers media, 1952. Imprimé par le Studio Quattro, Campalto -Venise, 1969-1971, en coopération avec l'imprimeur Lino Coin. Coordinateur: Alberto della Vecchia. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2422-good-morning-city-1494950786, consulté le 28/04/2018.

[4151] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 117.

[4152] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 812. « Ich glaube nicht, dass mir jemand dieses gigantisches Unternehmen gleichtun kann, das mich zwei Jahre beanspruchte. Ich verwendete völlig neue Techniken in der Druckgraphik: Metallprägedruck, Phosphorfarbe, die in der Nachtleuchten, reflektierende Glasperlen Aufdrucke, konvexe Prägungen und eine ungläubige Anzahl von Farbüberdrücken, die ich einzeln auf Transparentfolien malte und die dann auf Sieg übertragen wurden. Dann die Probedrucke der unendlich gewordenen Farbkombinationen.». Notre traduction.

[4153] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p 812. « Ich glaube nicht, dass mir jemand dieses gigantisches Unternehmen gleichtun kann ». Notre traduction.

victoire et une défaite »[4154]. Notons encore que le plaisir de la technique maîtrisée occupait une large place dans ces travaux, d'autant que l'artiste souligne l'inflation des couleurs[4155], avec leurs variations et combinaisons étourdissantes, ces éléments symptomatiques de la créativité[4156] qui est selon lui le ressort de tout:

> Par la variété des couleurs. Je réalise autant de variations qu'il y a d'exemplaires. Le procédé d'imprimerie est à lui seul beaucoup plus compliqué que celui de Rembrandt par exemple, car non pas un seul dessin, mais plusieurs, sont imprimés l'un sur l'autre et ce, en plusieurs couleurs et pas seulement en noir. J'ai commencé avec trois à cinq couleurs superposées; aujourd'hui, j'ai vingt à trente couleurs superposées. Chaque dessin pour une impression en couleurs peut être imprimé toutefois en plusieurs couleurs. Par exemple, avec trois dessins imprimés chacun .en trois couleurs différentes sur des feuilles différentes, on obtient (trois fois trois) neuf feuilles ayant des combinaisons de couleurs différentes[4157].

Nous soulignons d'ailleurs ici une certaine ivresse de la création « 100 000 variations de couleur » :

> Dans le cas de 'Homo Humus'[4158], j'ai réalisé l'impression sérigraphique, ou l'estampage, de 8 dessins présentant chacun des couleurs différentes. Je ne tiens pas compte du soutien photo-lithographique qui est lui aussi composé de quatre impressions, en partie de couleurs différentes. Avec 'Homo Humus', on a (sans considérer l'impression lithographique) dix variations de couleurs de la première plaque, combinées aux dix variations de la seconde plaque, ce qui donne 100 variations, qui sont combinées aux 5 variations de la troisième impression sérigraphique, donc jusqu'ici 500 variations, qui sont combinées aux deux variations de la prochaine impression, donc 1000, et ainsi de suite. On obtient ainsi 10 x 10 x 5 x 2 x 5 x 2 x 2 x 5 = 100 000 variations de couleur.

Ces réalisations entraient une fois encore en écho avec son éthique, et cette inflation n'était pas une collection addictive de couleurs, ni une simple prouesse technique. Ni pensée comme un « travail à la chaîne » sans âme, ce que l'artiste avait déclaré avoir en horreur dès 1953, dans son texte d'exposition à l'Art Club[4159], et ce qu'il souligne encore ici : « Je voulus poursuivre la chaîne ad absurdum. Poussé dans mes retranchements, entre une demande incroyablement croissante et ma fierté de créer des originaux et non des produits de masse, et m'efforçant de donner autant que

---

[4154] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Ibid.*, p. 812 . « Es kam zu einem Prozess, den ich auch gewann, weil ich die Preise (wie bei der Art-Club Mappe 1951) niedrig halten wollte – 100 Mark pro Blatt, damit es vielen zugänglich ist. Es war verlorene Mühe. Den freien Marktwert konnte ich nicht bestimmen. Es war Sieg und Niederlage zugleich.». Notre traduction.

[4155] Voir Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

[4156] Voir Partie Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[4157] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 117 & p. 124.

[4158] Pour la réalisation de cette sérigraphie, l'artiste créa un méticuleux et précis code « technique » des couleurs (in RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 120-123.).

[4159] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

possible de mon Moi intime »[4160]. La recherche de la Beauté était incontestablement au premier rang, dans un équilibre des couleurs associées, car, ajoute-t-il :

> Mais l'art consiste à choisir parmi ces 100 000 tirages différents, car il est impossible à un homme de saisir et de projeter 100 000 possibilités. Avant l'impression - et c'est un travail intellectuel pénible, de faire un choix parmi les 100 000 variations différentes possibles - je cherche un tirage de 10 000 et rejette 90 000 possibilités. Il m'est seulement possible de savoir que telle couleur n'est pas bonne à côté de telle autre, mais que telle couleur et telle autre s'harmoniseraient bien en raison de l'expérience que j'ai acquise dans le domaine de l'impression. Il faut que je m'imagine chaque possibilité, de quoi elle aurait l'air imprimée, et je la vois mentalement devant moi et dis: « Cette combinaison peut être imprimée», et puis je continue. Comme cela, je peins 10 000 images dans ma tête, c'est fou[4161].

Hundertwasser ne nous en dit pas davantage sur ses critères qui lui permirent d'opérer ses choix. Nous pouvons nous poser ici la question de savoir quelle est la part de l'intellect, de la sensibilité artistique, voire de l'inconscient. Cela dit, en revanche, le risque de faux était multiplié, car il y eut aussi dans le monde entier, dans le domaine de la gravure des méthodes bien discutables, qui, via des manipulations de signatures, ont fait passer des réimpressions pour des originaux, avec des nombres de tirages pas tout à fait justes mais pas tout à fait inexacts, avec l'introduction d'impressions photomécaniques, etc.[4162]. Néanmoins, alors que Hundertwasser se consacrait toujours davantage aux lithographies et aux gravures, il apportait toujours le même soin au choix de ses couleurs « surpasser l'original dans la reproduction », comme il l'expose dans une lettre de février 1995, déjà évoquée :

> Les gravures originales signées sont des œuvres autonomes en technique mixte, qu'on ne peut pas copier et où entrent des techniques qu'on ne peut atteindre en peinture, par exemple la gravure métallique en couleurs multiples, des couleurs fluorescentes et qui brillent la nuit, des profondeurs de couleurs par des techniques de lasures, et des effets de perles de verre. Comme je m'efforce intensément de surpasser l'original dans la reproduction, de continuer factuellement un tableau, de le perfectionner, le prix des gravures a aussi monté, et celui des reproductions, rien que par la technique d'impression employée, compliquée, avec beaucoup plus de couleurs qu'à l'ordinaire[4163].

[4160] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 812. « Ich wollte das Fließband ad absurdum führen. In die Enge getrieben, zwischen einer unglaublich einsetzenden Nachfrage und meinem Stolz, Originale und nicht Massenware zu schaffen, und bestrebt, soviel von meinem inneren Selbst wie nur möglich zu geben.». Notre traduction.

[4161] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.124.

[4162] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1984, *Homo humus come va: 10001 10002 nights*, Verl. die Galerie, Offenbach am Main, [p. 5]. « Nun hat es in aller Welt auf dem Felde der Graphik auch recht fragwürdige Methoden gegeben, die immer wieder durch mancherlei Manipulationen mit Signaturen, für Originale ausgegebenen Nachdrucken, mit nicht ganz falschen, aber schon gar nicht richtigen Auflagezahlen, mit dem Einbrechen photomechanischer Drucke etc. sehr unliebsame Verhältnisse geschaffen haben. »

[4163] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, pp. 149-150. « Die signierten Originalgraphiken sind eigenständige Werke in Mischtechnik, die nicht kopierbar sind und wo Techniken zum Tragen kommen, die in der Malerei nicht erreichbar sind, z. B. Metallprägungen in vielen Farben, fluoreszierende und nachtleuchtende Farben,

CHAPITRE III. LES ÉCRITS, MANIFESTES ET ENTRETIENS TÉLÉVISUELS ET RADIOPHONIQUES ARCHITECTURAUX

Notre étude va porter sur la vigueur avec laquelle le discours hundertwasserien a fait savoir ses conceptions esthético-philosophiques dans le domaine architectural.

1.1.23 Le regard de Hundertwasser sur l'architecture des Reconstructions

Le *Staatliches Bauhaus*[4164], littéralement « maison du bâtiment de l'État » fut un vrai projet social dans le contexte de la Reconstruction[4165] post 1918. Cette école d'enseignement artistique a été créée par Walter Gropius[4166] pour rendre vie à l'habitat et à l'architecture en synthétisant les arts plastiques, l'artisanat et l'industrie. Elle s'est imposée comme une référence incontournable de l'histoire de l'art du XXème siècle : quatorze années d'activité et trois directeurs successifs – Walter Gropius, Hannes Meyer[4167], Ludwig Mies von der Rohe[4168] – ont suffi pour former un puissant mythe moderne de la création qui perdure encore[4169].

1.1.23.1 L' « esprit du Bauhaus »[4170] et son inexorable exécration

Puisque la réflexion esthético-philosophique de Hundertwasser prit naissance après 1945[4171], nous nous proposons tout d'abord de décliner un certain nombre de similitudes entre les recherches

---

Farbtiefen durch Lasurtechniken und Glasperleneffekte. Da ich mich derart intensiv bemühte, in der Reproduktion die Originale zu übertreffen, faktisch am Bild weiterzumalen, es zu vollenden, ist der Preis der Graphiken auch gestiegen und der der Reproduktionen, schon allein durch die aufwendige, komplizierte Drucktechnik in viel mehr Farben als üblich. ». Notre traduction.

[4164] Fondé en 1919 à Weimar, transféré à Dessau en 1925, puis à Berlin en 1932, il fut définitivement fermé en 1933 par les nazis arrivés au pouvoir en 1933.

[4165] LEQUEUX Emmanuelle, 2016, « Le Bauhaus est une matière vivante », in L'Esprit du Bauhaus, 2016, *BeauxArts Hors série*, Issy-les-Moulineaux, p. 5.

[4166] Walter Gropius (1883-1969). Architecte, designer et urbaniste allemand, plus tard naturalisé américain.

[4167] Hannes Meyer (1889-1954). Architecte suisse.

[4168] Ludwig Mies van der Rohe, né Ludwig Mies (1886-1969) architecte allemand, naturalisé américain.

[4169] KRAMER Antje, 2016, Inventer l'intemporel, in L'Esprit du Bauhaus, 2016, *BeauxArts Hors série*, Issy-les-Moulineaux, p. 11.

[4170] Nous empruntons ce titre à l'exposition *L'esprit du Bauhaus* (19/10/2016 – 27/02/2017), Musée des Arts décoratifs, Paris.

et les sources de la période du *Bauhaus de Weimar* (1919-1925) et les divers travaux de Hundertwasser. Les différentes sources du Bauhaus puisèrent dans les utopies viennoises, la Sécession[4172] ainsi que dans les « Ateliers viennois » (*Wiener Werkstätte*), fondés par Josef Hoffmann[4173] et Koloman Moser[4174], tous émules du projet de réforme sociale des quartiers pauvres de Londres, menée par les ateliers des « Arts and Crafts » et adeptes du principe de « l'œuvre totale » (*Gesamtkunstwerk*). Le Bauhaus apparaît donc comme une synthèse longuement mûrie de ces tentatives[4175]. Autre source notable, l'organisation des chantiers des cathédrales[4176] : alors que dans *Du Spirituel dans l'art* (1908-1910),Wassily Kandinsky avait déjà appelé de ses vœux l'union des arts ; dans son *Manifeste inaugural*[4177], Gropius lance le mot d'ordre « *Architectes, sculpteurs, peintres, nous devons tous redevenir artisans* ! ». En tête du *Manifeste du Bauhaus* figurait une gravure sur bois du peintre cubiste Lyonel Feininger[4178] représentant une cathédrale gothique librement interprétée par l'artiste : elle exprime la nostalgie du Moyen Âge, car le souvenir des grands chantiers des cathédrales du XIIIème siècle français flottait dans les esprits au Bauhaus. En effet, leur organisation des métiers en tant que communauté agissant dans l'unité et dans un même but rejoint l'idée de Gropius de « l'œuvre d'art totale sous l'égide de l'architecture », ainsi que celle de casser l'arrogante hiérarchie entre artistes et artisans, une distinction qui, précisément, n'existait pas au Moyen Âge. Si l'organisation complexe des métiers jurés au Moyen Âge ne peut plus s'appliquer à l'École, les classes y étaient remplacées par des ateliers (onze)[4179], ce que nous mettons en perspective avec la pédagogie de Hundertwasser[4180], où l'on revenait à l'essentiel : l'esprit, l'audace et le souffle créateur, cher lui aussi à Hundertwasser[4181]. Comme Yves Klein, l'artiste a la nostalgie de l'esprit du compagnonnage qui animait le Moyen-Âge les chantiers des cathédrales[4182].

[4171] Voir Première partie, chapitre « L'appropriation artistique des ruines de Vienne ».

[4172] Voir Deuxième partie, chapitre « L'Art nouveau (*Jugendstil*) viennois ».

[4173] Josef Hoffman (1870-1956). Professeur à l'École des arts appliqués de Vienne. Après avoir fondé en 1897, la Sécession viennoise avec Gustav Klimt et quelques autres, en 1903, avec Kolo Moser, il fonde les Atelier viennois (*Wiener Werkstätte*) (1903-1932), qui produisent toutes sortes d'objets d'usage courant.

[4174] *Koloman Moser*, dit « Kolo » (1868-1918). Peintre et designer autrichien, représentatif de l'Art nouveau de Vienne.

[4175] GABET Olivier, 2016, L'objet en question, de quelques utopies décoratives avant le Bauhaus, *L'esprit du Bauhaus, lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

[4176] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[4177] LEMOINE Serge, [s.d.], BAUHAUS, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bauhaus/, consulté le 25 mai 2018.

[4178] Lyonel Charles Feininger (1871-1956). Peintre, graveur, caricaturiste américain, principalement actif en Allemagne.

[4179] DURAND Charlotte, 2016, Une école révolutionnaire, in L'Esprit du Bauhaus, 2016, *BeauxArts Hors série*, Issy-les-Moulineaux, p. 20.

[4180] Voir Troisième partie, chapitres « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) » & « L'enseignement ».

[4181] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[4182] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 58.

Mais en raison des formes simples et de l'usage des matériaux[4183], le Bauhaus puisait aussi aux sources des arts de la Chine et du Japon[4184], dont la découverte avait déjà renouvelé les techniques et la grammaire ornementale[4185]. Quant aux courants de pensée taoïstes[4186], ils auraient imprégné les réflexions de certains artistes parmi lesquels Johannes Itten et Wassily Kandinsky sur les contrastes, la composition ou le rythme[4187]. Le mot d'ordre du mouvement était le retour aux bases : couleurs primaires, formes simples, afin de garantir la transmission d'un savoir-faire, loin du culte de la figure de l'artiste[4188]. Paul Klee[4189] y enseigna la théorie artistique à partir de 1921 et durant toute l'histoire du Bauhaus[4190] ; il put ainsi exposer sa conception de l'art, préciser ses idées et à la suite, les mettre en pratique. Il faut encore noter que selon l'esprit du Bauhaus, laboratoire de toutes les expérimentations, les recherches convergèrent également vers le folklore et l'art populaire[4191], ainsi que les arts primitifs[4192]. Avant de recevoir l'enseignement du Bauhaus qui durait entre trois et quatre ans, tous les étudiants sans exception devaient abandonner les habitudes prises au cours de leur carrière, ou encore se libérer de tout vernis scolaire : c'était l'objectif du cours préliminaire qui mettait l'accent sur la perception et l'expression de l'individualité de chacun, en exposant notamment l'importance du regard dans la création artistique. Il s'agissait de voir au-delà des contours de l'objet[4193] que l'on souhaite représenter et d'exprimer au mieux ce que l'on en a perçu[4194]. Nous soulignons ici deux convergences de méthode : d'une part, dans ses « Directives pour la masterclass Hundertwasser »[4195], l'artiste inscrit le précepte « On y essaie de désapprendre ce

---

[4183] Voir Deuxième partie, chapitre « Le séjour de 1961. Inspiration et appropriations ».

[4184] Les sources et les antécédents, 2016, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/#article6241, consulté le 21/02/2017.

[4185] Voir Deuxième partie, chapitre « Les échanges culturels Occident - Extrême-Orient au XIXème - le Japonisme ».

[4186] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[4187] Présentation, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

[4188] KRAMER Antje, 2016, Inventer l'intemporel, in L'Esprit du Bauhaus, 2016, *BeauxArts Hors série*, Issy-les-Moulineaux, p. 12.

[4189] Voir Première partie, chapitre « Paul Klee (1879 – 1940) ».

[4190] LEMOINE Serge, [s.d.], BAUHAUS, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bauhaus/, consulté le 25 mai 2018.

[4191] Voir Première partie, chapitre « « *Wien, nur Du allein* » : *Hassliebe* ». » & Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus (1983/1985) ».

[4192] Voir Deuxième partie, chapitre « Friedrich Schröder-Sonnenstern (1892 - 1982) ».

[4193] Ce que nous mettons en perspective avec le tableau *⊂ 197⊃ KONTRAKTFORM MIT 78 DEUTUNGEN – MOULIN À CAFÉ* .

[4194] MONIER Anne, 2016, Vivre au Bauhaus : créer, enseigner, transmettre, *lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

[4195] Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

qu'on a appris »[4196]. D'autre part, les théories hundertwasseriennes insistent sur l'importance du regard, illustrée notamment par *⊂197⊃ KONTRAKTFORM MIT 78 DEUTUNGEN – MOULIN À CAFÉ*[4197]. Par ailleurs, les formations dans l'École du Bauhaus étaient à la fois pratiques et formelles, et parmi ce qui fut enseigné dans l'ensemble des ateliers de 1919 à 1933, certains éléments, comme la peinture murale[4198], la typographie[4199], le tissage[4200] et la photographie[4201] font écho au travail de Hundertwasser. Par ailleurs, même si l'heure n'était pas encore à parler de *performance*, les nombreuses fêtes de tout type qui étaient organisées pour moultes occasions[4202] pourraient d'une certaine manière se rapprocher des performances hundertwasseriennes comme « La Ligne de Hambourg »[4203] et/ou « Le Discours à nu »[4204]. En matière d'alimentation, Paul Klee aimait concocter des soupes[4205], tandis que d'autres, sous l'influence de Johannes Itten[4206] marqué par les règles du mazdéisme[4207], menaient notamment de longs jeûnes, qui débutaient par la prise d'un puissant laxatif. Si, à notre connaissance, Hundertwasser ne jeûnait pas, il avait néanmoins le désir de consommer une nourriture très frugale[4208]. Enfin, les membres du Bauhaus prenaient aussi des bains rituels, brûlants, dont l'objectif était de se purifier à l'extérieur comme ils l'avaient fait à l'intérieur. Notons encore que le Bauhaus agrémenta la nécessité de propager l'art pour tous d'un

---

[4196] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 136. « Es wird versucht, Gelerntes zu verlernen ». Notre traduction.

[4197] Voir Troisième partie, chapitre « Le Cinéma individuel transautomatique (1956) ».

[4198] Voir Deuxième partie, chapitre « Osmose - des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques ».

[4199] Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein* » : *Hassliebe* ».

[4200] Voir Troisième partie, chapitre « Les tapisseries- Le travail de la soie - Le papier hanji ».

[4201] Voir Troisième partie, chapitre « 1952 - Tachisme vs « Les valeurs de la rue (*Die Werte der Straße*) - « Il faut prendre contact avec le trottoir ».

[4202] MONIER Anne, 2016, Vivre au Bauhaus : créer, enseigner, transmettre, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

[4203] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*)1959) ».

[4204] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième peau» (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967).

[4205] FOX WEBER Nicolas, 2016, La chance de les connaître mais aussi de manger avec eux, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/#article6241, consulté le 21/02/2017.

[4206] Johannes Itten (1888-1967). Peintre et enseignant suisse. Il finit par démissionner du Bauhaus pour incompatibilité de visions, car, selon Gropius, l'alimentation était, comme tout le reste, une sphère de l'existence devant être régie par un principe de liberté, d'intelligence et une certaine désinvolture laissant la part au plaisir.

[4207] Mazdéisme : terme probablement le plus adéquat pour désigner la religion traditionnelle de l'Iran ancien, puisqu'il fait référence au nom que les fidèles donnent à leur dieu : Ahura Mazdâ (le Seigneur Sage). La profession de foi (*fravarânê*) que ceux-ci récitent chaque jour contient d'ailleurs les mots *mazdâyasmo ahmi* (« Je voue mon culte à Mazdâ »). Il est vrai que la même prière ajoute *zarathushtrish* (« Je suis un disciple de Zarathushtra (Zoroastre) »). (in VARENNE Jean, [s.d.], Mazdéisme , *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mazdeisme/ consulté le 22/02/2017).

[4208] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

certain parfum d'ésotérisme[4209], Kandinsky et d'autres étant marqués par le philosophe Rudolf Steiner[4210], à qui ils durent ce désir de mettre « du spirituel dans l'art ». L'académie, creuset d'influences multiples, doit aussi une part d'alchimie à l'architecte Bruno Taut[4211]qui était persuadé du pouvoir magnétique du cristal autant que la force visionnaire du poète Goethe. Kandinsky pensait que le moment est venu d'un « développement plus complet » de l'artiste, l'harmonie des formes et des couleurs, l'art abstrait du futur devant reposer sur le principe de la nécessité intérieure, lequel permet seul le contact efficace de l'objet avec l'âme humaine[4212]. L'artiste devait donc cultiver sa sensibilité par des exercices de méditation qui permettraient cette métamorphose des expériences psychophysiques en expériences spirituelles. En 1922, lorsqu'il est appelé au Bauhaus, Kandinsky continuait à se documenter sur l'astrologie, la quatrième dimension, le magnétisme pendulaire, la suggestion et l'autosuggestion et l'alchimie. Dans ses cours, les allusions aux phénomènes synesthésiques, ainsi que les termes de rythme, pulsations, énergie et force, sont une façon pour lui de questionner la réalité de la matière dans de vibrantes évocations des relations « micro-macrocosmiques ». Nous pouvons rapprocher ces pratiques du goût de Hundertwasser pour les expériences intérieures[4213] et l'astrologie[4214].

Puisque Gropius célébrait l'idée d'un renouveau à la fois spirituel et social grâce au travail collectif de l'artiste et de l'artisan, dans un contexte d'après-guerre imprégné d'un besoin important de changement et d'harmonie[4215], nous pourrions considérer que Hundertwasser serait en quelque sorte héritier pour partie des recherches et des pratiques du Bauhaus. Mais en fait, il n'en est rien : si la réflexion du Bauhaus présente des similitudes, une méthode est bien divergente. Par exemple, à partir de 1928, la peinture de Klee évolue et reflète l'avancement du Bauhaus vers le constructivisme. Concernant l'enseignement, les enseignants deviennent « maîtres de formes »[4216], alors que Hundertwasser professe ne rien vouloir professer[4217]. C'est dans les objets du quotidien que

---

[4209] LEQUEUX Emmanuelle, 2016, Une école bâtie sur une cathédrale d'influences, in L'Esprit du Bauhaus, *BeauxArts Hors série*, Issy-les-Moulineaux, p. 17.

[4210] Rudolf Steiner (1861-1925). Philosophe et pédagogue autrichien, fondateur de l'anthroposophie, conception philosophique du monde qui tient compte du rapport de l'humanité à la terre et au cosmos dans leur dimension physique et spirituelle.
Il entra notamment en contact avec Ernst Haeckel.

[4211] Bruno Julius Florian Taut (1880- 1938). Architecte, urbaniste et auteur allemand prolifique, très actif lors de la République de Weimar.

[4212] GAILLEMIN Jean-Louis, 2016, L'ésotérisme au Bauhaus, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 19/02/2017.

[4213] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[4214] Voir Troisième partie, chapitre « De l'usage de l'astrologie et de la voyance ».

[4215] CURTIS Louise, 2016, Architecture, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

[4216] DURAND Charlotte, 2016, Une école révolutionnaire, in L'Esprit du Bauhaus, *BeauxArts Hors série*, Issy-les-Moulineaux, p. 20.

[4217] Voir Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

surgissent les ruptures. Car si le Bauhaus s'intéresse à « L'esprit des formes », c'est dans la relation entre l'art et l'objet qui s'incarne de manière fondatrice dans le projet du *ready-made*, mis au point par Marcel Duchamp[4218] en 1914 lorsqu'il expose un objet ordinaire manufacturé (un porte-bouteilles) dans la sphère artistique comme une œuvre de l'esprit[4219]. La philosophie de Gropius reposait sur la « révolution machiniste » du XIXème siècle et la construction accélérée. Il considérait en effet que nier la machine équivalait à se condamner, et qu'il valait donc mieux en être le maître et donner à ses produits un « contenu de réalité », c'est à dire éliminer chaque désavantage de la machine, sans sacrifier aucun de ses avantages[4220]. Gropius pose alors le principe de créer le compagnonnage de la main et de la machine dans la production : s'il s'agit de faire concevoir par des artistes des objets fonctionnels destinés à la vie quotidienne, et de les faire créer à la main, ils sont ensuite manufacturés. Si bien que l'enseignement dispensé à l'École était destiné à préparer au travail de la *standardisation* et la production en série. C'est notamment ce contre quoi Hundertwasser s'élève dès 1954, dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*), où, reprenant des arguments de son texte de sa première exposition à l'Art Club, il écrit:

> Ainsi par exemple le danger de la collectivisation, qui se sert des standards et de la ligne droite. De part mon expérience, via mon 'activité artistique', c'est à dire savoir répartir normalement des points et des taches sur du papier et savoir faire une ligne normale, je suis capable de reconnaître le danger d'une colonne en marche dans un rectangle géométrique, qu'elle soit fasciste, communiste ou américaine, ainsi que le danger des architectures modernes conçues sur la ligne droite, pour des hommes qui, ne se doutant de rien, vont y habiter. Tout comme le danger des millions de cuillers identiques (productions de masse standardisées en Amérique) et le danger des reproductions par millions des mêmes slogans et thèses et de l'uniformisation (en Russie). Le problème est très complexe, comme vous le savez, et pourtant c'est pour que vous compreniez à quel point par exemple art et politique interfèrent[4221].

[4218] Marcel Duchamp (1887-1968). Peintre, plasticien, homme de lettres français, naturalisé américain en 1955. S'interrogeant « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas "d'art" ? », Duchamp acheta en 1914 à Paris un porte-bouteilles qu'il se contenta de signer. On considère généralement cet objet comme le premier véritable *ready-made*, « Roue de bicyclette » de 1913 étant plutôt un assemblage.

[4219] CARRON de la CARRIÈRE Marie-Sophie, 2016, L'esprit des formes, *L'esprit du Bauhaus, lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

[4220] LEMOINE Serge, [s.d.], BAUHAUS, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bauhaus/, consulté le 25 mai 2018.

[4221] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München pp. 33-34. « So zum Beispiel die Gefahr der Kollektivierung, die sich des Standards und der geraden Linie bedient. zum Beispiel die Gefahr der Kollektivierung, die sich des Standards und der geraden Linie bedient. Anhand meiner Erfahrung durch meine »künstlerische Tätigkeit«, das heißt Wissen um die normale Aufteilung von Punkten und Flecken auf dem Papier und Wissen um die normale Linie, kann ich sofort die Gefahr einer in geometrische Rechtecke gepressten Marschkolonne erkennen, sei es eine faschistische, kommunistische oder amerikanische, ebenso die Gefahr von auf Grundlage der geraden Linie konzipierten modernen Architekturen für die Menschen, die nichtsahnend darin wohnen werden. Ebenso die Gefahr der Millionen gleicher Löffel (Standard-Massen-Produktion in Amerika) und die Gefahr der millionenfachen Reproduktion gleicher Schlagworte und Thesen und Uniformisation (in Russland). Das Problem ist sehr komplex, wie Sie wissen, doch damit Sie verstehen, in welcher Hinsicht beispielsweise Kunst und Politik sich vermischen können.» Notre traduction.

En 1957, dans son écrit « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*) l'artiste était encore revenu sur l'uniformisation ; la violence de l'argumentation[4222] laissait bien transparaître son inexorable exécration du Bauhaus, instigateur des « appartements de série » et « des assiettes dont il existe déjà des milliers de moulages»[4223]. La création individuelle est son credo, puisque Hundertwasser déclare encore : « Je fais un pied-de-nez au travail à la chaine, en produisant, à quelques détails près, des pièces uniques. À la laideur de la pensée de masse, j'oppose la beauté de la différence »[4224]. Inlassablement, il martèle qu'il faut, par tous les moyens, lutter contre le danger de la standardisation:

> La prochaine révolution je le sentais, serait-ce celle des hommes qui se soulèveront un jour contre l'angle droit et la confection que même la machine refuse. L'homme ne doit pas se régler d'après la machine mais la machine doit être adaptée à l'homme. La première chose qu'il faut faire quand on achète une machine, c'est de lui donner un coup de pied pour qu'elle diffère des autres[4225].

Nous retrouvons ici toutes les antiennes de l'artiste, qu'il reprend au fil de ses écrits, en les modifiant à peine. Par exemple, l'exigence de la différence repose sur la provocation « donner un coup de pied » ; l'argument a déjà été développé dix ans plus tôt dans son « Discours à nu pour la Troisième Peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*). C'est essentiellement en architecture qu'apparaissent les divergences même si contrairement à la légende, l'architecture du Bauhaus occupa la plupart du temps une place négligeable[4226]. En effet, si dans son texte « Idée et construction du Bauhaus d'état Weimar »,[4227] Gropius évoque bien le concept d'une architecture, claire et organique[4228], ce qui fait écho à la réflexion architecturale[4229] de Hundertwasser, cependant, sa philosophie reposait là encore sur la « révolution du machinisme » et de la construction accélérée. En conséquence, visant à une grande facilité pour la circulation dans les bâtiments, Gropius opta

---

[4222] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[4223] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p 94. « Serienwohnungen » / « Tellern [...], von denen es schon tausend Abgüsse gibt ». Notre traduction.

[4224] NEUKIRCHEN Ira, 1995, Hundertwassers Bibel – „Malen ist eine religiöse Tätigkeit", *Deutsches Ärzteblatt*, 92, Heft 19, *aerzteblatt.de*, http://www.aerzteblatt.de/pdf.asp?id=83562, consulté le 10/10/2015.« Der Fließbandarbeit versuche ich ein Schnippchen zu schlagen, indem ich weitestgehend Unikate erzeuge. Ich setze der Hässlichkeit des Massendenkens die Schönheit der individuellen Andersartigkeit entgegen.». Notre traduction.

[4225] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris,. 17.

[4226] TRÉTIOCK Philippe, 2016, Tout le Bauhaus dans une maison témoin, in L'Esprit du Bauhaus, BeauxArts Hors série, Issy-les-Moulineaux, p. 34.

[4227] « *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses Weimar* ». Notre traduction.

[4228] LEMOINE Serge, [s.d.], BAUHAUS, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bauhaus/, consulté le 25 mai 2018.

[4229] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus (1983/1985) ».

pour un équilibre architectural asymétrique et rythmique : la façade principale était supprimée, les parties latérales qui s'ordonnaient symétriquement par rapport au corps central disparaissaient. Dans le même esprit, il favorisa également les nouveaux matériaux de construction, acier, béton et verre, qui ont plus de rigidité et de poids, et vanta la nouvelle statique des lignes horizontales, portant un soin particulier à son jeu avec les verticales. Dans la concrétisation, citons le nouveau siège du Bauhaus, édifié à Dessau en 1926 à la suite du transfert géographique de l'École, devenu iconique: cubique, dénué de toute ornementation, éclairé par de larges baies vitrées striées de modénatures d'acier noir. Autre image : une maison témoin, créée lors de l'exposition de 1923 « Art et technique, une nouvelle unité » présentait une allégorie enthousiaste de la droite et des angles à 90° : la vie apparaissait géométrisée[4230]. Quant à l'édification de la cité d'habitation de Dessau-Törten (1927), son résultat fut assez décevant, car elle alignait une suite de trois cents logements fort peu enthousiasmants[4231]. Ces créations étaient une conséquence des désastres de la guerre : l'esthétique moderne du Bauhaus, son rationalisme de panneaux de verre et d'acier poli, de pans coupés à angle droit et de lumière fut une réaction aux horreurs de la Première Guerre mondiale. En effet, Walter Gropius était resté lui-même enseveli trois jours sous les décombres d'un immeuble : la clarté des baies vitrées était un antidote à la boue des tranchées[4232]. Il en va de même pour Hundertwasser, mais *a contrario* : les mois qu'il avait passés dans la cave pour survivre aux bombardements de Vienne et à l'entrée de l'Armée Rouge[4233] eurent une influence considérable sur sa manière d'envisager le monde : il préféra les architectures protectrices, sous terre, avec de la terre au-dessus de la tête[4234]. Il l'exprime par exemple par l'autobiographique tableau ⊂*339*⊃ *PAYSAGE AVEC ABCÈS - LES SEPT ANNÉES PROSPÈRES DE LA TAUPE - THE SEVEN PROSPEROUS YEARS OF THE MOLE LANDSCHAFT MIT ABSZESS - DIE SIEBEN FRUCHTBAREN JAHRE DES MAULWURFS*[4235], dont il commente le titre :

> Je pensais à ces sept années, aux joies et aux succès qu'elles m'avaient apportés – tel le mulot qui se construit ses galeries souterraines, qu'on peut voir sur le tableau, avec des fenêtres et des cheminées. J'aimerais bien être une taupe… vivre sous terre… si les chars revenaient, je serais à l'abri dans ma tanière[4236].

[4230] TRÉTIOCK Philippe, 2016, Tout le Bauhaus dans une maison témoin, in L'Esprit du Bauhaus, BeauxArts Hors série, Issy-les-Moulineaux, p. 34.

[4231] TRÉTIOCK Philippe, 2016, Tout le Bauhaus dans une maison témoin, in L'Esprit du Bauhaus, BeauxArts Hors série, Issy-les-Moulineaux, p. 30.

[4232] TRÉTIOCK Philippe, 2016, Une architecture rationnelle et transparente, in L'Esprit du Bauhaus, BeauxArts Hors série, Issy-les-Moulineaux, p. 33.

[4233] Voir Première partie, chapitre « La situation identitaire ».

[4234] Voir Troisième partie, chapitre « Hundertwasser et la tentation de l'architecture ».

[4235] Stockholm, 1964, technique mixte : tempera à l'œuf, huile et aquarelle sur une vieille peinture d'Arnulf Rainer, préparé à la craie et au PVA, 450 mm x 550 mm, peint à La Picaudière, janvier 1958 – retouché à Stockholm, décembre 1964. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1250-landschaft-mit-abszess-die-sieben-fruchtbaren-jahre-des-maulwurfs, consulté le 31/05/2018.

[4236] SCHMIED Wieland, 1996, Vorwort, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, Taschen, Köln, p.7. « Ich dachte an diese sieben Jahre, und daß sie für mich

Même si, du fait de la censure exercée à l'époque nazie contre de la modernité en général, vis à vis du Bauhaus en particulier, nous pouvons considérer que Hundertwasser découvrit assez tard les théories de l'École et eut le sentiment que les conceptions du Bauhaus et leur influence étaient dans une impasse. Ce fut lors de la Reconstruction de Vienne, qui les mit en quelque sorte en œuvre, qu'il prend conscience, comme il le précise : « Cela eut lieu très tôt. Dès 1950, et à Vienne. Que tout à coup, tout était si droit, les fenêtres toutes les mêmes. J'ai fait des photos à l'époque, ça ressort bien. À l'époque, j'ai photographié par exemple les barreaux du Canal »[4237]. C'est sur cette certitude que reposent définitivement les convictions de l'artiste, qu'elles s'expriment par le langage pictural ou par l'écriture. En effet, en 1953, lors de sa première exposition individuelle à l'Art Club, l'artiste combat par écrit la ligne droite, proclamant notamment « Gardez-vous […] de la ligne droite »[4238]. Hundertwasser exprime encore son opposition en réalisant la linogravure *HWG 12 ⊂155⊃ DREI HOHE HÄUSER - THREE HIGH HOUSES TROIS MAISONS HAUTES*[4239], qui présente une ville dans son étendue verticale, constituée d'éléments rectangulaires. Vues d'en haut, les villes paraissent cubiques ou rectilignes, striées de mille lignes droites, ridées de perspectives rigides. Univers anguleux, forgés et contrefaits, elles s'opposent à une nature dont elles auraient maté les formes[4240].

En 1957, Hundertwasser dénonce à nouveau la régularité inhumaine de la ville moderne, cette « machine à habiter » où c'est la vie qui doit s'adapter au rythme de la machine. Il choisit cette fois l'écriture et dans « Mes yeux sont fatigués » [4241], déjà évoqué, il proteste : « Mais on construit des cubes, des cubes ! »[4242]. La même année, dans son écrit rédigé en français « Pourquoi le

---

glücklich und erfolgreich waren, wie für einen Maulwurf, der sich unterirdische Kammern schafft, wie man sie auf dem Bild sieht, mit Fenstern und Schornsteinen. Ich wäre gerne ein Maulwurf ...würde gern unter der Erde leben ... wenn wieder Panzer anrollen, wäre ich geschützt in meiner Höhle.». Notre traduction.

[4237] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 57. « Das war sehr früh. Schon 1950, eigentlich schon in Wien. Dass plötzlich alles so gerade ist, die Fenster alle gleich. Ich habe damals Fotos gemacht, da kommt das heraus. Damals habe ich z.B. Kanalgitter fotografiert.» Notre traduction.

[4238] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 65. « Hütet euch [...] vor der geraden Linie». Notre traduction
Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) ».

[4239] Publiée en 1953. Format: 750 mm x 540 mm. Image: 610 mm x 430 mm. Découpe de lino en trois couleurs : bleu, jaune, rouge. Découpé par Hundertwasser, Obere Donaustraße 12, Vienne, Mars 1953. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2362-drei-hohe-hauser, consulté le 25/05/2018.

[4240] DUCOUSSET Richard, 1975, Hundertwasser - les plantes donnent l'exemple de la vitalité, Paris, *Connaissance des arts*, n° 275, Janvier 1975, p. 66.

[4241] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 93. « Meine Augen sind müde ». Notre traduction. Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[4242] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 94. « Doch man baut Würfel, Würfel ! ». Notre traduction.

transautomatisme est nécessaire », l'artiste exprime violemment sa lutte contre la ligne droite et les constructions du Bauhaus :

> Mieux vaut fusiller les gens à la mitrailleuse ou les abattre dans le ventre de leur mère que les pousser à habiter dans des maisons boites dont il y a une infinité de pareilles et qu'ils n'ont pas construits (*sic*) et qu'ils sont incapables de transformer même si on leur en donne cette autorisation. Ainsi les fusillades, les chambres à gas (*sic*) et les avortements deviennent des pechés (*sic*) moindre (*sic*) et négligeables à côté de cela. […] QUELLE JOIE, je comprends parfaitement, ça a pu être en 1940 de mitrailler des belles (*sic*) et purs et lisses rectangles blanches (*sic*), QUELLE JOIE, de dropper des bombes sur des cubes parfaites et carréoïdes (*sic*) et des structures de leur espèce[4243].

On aura noté la reprise de l'argumentation « les abattre dans le ventre de leur mère » de l'écrit « Mes yeux sont fatigués », évoqué plus haut ; elle est appliquée non plus aux objets manufacturés identiques mais à l'habitat « maisons boites » « une infinité de pareilles ». L'artiste renforce la provocation au moyen de l'accumulation, d'autant qu'elle concerne des éléments historiques récents et monstrueux, notamment « les chambres à gas (*sic*) ». Fait-il là allusion à la collusion de certains membres du Bauhaus avec le pouvoir nazi[4244] ? En effet, l'architecte autrichien Fritz Ertl (1908-1982) participa à la construction du camp de concentration d'Auschwitz[4245]. Quoi qu'il en soit, l'anaphore calligraphiée en majuscules « QUELLE JOIE » souligne l'antiphrase « des belles (*sic*) et purs et lisses rectangles blanches » / « des cubes parfaites et carréoïdes (*sic*) ». En 1968, toujours à Vienne, c'est avec son « Manifeste du boycott de l'Architecture Los von Loos »[4246] que l'artiste s'insurge à nouveau contre les influences du Bauhaus sur l'architecture internationale. C'est sans doute toute cette hostilité qui lui fait écrire en 1985 : « Autrefois, les peintres ont peint des maisons / aujourd'hui les peintres doivent inventer des maisons / et les architectes doivent

---

[4243] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p.11. Calligraphie et orthographe respectées.

[4244] Si beaucoup, comme de nombreux artistes et intellectuels, choisirent l'exil, d'autres, tout en voyant leur production artistique interdite, confisquée et brûlée, participèrent néanmoins aux expositions de propagande nazie des années 1930, entre autres celle intitulée « Peuple allemand Travail allemand » (*Deutsches Volk Deutsche Arbeit*) de 1934 : par exemple, Mies van der Rohe exposa des structures en verre exaltant l'excellence de l'industrie allemande, tandis que Walter Gropius s'occupait d'une section consacrée au métal. Ces installations réalisées par les anciens du Bauhaus n'eurent pas de lien idéologique avec le régime, mais on ne peut que constater que leurs auteurs participèrent ainsi à une exposition au contenu ouvertement antisémite, raciste et impérialiste. En outre, Franz Ehrlich (1907-1984. Architecte, sculpteur, graphiste et calligraphe allemand), opposant communiste emprisonné au camp de Buchenwald, dut sa survie à sa collaboration avec les autorités du camp. (in Cartel, 2016, *L'esprit du Bauhaus*, Musée des Arts décoratifs (exposition du 19 octobre 2016 au 27 février 2017), Paris, consulté le 21/02/2017.).

[4245] Cartel, 2016, *L'esprit du Bauhaus*, Musée des Arts décoratifs (exposition du 19 octobre 2016 au 27 février 2017), Paris, consulté le 21/02/2017.

[4246] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest (1968), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 174. « Architektur-Boykott-Manifest Los von Loos ». Notre traduction.
Voir Troisième partie, chapitre « Los von Loos ».

construire d'après les tableaux / car il n'y a pas de belles maisons Hundertwasser »[4247]. Observons encore qu'après la réalisation de la « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*) en 1987, Hundertwasser emploie des mots très durs envers Le Corbusier[4248] et le Bauhaus, telle cette énumération[4249] de qualificatifs péjoratifs :

> ON PEUT DÉCRIRE LA MENTALITÉ DU BAUHAUS DANS LE DOMAINE DE LA CONSTRUCTION DE LOGEMENTS COMME SUIT: SANS SENTIMENTS ET SANS ÉMOTIONS, DICTATORIALE, INSENSIBLE, AGRESSIVE, SIMPLE, STÉRILE, AUSTÈRE, FROIDE, NON POÉTIQUE, NON ROMANTIQUE, ANONYME ET VIDE [4250].

En stipulant une architecture « DICTATORIALE », il se peut aussi que l'artiste veuille indiquer que l'arrière-plan marxiste du mouvement, pour lequel il n'éprouvait qu'aversion[4251] ait contribué à son rejet. D'autant que, à la manière des relations difficiles entre Autrichiens et Allemands, Hundertwasser accuse l'Allemagne, pays du romantisme, d'avoir été l'un des principaux facteurs de la destruction de tout ce qui est « ROMANTIQUE » dans le monde : la faute en revient au Bauhaus et à son « petit groupe de théoriciens qui avait complètement faussé les valeurs et endoctriné les gens, afin de s'en servir comme cobayes pour leurs expériences éducatives absurdes »[4252]. On notera encore que l'idée du Serment d'Hippocrate[4253] rejoint la mission de lutte contre le Bauhaus et surtout ses héritiers « DEUX GÉNÉRATIONS D'ARCHITECTES » dont Hundertwasser se sent investi :

[4247] *Das Haus Hundertwasser*, 1985, Österreichischer Bundesverlag, Wien, p. 8. « FRÜHER HABEN MALER HÄUSER ABGEMALT / HEUTE MÜSSEN DIE MALER HÄUSER ERFINDEN / UND ES MÜSSEN DIE ARCHITEKTEN / DEN BILDERN NACH NACHBAUEN / DENN DIE SCHÖNEN HÄUSER GIBT ES NICHT MEHR HUNDERTWASSER ». Notre traduction.

[4248] Voir Troisième partie, chapitre « Hundertwasser et la tentation de l'architecture ».

[4249] La calligraphie d'origine (majuscules) a été conservée.

[4250] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 38.

[4251] Voir Première partie, chapitre « L'expression de l'antitotalitarisme ».

[4252] RAND Harry, 2012, *Id.*, p.116.

[4253] Le serment d'Hippocrate est un serment traditionnellement prêté par les médecins avant de commencer à exercer : « Au moment d'être admis(e) à exercer la médecine, je promets et je jure d'être fidèle aux lois de l'honneur et de la probité. Mon premier souci sera de rétablir, de préserver ou de promouvoir la santé dans tous ses éléments, physiques et mentaux, individuels et sociaux. Je respecterai toutes les personnes, leur autonomie et leur volonté, sans aucune discrimination selon leur état ou leurs convictions. J'interviendrai pour les protéger si elles sont affaiblies, vulnérables ou menacées dans leur intégrité ou leur dignité. Même sous la contrainte, je ne ferai pas usage de mes connaissances contre les lois de l'humanité. J'informerai les patients des décisions envisagées, de leurs raisons et de leurs conséquences. Je ne tromperai jamais leur confiance et n'exploiterai pas le pouvoir hérité des circonstances pour forcer les consciences. Je donnerai mes soins à l'indigent et à quiconque me les demandera. Je ne me laisserai pas influencer par la soif du gain ou la recherche de la gloire. Admis(e) dans l'intimité des personnes, je tairai les secrets qui me seront confiés. Reçu(e) à l'intérieur des maisons, je respecterai les secrets des foyers et ma conduite ne servira pas à corrompre les mœurs. Je ferai tout pour soulager les souffrances. Je ne prolongerai pas abusivement les agonies. Je ne provoquerai jamais la mort délibérément. Je préserverai l'indépendance nécessaire à l'accomplissement de ma mission. Je n'entreprendrai rien qui dépasse mes compétences. Je les entretiendrai et les perfectionnerai pour assurer au mieux les services qui me seront demandés. J'apporterai mon aide à mes confrères ainsi qu'à leurs familles dans l'adversité. Que les hommes et mes confrères m'accordent leur estime si je suis fidèle à mes promesses ; que je sois déshonoré(e) et méprisé(e) si j'y manque. (in Le serment

> NOS VILLES SONT LES IDÉES SAUGRENUES TRANSFORMÉES EN BÉTON D'ARCHITECTES CRIMINELS AUXQUELS NE S'APPLIQUE PAS LE SERMENT D'HIPPOCRATE QUI DOIT DIRE ICI : JE ME REFUSE À CONSTRUIRE DES MAISONS PAR LESQUELLES LA NATURE ET LES HOMMES SE FONT DU MAL. DEUX GÉNÉRATIONS D'ARCHITECTES POSSÉDANT LA MENTALITÉ DU BAUHAUS ONT DÉTRUIT NOTRE HABITAT[4254].

Une dizaine d'années plus tard, en 1998 interrogé sur son regard sur le kitsch[4255], Hundertwasser se montre moins véhément contre le Bauhaus, mais plus pédagogue dans sa démonstration des méfaits du Bauhaus en affirmant :

> Le kitsch est quelque chose qui peut faire mal. Quand il y en a trop, que c'est chargé, que ce n'est qu'une imitation bon marché. C'est pourquoi il y eut la contre-révolution d'Adolf Loos et du Bauhaus. Mais le vide, le propre, le froid et l'honnêteté que l'on opposa alors mena au néant, à l'aseptisé. Et le vide stérile est plus dangereux que le surchargé[4256].

1.1.23.2 Éloge de l'ornementation

Les bâtiments cubiques du Bauhaus étaient donc dénués de toute ornementation et les meubles du Bauhaus, pour beaucoup crées par Marcel Breuer[4257] étaient de la même facture radicale, eux aussi sans la moindre ornementation. D'ailleurs, ce point de vue perdura puisque sous l'impact du dernier directeur de l'institution, Ludwig Mies Van der Rohe, l'architecture du Bauhaus fut marquée par sa devise fonctionnaliste « Moins, c'est plus » (*Less is more*)[4258]. Dans la continuité de ses vitupérations contre le Bauhaus, Hundertwasser développe à l'opposé une ornementation des ses œuvres, aussi richement travaillées que des objets précieux[4259]. Cependant, s'il se fondait sur la tradition bien comprise, s'il avait le sens de l'héritage vivant et de la descendance artistique, notamment de la grande exposition *Kunstschau* de 1908 créant un environnement esthétique total et

---

d'Hippocrate (05/01/2012), *conseil-national.medecins.fr*, https://www.conseil-national.medecin.fr/le-serment-d-hippocrate-1311, consulté le 09/02/2017.).

[4254] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.38.

[4255] Voir Troisième partie, chapitre « Les nains de jardin ».

[4256] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren : ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 15. « Hundertwasser: Kitsch ist schon etwas, was schmerzen kann. Wenn es des Guten zuviel wird, überladen, nur billige Imitation. Deshalb gab es ja die ästhetische Konterrevolution von Adolf Loos und vom Bauhaus. Aber die Leere, die Sauberkeit, die Kühle und die Ehrlichkeit, die man dagegensetzte, die führte ins Nichts, ins Aseptische. Und so eine sterile Leere ist viel gefährlicher als das Überladene.». Notre traduction.

[4257] On pensera notamment au célébrissime *Fauteuil Wassily (Chaise modèle B3)*, structure en tube d'acier chromé, assise, dossier et accoudoir sen cuir, 1927, aux antipodes des courbes des chaises Thonet.

[4258] Trois directeurs, 2016, in L'Esprit du Bauhaus, *BeauxArts Hors série*, Issy-les-Moulineaux p. 14.

[4259] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 196.

visant à gommer les aspérités de la vie réelle[4260], l'artiste ne la parodiait pas : son but était que l'aspect merveilleux et l'essence différente de l'objet d'art se laissent recréer par l'ornementation prodigue et la décoration, par l'enjolivement[4261]. Dans son écrit « Sur le mécanisme de ralentissement, les couches de protection, les ennemis de la surface et les cas de préjugés / ou / L'effet positif de la longue durée des jugements négatifs du positif / Une préface de Friedensreich Hundertwasser »[4262] que l'artiste rédige en 1983 en introduction du recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*) pour présenter ses principes fondamentaux, évoquant son parcours à la troisième personne, Hundertwasser revient notamment sur le terme d' « enjoliveur » :

> Hundertwasser accepte volontiers les insultes à sa personne et à son œuvre et les porte comme un titre de noblesse. Par exemple […] Ou : « Je suis un enjoliveur » lors de la conférence de presse avec le Maire Gratz en 1980 à Vienne (il faut entendre par là une insulte, variante des principes pseudo-esthétiques d'Adolf Loos dans « Ornement et crime » de 1908, venue de la troisième génération d'architectes à la mentalité Bauhaus)[4263].

La revue française *Urbanisme* présente le discours que Hundertwasser tient le 30 septembre 1980 à Vienne lors de la présentation de la « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*)[4264] ; l'artiste y revient sur ce concept d'ornementation :

> *Troisièmement :* le bâtiment ne profite pas seulement aux 50 familles, mais augmente la joie de vivre de milliers de gens qui passent tous les jours . On me reproche que la maison ne soit qu'un gag de ma part et qu'elle ne représente qu'un embellissement inutile. Je suis fier d'être un embellisseur. Tout ce qui dans le monde est laid, gris et sans cœur doit et devrait être un délit[4265].

[4260] GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, p. 23.

[4261] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 76.

[4262] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle / oder / Die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven. Ein Vorwort von Friedensreich Hundertwasser (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 16. « Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle / oder / Die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven. Ein Vorwort von Friedensreich Hundertwasser.» Notre traduction.

[4263] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle / oder / Die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven. Ein Vorwort von Friedensreich Hundertwasser (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 16. « Hundertwasser übernimmt gerne Beschimpfungen seiner Person und seines Werkes und trägt sie wie einen Adelstitel. [...] Oder: „Ich bin ein Behübscher" in der Pressekonferenz mit Bürgermeister Gratz 1980 in Wien (gemeint ist ein Schimpfwort in Abwandlung der pseudo-ästhetischen Grundsätze von Adolf Loos in „Ornament und Verbrechen", 1908, der dritten Wiener Architektengeneration mit Bauhausmentalität) ». Notre traduction.

[4264] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

[4265] Un programme d'architecture naïve: La maison Krawina à Vienne, 1986, *Urbanisme n° 214*, p. 143.

Parallèlement, il expose sa réflexion sur l'architecture :

> Aujourd'hui les architectes se posent la question de savoir s'il faut concevoir des bâtiments à partir du plan ou à partir de la façade. La composition à partir de la façade a très probablement des répercussions à l'intérieur de la maison. On peut en effet « forcer le destin » d'un bâtiment à partir d'un embellissement extérieur. Car la méthode rationnelle qui consiste à concevoir un bâtiment depuis un plan ne fonctionne pas[4266].

Nous ignorons l'exacte chronologie de la présentation et de la conférence de presse, et nous n'avons pas retrouvé le texte allemand original correspondant. Mais nous observons que Hundertwasser reprend déjà à son compte sa dénomination. Par ailleurs, nous notons le choix du traducteur « embellissement » / « Je suis fier d'être un embellisseur », qui appartient davantage au champ lexical des architectes – on pensera par exemple autant aux « travaux d'embellissement » qu'au champ lexical d'un artiste qui élargit sa créativité vers l'architecture. À propos de la volonté d'embellissement de Hundertwasser, on ira même jusqu'à parler de 'beautification', qui rappelle un peu 'béatification', terme catholique[4267]. À partir de 1981/1983, Hundertwasser adopta effectivement cette dénomination, puisque, notamment dans son « Discours sur la Schmelz »[4268] (*Rede auf der Schmelz*)[4269], l'artiste proclame: « Je suis fier d'être un enjoliveur. Il faudrait enjoliver le monde entier vraiment hideux, le gris monde sans cœur. C'est un esprit humain, amical et joyeux qui doit entrer dans les appartements et les maisons »[4270]. Une nouvelle fois interviewé, à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, et confronté à l'affirmation selon laquelle son architecture d'enjoliveur est mensongère[4271], l'artiste argumente à nouveau sur le travail d'architecte, attaquant une nouvelle fois, sans toutefois les nommer Loos et ses constructions, probablement la *Looshaus* sur la Michaelplatz : « Lorsque je lui compare les bâtiments modernes – il n'y a rien de plus mensonger. Devant la structure de béton d'un immeuble on accroche du marbre, à une distance de

---

[4266] Un programme d'architecture naïve: La maison Krawina à Vienne, 1986, *Id.*, p.. 143.

[4267] WEINZIERL Ulrich, 2001, Eher Kosmetiker denn Chirurg - Friedensreich Hundertwasser als Architekt, *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article432138/Eher-Kosmetiker-denn-Chirurg.html, consulté le 01/07/2016. « Da die Wiener Ausstellung auch internationale Besucher ansprechen möchte, wird dort Hundertwassers Verschönerungswille unerschrocken als „beautification" bezeichnet. Das erinnert ein wenig an „beatification" (*sic*), die katholische Seligsprechung. » Notre traduction.

[4268] Die Schmelz : ancien terrain de parade de d'exercices, dans le 15ème arrondissement de Vienne, le Rudolfsheim-Fünfhaus. Désigne aujourd'hui essentiellement un ensemble de jardins-ouvriers et d'installations sportives, et les ensembles Neu-Fünfhaus et le quartier Niebelungen, construits après la Première Guerre mondiale. (in Die Schmelz, 2018, *wien.gv.at*, https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Schmelz, consulté le 11/06/2018.).

[4269] Voir Troisième partie, chapitre « Le discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983).

[4270] HUNDERTWASSER, BAUMEISTER Barbara, 2003, *Gebt den Menschen die Häuser zurück*, Pattloch, München, p. 20. « Ich bin stolz darauf, dass ich ein Behübscher bin. Die ganze hässliche Welt, die graue herzlose Welt müsste behübscht werden. Ein menschlicher, freundlicher, heitere Geist soll einziehen in die Wohnungen und Häuser. ». Notre traduction.

[4271] Voir Troisième partie, chapitre « Débarrassons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968).

cinq centimètres. Les rats courent derrière. Ou ils font de pseudo-arcades avec des fenêtres gigantesques, qui pendent en l'air – si ce n'est pas mensonger…. »[4272].

Hundertwasser devint donc «*Architekturdoktor* », profession qu'il avait lui-même inventée. Il s'agissait de soigner, en les modifiant et les embellissant, des constructions existantes que l'artiste trouvait stériles et dépourvues d'âme : « on peut dire que la spécialité était la dermatologie, puisqu'il s'agissait de guérir cette troisième peau[4273] de l'homme: les bâtiments qui saignent, souffrent d'ulcères, sont dépourvus d'âme »[4274]. L'artiste aurait pu se qualifier de *Architekturarzt* – à la manière de *Augenarzt*, *Kinderarzt*, *Frauenarzt*, etc. Il préféra l'adjonction de –*doktor*. Même s'il ne donne pas d'explication, on pourrait imaginer, puisque l'artiste maitrisait le français, qu'il s'appuya sur le langage populaire qui assimile « médecin » et « docteur ». Mais son néologisme singulier est sans doute plutôt à relier à l'étymologie du mot. Utilisé comme depuis plus d'un millénaire en Europe, le terme de *docteur* vient du latin *doctor*, de *docēre*, enseigner. C'est aussi le nom qui est donné à celui qui enseigne publiquement des choses de doctrine, qui est savant en matière religieuse, il fut donné aux principaux maîtres de la scolastique[4275]. Nous pouvons conclure que Hundertwasser considérait là encore que l'architecture était, comme il l'avait proclamé pour la peinture[4276], une activité religieuse. Et qu'il se sentait missionné pour transmettre un enseignement pour le bien de l'humanité.

Pour son manifeste – « Utopies concrètes pour une ville verte »[4277], rédigé à l'occasion de l'IGA (International Gardening Exposition, 27 juillet 1983) à Munich et publié dans la seconde édition de « De belles voies » (*Schöne Wege*)[4278], Hundertwasser opte dans le titre pour un oxymore

---

[4272] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser? , *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. « *Verglichen mit den Maßstäben des Bauhauses ist Ihre Architektur verlogen* [...] Wenn ich im Vergleich dazu aber die modernen Gebäude betrachte - etwas Verlogeneres gibt es nicht. Vor das Betongerüst eines Hauses wird Marmor gehängt, im Abstand von fünf Zentimetern. Dahinter laufen die Ratten. Oder sie machen Pseudoarkaden mit riesigen Fenstern, die in der Luft hängen - wenn das nicht verlogen ist. ». Notre traduction.

[4273] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième peau» (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967).

[4274] AMADO Gilles, ENRIQUEZ Eugène, 2002, Hundertwasser, peintre du Labyrinthe et médecin de l'architecture, *Revue Internationale de psychologie*, 2002/18 (Vol. VIII), ESKA, Paris, p. 9-14., *cairn.info*, www.cairn.info/revue-internationale-de-psychosociologie-2oo2-18-pages.htm, consulté le 11/01/2016, § 10.

[4275] Docteur, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/docteur/26250, consulté le 19/08/2016.

[4276] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[4277] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Konkrete Utopien für die grüne Stadt (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 273. « Konkrete Utopien für die grüne Stadt. ». Notre traduction.

[4278] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Konkrete Utopien für die grüne Stadt (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 273-278. Chapitre : « Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Signalétique: « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Architecture, urbanisme,

visant à attirer l'attention du lecteur. En effet, il définit là sa nouvelle fonction, qu'il avait lui-même inventée, *Architekturdoktor*. Après y avoir fustigé les politiques, les agriculteurs, les médecins, etc. pour leur complicité dans la destruction de la Nature et le mal-être des humains, s'appuyant notamment sur une pensée déjà exprimée dans son manifeste *Los von Loos*[4279], Hundertwasser développe des formules spectaculaires, employant une synecdoque particularisante :

> L'architecte est le lâche pantin de donneurs d'ordres sans scrupules. Comme un criminel de guerre, il suit les ordres donnés, souvent contre sa conscience, et il construit des camps de concentration, dans lesquels la Nature, la vie et l'âme des hommes sont anéantis. […] Il nous faut donc d'urgence un nouveau statut dans l'architecture : l'*Architekturdoktor*. Un docteur de l'architecture est un homme, qui soigne les maison malades, notamment celles qui ont été érigées après la dernière guerre avec une mentalité du Bauhaus. […][4280].

On pourrait considérer qu'il s'agit d'une allégorie pour exprimer son inexorable exécration du Bauhaus, mais nous souvenant de la compromission de certains architectes avec la dictature nazie, notamment Fritz Ertl[4281], même si Hundertwasser ne s'y réfère pas, nous soulignons surtout qu'exactement quarante plus tôt, le 19 Mars 1943[4282], la grand-mère de l'artiste Jeanette Scheuer, âgée de quatre-vingt deux ans, avait été exterminée[4283] dans le camp de Theresienstadt. Notons qu'en 1987, dans son écrit[4284] « Garderie d'enfants Projet architectonique pour Francfort-Heddernheim », Hundertwasser renouvelle son propos contre l'architecte, reprenant la synecdoque particularisante : « IL EXÉCUTE DOCILEMENT LES ORDRES ET CONSTRUIT DES CAMPS DE CONCENTRATION. […] COMME UN CRIMINEL DE GUERRE»[4285]. En 1987, il précise encore son ressenti :

---

planification urbaine, Droit à la fenêtre, la Troisième peau » (*Architektur, Urbanismus, Stadtplanung, Fensterrecht, die Dritte Haut*) / « Végétation » (*Vegetation*) / « Cycles » (*Kreisläufe*) / « Politique » (*Politik*). *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/haus/51-die-gerade-linie-ist-gottlos/81-konkrete-utopien-fuer-die-gruene-stadt, consulté le 13/08/2018.

[4279] Voir Troisième partie, chapitre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968) ».

[4280] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 274. « Der Architekt ist ein feiger Hampelmann skrupelloser Auftraggeber. Wie ein Kriegsverbrecher und oft gegen sein Gewissen befolgt er gehorsam Befehle und baut Konzentrationslager, in denen die Natur, das Leben und die Seele des Menschen zugrunde gehen. [...] Ferner brauchen wir dringend einen neuen Berufsstand in der Architektur: den Architektur-Doktor. Ein Architektur-Doktor ist ein Mann, der kranke Häuser heilt, insbesondere solche, die mit Bauhausmentalität nach dem letzten Krieg errichtet worden sind. [...] ». Notre traduction.

[4281] Voir Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

[4282] Jeanette Scheuer (1861-1943), [s.d.], *holocaust.cz*, https://www.holocaust.cz/en/database-of-victims/victim/57610-jeanette-scheuer/, consulté le 01/06/2018.

[4283] Photographie in HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 249. Sa tante Ida mourra à Auschwitz.

[4284] Calligraphie respectée.

[4285] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 38.

> Voyez-vous, un peintre comme moi, se vit lui-même et se ressent comme un redresseur de torts. On n'est pas chargé, comme par exemple un homme politique ou tout autre métier. Personne ne me dit concrètement, faites ceci, faites cela. Moi, c'est moi-même qui me donne cette mission et qui l'exerce moi-même [4286].

On notera le champ lexical employé par Hundertwasser dans cet écrit : « redresseur de torts » (*Weltverbesserer*) / « mission » (*Auftrag*), ainsi que la double répétition de « moi-même » (*selbst*). Plus que son narcissisme, ce positionnement nous semble souligner la force de ses convictions. D'autant que l'artiste détaille le procédé qu'il met en œuvre pour accomplir sa mission d'*Architekturdoktor* :

> J'ai fait un jour une série de conférences sur l'architecture, à Salzbourg, qui avait été fondé par Kokoschka ; à l' 'École du voir'. Pour ces conférences, je me suis acheté tous les livres de contes possibles. Des contes illustrés. Les éditions de Grimm et les classiques anglais de la littérature enfantine, comme 'Le Vent dans les saules' et 'Winnie l'ourson', ainsi que des livres de Beatrix Potter. C'est intéressant : dans tous ces livres de contes, on voit une architecture, qui me correspond beaucoup et qui correspond aussi aux gens et aux aspirations et aux rêves des enfants ; des maisons dans des racines, ou des arbres creux. C'est absolument fantastique, ce sont des dessins d'architecture dans le meilleur sens. Et il me faut juste les prendre comme modèles, et autant que faire se peut, construire dans cette direction. Mais naturellement on bute aussi sur des limites[4287].

Hundertwasser avait atteint quelque chose de vraiment radical : il avait développé une esthétique ornementale imprégnée d'une critique de la société, qui devait trouver un écho dans un large public[4288].

[4286] FUCHSHUBER Niklas, 1987, *Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, Hundertwasser, Nitsch, Rainer*, Wien, Univ., Diss., p. 234. « Schauen sie, ein Maler wie ich, empfindet sich als ein selbsternannter Weltverbesserer. Man ist ja nicht beauftragt, wie man z.B. ein Politiker ist oder einen sonstigen Beruf ausübt. Niemand sagt mir konkret. tun Sie dies. tun Sie das. Bei mir ist das so, dass ich mir selbst einen Auftrag gebe und diesen auch selbst ausübe ». Notre traduction.

[4287] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, pp. 61-62. « Ich habe einmal eine Architekturvortragsreihe gemacht, in Salzburg, bei diesem Symposium, das von Kokoschka gegründet wurde; bei der „Schule des Sehens". Ich habe mir für diese Architekturvorträge alle möglichen Märchenbücher gekauft. Illustrierte Märchenbücher. Grimm-Ausgaben und englische Kinderbuchklassiker wie „The Wind in the Willows" und „Winnie the Puh", auch die Bücher von Beatrix Potter. Es ist interessant: In allen diesen Märchenbüchern sieht man eine Architektur, die mir sehr entspricht und die auch den Menschen und den Sehnsüchten und Träumen der Kinder entspricht; Wohnungen in Wurzelstöcken oder in hohlen Bäumen. Das ist absolut fantastisch, das sind Architekturzeichnungen im besten Sinn. Und ich brauche das eigentlich nur als Vorbild nehmen und, soweit es geht, in dieser Richtung bauen. Natürlich stößt man hier aber an Grenzen. » Notre traduction.

[4288] KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, Hundertwasser: Ökologe, Weiser, Heiler, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 316.

1.1.24 Propositions de type holistique

Si Hundertwasser ne livre pas d'information sur ses inspirations philosophiques, nous nous proposons d'analyser maintenant dans quelle mesure le travail et les propositions de l'artiste pouvaient à cette époque se rattacher au holisme, cette manière de penser qui envisage le monde, ou certains de ses aspects, de manière globale[4289], le holisme considérant que l'humain n'est plus au centre mais au milieu. Si bien que l'humain est responsable et solidairement co-responsable des écosystèmes sur lesquels il a individuellement ou collectivement un impact. Il ne s'agit plus d'imposer un ordre au monde et à la nature, mais de préserver – voire de restaurer - une dynamique harmonieuse, naturelle et originelle. Telle est la mission de l'humain.

1.1.24.1 Le « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture » (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964)

Dans les années 1950, une crise générale dans laquelle est tombé le projet d'une modernité éclairée, orientée vers la raison, exige une révision complète des modes de vie et d'action des humains[4290]. Hundertwasser diagnostique alors une aliénation de l'homme par rapport à ses besoins élémentaires. La conséquence est une critique civilisationnelle fondamentale qui, dans un but thérapeutique, propose aux hommes et à la société une métamorphose consciente et active de la vie et de l'environnement. Dès l'Art Club, Hundertwasser mûrit sa pensée, parlant de beaucoup de choses, se demandant si quelqu'un ne pouvait pas faire pousser assez de blé sur un mètre-carré, pour en vivre toute une année. Ses pensées tournaient constamment autour de l'idéal de la suffisance, de l'autarcie de la personne, de la parfaite indépendance de l'individu par rapport à ses concitoyens[4291]. Nous soulignons que dès 1954, dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*), l'artiste écrit « Il y a déjà longtemps que mon 'activité artistique' ne se limite pas au mot art, tout comme le mot art ne

---

[4289] Holisme, [s.d.], *Philosophie, sciences et société*, https://philosciences.com/vocabulaire/65-holisme, consulté le 27/05/2018.

[4290] KÖHNE Axel, 2013, Performative Kulturkritik bei Hundertwasser, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, pp. 90-91.

[4291] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser : vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlaß der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 41.

suffit plus à toute la conception actuelle et ne mène qu'à des quiproquos »[4292]. Hundertwasser affirme encore : « L'artiste doit veiller à créer une œuvre d'art qui, en tant que produit secondaire, agisse aussi sur les gens qui se trouve à d'autres niveaux. C'est une affaire difficile » [4293]. On notera ici qu'il n'évoque pas une œuvre picturale, mais plus largement, une œuvre d'art. En effet, depuis plusieurs années, voire depuis ses premiers écrits et manifestes, en parallèle de ses considérations sur la spirale, antonymique de la ligne droite, l'artiste fait un certain nombre d'observations et de propositions qui visent justement à rétablir cette harmonie.

En 1957, il avait rejoint Yves Klein[4294] à Milan, dans une exposition de *l'Arte Nucleare* ; les participants, notamment Piero Manzoni, signèrent le manifeste *Pour une peinture organique*, où ils proclament : « Nous voulons rendre la désintégration organique ; dans un monde désintégré nous voulons découvrir et nous révéler les structures intimes, les germes qui fécondent notre existence organique » [4295]. Presque simultanément, un an après la parution de son texte sur le transautomatisme[4296], déjà reconnu pour ses œuvres picturales, notamment en France, l'artiste commençait à élaborer sa théorie de la « moisissure » (*Verschimmelung*) ; dans une conception parallèle, il y étend ses concepts à l'architecture. L'opportunité de la faire connaître se présente en juillet 1958, lorsque Monseigneur Otto Mauer[4297], directeur de la Galerie St. Stephan / Galerie nächst St. Stephan, centre ombilical de la vie artistique et intellectuelle autrichienne organise un colloque « Entretien international de l'art » (*Internationales Kunstgespräch*) à l'honorable abbaye de Seckau (Styrie). Prachensky et Rainer[4298], qui, contrairement à Hundertwasser, ont fait les études d'architecture correspondantes, lisent le 3 juillet un manifeste rédigé en commun « Architecture avec les mains » (*Architektur mit den Händen*)[4299]. Le 4 juillet, Hundertwasser prend à son tour la

---

[4292] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 33. «Meine »künstlerische Tätigkeit« bleibt lange schon nicht mehr auf das Wort Kunst beschränkt, sowie auch das Wort Kunst für die ganze jetzige Gestaltung nicht mehr hinreichend ist und nur zu Mißverständnissen führt. ». Notre traduction.

[4293] FUCHSHUBER Niklas, 1987, *Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, Hundertwasser, Nitsch, Rainer*, Wien, Univ., Diss., p. 232. « Der Künstler muss also darauf achten ein Kunstwerk zu schaffen, das als Nebenprodukt auch auf Leute wirkt die sich in anderen Ebenen befinden. Das ist eine sehr schwierige Sache. » Notre traduction.

[4294] Voir Deuxième partie, chapitre « Un compagnon de route - Yves Klein (1928 -1962) ».

[4295] Réserve RLGF 317 [sous emboîtage, cartons et manifestes, FEUILLE 16,], HUNDERTWASSER, Sauvage Tristan et all., 1962, *Arte nucleare*, Galleria Schwartz, Milan, Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 11/04/2016.

[4296] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[4297] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[4298] Voir Deuxième partie, chapitre « Arnulf Rainer & Ernst Fuchs - analogies et disparités ».

[4299] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich*

parole sur l'architecture : il lit son « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture »[4300]. L'artiste le complètera en 1959 et 1964 - ce que nous prenons en compte dans notre analyse - et le publiera dans le recueil « De belles voies ». (*Schöne Wege*)[4301]. À propos du titre, revenons sur la définition de « manifeste » : il s'agit notamment d'un écrit public par lequel un chef d'État, un gouvernement, un parti, etc., rend compte de son mandat ou expose son programme, son point de vue sur un problème politique. Ou d'une proclamation destinée à attirer l'attention du public, à l'alerter sur quelque chose. Ou bien d'un exposé théorique par lequel des écrivains, des artistes lancent un nouveau mouvement[4302]. S'il peut paraître étonnant que des peintres traitent de l'architecture, nous rappelons que Vienne se trouve alors encore en pleine Reconstruction[4303] : par exemple, l'immeuble à ornements[4304] où l'artiste vivait avec sa mère durant la guerre, dans la *Obere Donaustraße*, fut détruit et remplacé par un des « immeubles municipaux » (*Gemeindebauten*) viennois cubiques. Ce fut-il un ressort de la pensée de Hundertwasser, d'autant qu'il observe dans son manifeste « On connaît la fureur de destruction irresponsable des architectes de la construction fonctionnelle. Ils veulent tout simplement détruire les beaux immeubles aux façades de stuc des années 1890 et de l'Art nouveau et planter leur constructions vides »[4305]. Quoi qu'il en soit, les peintres s'en prennent avec véhémence à la situation architecturale, estimant que depuis les manifestes futuristes, il n'y avait plus eu en Europe une formulation si radicale et si impitoyable[4306].

Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 202.

[4300] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964) , *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 162 « Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur ». Notre traduction.

[4301] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964) , *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 162-169. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 216-222. Chapitre « Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Signalétique « Architecture, urbanisme, planification urbaine, Droit à la fenêtre, la Troisième peau » (*Architektur, Urbanismus, Stadtplanung, Fensterrecht, die Dritte Haut*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Végétation » (*Vegetation*). *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/haus/51-die-gerade-linie-ist-gottlos/89-verschimmelungsmanifest-gegen-den-rationalismus-in-der-architektur, consulté le 26/05/2018.

[4302] Manifeste, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/manifeste/49163, consulté le 28/05/2018.

[4303] Voir Première partie, chapitre « L'appropriation artistique des ruines de Vienne ».

[4304] Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/224-mein-haus, consulté le 27/05/2018.

[4305] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964) , *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 162-169. p. 167. «Die verantwortungslose Zerstörungswut der konstruktiven funktionellen Architekten ist bekannt. Sie wollten die schönen Häuser mit Stuckfassaden der neunziger Jahre und des Jugendstils einfach abreißen und ihre leeren Gebilde hinpflanzen.». Notre traduction.

[4306] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich*

Généralement, le titre et la forme d'un manifeste sont secondaires pour définir ce genre littéraire difficile à saisir, puisque c'est la fonction qui est décisive. Si la forme du *Manifeste* de Hundertwasser est en effet difficile à saisir, c'est que l'artiste présente sa réflexion, toutes versions confondues, en quarante-trois paragraphes, de tailles diverses. Ils se présentent davantage comme des slogans que comme une démonstration articulée, les connecteurs logiques et chronologiques étant quasi absents. Il convient de ne pas oublier que le manifeste était destiné à être présenté en public. En outre, l'artiste alterne régulièrement sa critique de l'architecture et son argumentation contre la ligne droite, si bien que nous pourrions assimiler ce manifeste à une spirale verbale. Nous allons les analyser par thème.

Tout d'abord, ce manifeste est aussi pour Hundertwasser une occasion de rappeler son antitotalitarisme[4307], puisque l'artiste considère que « l'architecture chez nous est soumise à la même censure que la peinture en Union Soviétique »[4308]. Dans le corps de l'écrit, Hundertwasser lutte essentiellement contre le rationalisme en architecture, en reprenant tous les thèmes de son transautomatisme[4309]. En effet, dès l'introduction, Hundertwasser plaide pour « les miracles du transautomatisme » (*die Wunder des Transautomatismus*) : « Maintenant la peinture et la sculpture sont libres, car chacun a le droit de produire toutes sortes de tableaux et de les exposer »[4310]. Plus loin, l'artiste fait l'éloge de sa théorie appliquée à l'architecture « Les transautomatistes et tous ceux qui se trouvent par-delà l'architecture inhabitable, se conduisent plus humainement que leurs prédécesseurs. Ils ne veulent plus détruire »[4311]. Nous rappelons néanmoins que Hundertwasser était alors le seul transautomatiste, et le restera. À la suite, l'artiste affirme que c'est maintenant le tour de l' « architecture » (*Architektur*), cité trente-deux fois, d'acquérir sa liberté, notamment grâce à sa théorie: « comme hélas nous ne nous trouvons pas encore dans le transautomatisme de l'architecture »[4312]. Notons surtout l'observation qui laisse présager l'avenir[4313] de son œuvre : « En architecture, cette liberté fondamentale, qu'il faut considérer comme condition de tout art, n'existe

---

Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 204.

[4307] Voir Première partie, chapitre « L'expression de l'antitotalitarisme ».

[4308] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964) , *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 163. «Architektur unterliegt bei uns derselben Zensur wie die Malerei in der Sowjetunion. ». Notre traduction.

[4309] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 22.

[4310] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 162. « Die Malerei und die Skulptur sind jetzt frei, denn jedermann darf heute allerlei Gebilde produzieren und nachher ausstellen. ». Notre traduction.

[4311] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 167. «Die Transautomatisten und alle, die sich jenseits der unbewohnbaren Architektur befinden, verfahren jedoch humaner mit ihren Vorgängern. Sie wollen nicht mehr zerstören.». Notre traduction.

[4312] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 164. « da wir uns leider noch nicht im Transautomatismus der Architektur befinden.». Notre traduction.

[4313] Voir Troisième partie, chapitre « Hundertwasser et la tentation de l'architecture ».

pas encore, car il faut avoir un diplôme pour pouvoir construire. Pourquoi ? »[4314]. Puis, manifestant le souci de l'habitat collectif, pour montrer son désaccord avec ce qui se pratique alors, l'artiste use deux fois de ses tournures plus ou moins imagées et péjoratives : « Il faut enfin faire cesser que les gens entrent dans leur logement comme les poulets et les lapins dans leur poulailler et clapier »[4315] / « Il est temps que les gens se révoltent contre le fait qu'on les installe dans des constructions-boîtes, comme des poules et des lapins dans des cages qui ne sont pas dans leur Nature »[4316]. La métaphore est la même que celle qu'il a employée un an plus tôt dans son texte « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*)[4317] : « animaux d'élevage mais sous forme humaine »[4318] La solution que Hundertwasser propose est que les habitants contribuent à la construction de leur habitation, quand bien même la construction s'écroulerait, et il précise « il ne faut pas et on n'a pas le droit de craindre des sacrifices humains que cette nouvelle manière de construire exige »[4319] ; ce qui ne laisse pas de surprendre, même s'il indique peu après que l'on aurait le temps de fuir. Nous mettons cette formule en perspective avec sa formulation « il vaut mieux flinguer les gens ou les tuer dans le ventre de leur mère »[4320] du texte « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*). Mais là, dans la suite de son argumentation, Hundertwasser explicite sa pensée « dans les prétendus quartiers défavorisés, il n'y a que le corps de l'homme qui peut disparaître, pourtant dans l'architecture soit disant planifiée pour les hommes, c'est leur âme qui disparaît »[4321]. Dans les paragraphes 13 à 17, l'artiste considère les trois protagonistes concernés par la construction : l'architecte (*Der Architekt*), le maçon (*Der Maurer*) et l'habitant (*Der Bewohner*). S'ils sont interdépendants, Hundertwasser décline leurs

---

[4314] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 162. « In der Architektur besteht jedoch diese grundsätzliche Freiheit, die als Bedingung jeder Kunst anzusehen ist, noch immer nicht, denn man muß erst ein Diplom haben, um bauen zu können. Warum?». Notre traduction.

[4315] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 163. «Es muß endlich aufhören, daß Menschen ihr Quartier beziehen wie die Hendeln und die Kaninchen ihren Stall.». Notre traduction. N.B. : Das Hendl (autrichien) = *das Huhn*, la poule.

[4316] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 164. «Es ist an der Zeit, daß die Leute selbst dagegen revoltieren, daß man sie in Schachtelkonstruktionen setzt, so wie die Hendeln und die Hasen in Käfigkonstruktionen, die ihnen wesensfremd sind.». Notre traduction.

[4317] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[4318] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p 94 : « Zuchtvieh aber in Menschengestalt». Notre traduction.

[4319] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964) , *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 163. « man soll und darf sich vor Menschenopfern nicht scheuen, die diese neue Bauweise erfordert. ». Notre traduction.

[4320] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 94 « Besser ist es, die Leute abzuknallen oder im Mutterleib umzubringen ». Notre traduction.

[4321] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964) , *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 163, « In den sogenannten Elendsvierteln kann nur der Körper des Menschen zugrundegehen, doch in der angeblich für den Menschen geplanten Architektur geht seine Seele zugrunde. ». Notre traduction.

manques individuels en trois points numérotés, la formule « n'a pas de relation à la chose » (*keinerlei Beziehung zum Gebilde*) montrant l'incohérence du système où chacun ne voit que sa conception et ignore l'autre. Dans son argumentation, l'artiste professe de réunir architecte-maçon-habitant, on observera dans l'association de ses trois termes un écho au concept de « Grand architecte de l'Univers » métaphore de Dieu, une des idées-clés de la philosophie des Lumières, reprise par les francs-maçons. En décrivant la trinité idéale des fonctions qui doivent être réunies Hundertwasser construit essentiellement son argumentation sur le concept chrétien de la Trinité[4322]. Il nous semble que, sans citer son écrit de 1957 « Pourquoi le transautomatisme est nécessaire » , Hundertwasser revient là au concept de créateur à l'image de Dieu « : L'homme est l'image de Dieu - Dieu est Createur (*sic*) - L'homme est l'image du Createur (*sic*) - Les produits de l'homme doivent être des images (*Gleichnisse, Ebenbilder*) de la création » [4323]. D'autant qu'après avoir écrit en 1953, en allemand, puis immédiatement en français : « La ligne droite conduit à la perte de l'humanité »[4324], Hundertwasser proclame maintenant « La ligne droite est impie et amorale. La ligne droite n'est pas une ligne créatrice mais une ligne reproductive. En elle habite moins de Dieu et d'esprit humain que bien plus une fourmi de masse convoitant le confort et sans cervelle »[4325], la première partie de la formule « La ligne droite est impie » s'inscrivant définitivement les conceptions de l'artiste. Dans le même état d'esprit, il incrimine notamment le Bauhaus[4326], qu'il désigne à demi-mot « l'architecture fonctionnelle s'est montrée une aussi mauvaise façon de faire que la ligne[4327] en peinture »[4328]. Il s'agit d'une sorte d'introduction à la reprise de sa diatribe, lancée en 1953[4329] contre la ligne droite. En effet, dans les paragraphes 18 à 28, Hundertwasser use de l'accumulation de phrases brèves et incisives, où les mots « ligne » (*Lineal*) / (*Linie*), que nous associons, apparaissent vingt-cinq fois, où notamment, il reproche une nouvelle fois l'impiété de la ligne droite, avant qu'il ne juge ad hominem les constructions de « Mies van der Rohe, Neutra, Bauhaus, Gropius, Johnson, Le Corbusier » bonnes à « raser aussi» (*auch abreißen*). Par ailleurs,

---

[4322] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[4323] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 10.

[4324] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) ».

[4325] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964) , *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 166. «Die gerade Linie ist gottlos und unmoralisch. Die gerade Linie ist keine schöpferische, sondern eine reproduktive Linie. In ihr wohnt weniger Gott und menschlicher Geist als vielmehr die bequemheitslüsterne, gehirnlose Massenameise.». Notre traduction.

[4326] Voir Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

[4327] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne » droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) ».

[4328] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 162. « Die funktionelle Architektur hat sich als Irrweg erwiesen, genauso wie die Malerei mit dem Lineal. ». Notre traduction.

[4329] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) ».

Hundertwasser proclame en hyperbole « Déjà, il faudrait que le avoir-sur-soi une ligne droite soit interdit, du moins moralement. La ligne est le symbole du nouvel analphabétisme. La ligne est le symptôme de la nouvelle maladie de la décadence »[4330]. On aura noté dans la formule que l' « effondrement » (*Untergang*) de 1953[4331] fait place à « décadence » (*Zerfalls*), ainsi que la reprise du concept du « nouvel analphabétisme » (*neuen Analphabetentums*), qui est apparu dans deux écrits rédigés en français : en 1956 « Pourquoi le transautomatisme est nécessaire » et en 1957 « La Visibilité de la création transautomatique ». Pour étayer sa démonstration, Hundertwasser a recours à un procédé des sciences dites « dures ». Pour mieux faire entendre son message contre la ligne droite, le raisonnement prend des allures de provocation. En effet, dans le vingt-et-unième paragraphe, il établit une sorte de statistique, sans doute délibérément déroutante, à partir d'un objet usuel « Sur une lame de rasoir » (*Auf einer Rasierklinge*) et à la conclusion aussi fantaisiste « un privilège des rois » (*ein Privileg der Könige*) que sévère « andouille » (*Depp*) :

> Sur une lame de rasoir, j'ai compté 546 lignes droites. Par un lien imaginaire et linéaire avec une seconde lame de rasoir de la même production, qui lui ressemble parfaitement, cela donne 1090 lignes droites, et si on compte tout le paquet, on arrive à 3000 lignes droites de la même lame de rasoir. Il n'y a pas si longtemps, la possession de lignes droites était le privilège des rois, des fortunés et des personnes intelligentes. Aujourd'hui, toutes les andouilles ont des millions de lignes droites dans la poche [4332].

Face à ce raisonnement qui peut paraitre absurde, il convient de noter qu'à la même époque, pour le héros du film de Jacques Tati, « Les vacances de Monsieur Hulot » (1953), film qui s'inscrit dans la lignée des burlesques du cinéma muet, la source d'ennuis est précisément la géométrisation du monde, la vie soumise au joug de la ligne droite[4333]. Dans le vingt-septième paragraphe, Hundertwasser revient sur la lame de rasoir pour introduire sa théorie de la moisissure :

> Lorsque la rouille s'installe sur une lame de rasoir, quand un mur commence à se couvrir de champignons, quand la mousse pousse dans le coin d'une pièce et que l'angle géométrique

---

[4330] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 162. « Schon das Bei-sich-Tragen einer geraden Linie müßte, zumindest moralisch, verboten werden. Das Lineal ist das Symbol des neuen Analphabetentums. Das Lineal ist das Symptom der neuen Krankheit des Zerfalls.». Notre traduction.

[4331] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) ».

[4332] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 165. « Auf einer Rasierklinge habe ich 546 gerade Linien gezählt. Durch die lineare und imaginäre Verbindung zu einer zweiten Rasierklinge derselben Produktion, die sicher haargenau so aussieht, ergeben sich 1090 gerade Linien und, wenn man die Verpackung dazuzählt, an die 3000 geraden Linien derselben Rasierklinge. Vor nicht allzulanger Zeit war der Besitz der geraden Linien ein Privileg der Könige, der Begüterten und der Gescheiten. Heute besitzt jeder Depp Millionen von geraden Linien in der Hosentasche.». Notre traduction.

[4333] DÍAZ DE CORCUERA DÍAZ Rubén, 2015, *Signos extremos: súper iconicidad y abstracción en el arte*, tesis, Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes de la UPVEHU. Departamento de Arte y Tecnología, 157 p., http://studylib.es/doc/4439088/signos-extremos--s%C3%BAper-iconicidad-y-abstracci%C3%B3n-en-el-arte, consulté le 08/02/2017, chapitre « Une maison hostile mais moderne : 'Mon oncle', Jacques Tati (1958) » (*Un hogar hostil pero moderno: "Mi tío", Jacques Tati (1958),* p. 130.

commence à s'arrondir, on devrait se réjouir qu'avec les microbes et les champignons la vie entre dans la maison et que nous devenions ainsi plus consciemment que jamais les témoins des modifications architecturales dont nous avons beaucoup à apprendre[4334].

On aura noté la brièveté de la démonstration sur la moisissure, qui pourtant donne son titre au manifeste. En fait, elle est l'extension du principe que l'artiste a établi un an plus tôt, dans deux écrits : d'une part, « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*) : « Après la géométrie arrivera l'explosion rapide, puis la lente explosion, puis l'érosion, puis la moisissure. Si d'abord nous avons compris la moisissure, alors le chemin sera de nouveau libre pour une conception nouvelle »[4335]. D'autre part, « Pourquoi le transautomatisme est nécessaire », rédigé en français[4336], avec sa profession de foi listée sur la moisissure clôture le texte:

- Et les explosions[4337] sont devenues lentes
- et les lentes sont devenus Champignons
- et les champignons, Vous les (*sic*) savez, sont la première forme de la création qui bouge par elle-même.
- Encore une fois : les evenements (*sic*) à leur tout de rôle :
- les carréoïdes
- les explosions subites
- les explosions lentes
- les spiraloïdes ou les fluidoïdes
- les fluidoïdes ou les spiraloïdes
- les CHAMPIGNONS
- les ensuite [4338] .

La moisissure, les champignons sont donc la métaphore du pouvoir créateur de la nature, que Hundertwasser reprend au fil du temps comme une antienne. Ici, la moisissure boursouflante, soumise à la sa loi organique d'expansion, qui doit faire fermenter les structures et éclater la ligne droite dans la maison, est l'incarnation du déterminisme organique végétal, le processus de prolifération lente, l'extension de l'activité fluidoïde et spiraloïde pictural dans le domaine bâti ou à

[4334] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 166. «Wenn sich an einer Rasierklinge der Rost festsetzt, wenn eine Wand zu schimmeln beginnt, wenn in einer Zimmerecke das Moos wächst und die geometrischen Winkel abrundet, so soll man sich doch freuen, daß mit den Mikroben und Schwämmen das Leben in das Haus einzieht und wir so mehr bewußt als jemals zuvor Zeugen von architektonischen Veränderungen werden, von denen wir viel zu lernen haben. ». Notre traduction.

[4335] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 94 « Denn nach der Geometrie kommt die schnelle Explosion, nachher die langsame Explosion, nachher die Verwitterung, nachher die Verschimmelung. Haben wir den Schimmel erst begriffen, so ist der Weg für eine neue Gestaltung wieder frei. ». Notre traduction.

[4336] Présentation et orthographe respectées.

[4337] Dans les lignes qui précèdent, Hundertwasser est revenu sur les bombardements de Vienne.

[4338] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p.11.

bâtir[4339]. Ce manifeste de la moisissure exprime aussi la dévotion de l'artiste pour le processus de vieillissement en général et son admiration spéciale des effets colorés et adoucissants de la moisissure en formation – une vision commune à Venise. Son affinité avec le processus naturel génère une antipathie envers la sévérité et l'austérité, et particulièrement envers les lignes droites[4340]. Certains diront que, par sa lutte contre le rationalisme architectural, conséquences du totalitarisme anti-ornemental d'Adolf Loos et du fonctionnalisme, Hundertwasser devint le « Monsieur Hulot des arts plastiques » [4341] ; ils font de son « Manifeste contre le rationalisme en architecture », coïncidant pleinement avec la thèse de Jacques Tati contre l'architecture moderne, un écrit particulièrement important parce qu'il vient d'un peintre abstrait, d'un autre artiste du mouvement moderne. Mais à l'époque, tout le monde ne le comprit sans doute pas aussi bien, puisque l'artiste observe plus tard : « J'ai poussé les gens sur la voie du déterminisme végétal. Tel était le sens de la moisissure dans le manifeste de Seckau. Un sens qui est clair pour tous aujourd'hui avec la mode de l'écologie, mais qui était incompréhensible pour le public de 1958 »[4342]. Entretemps, dans le neuvième paragraphe a surgi un autre volet de la lutte contre rationalisme architectural : la célèbre théorie hundertwasserienne du « droit à la fenêtre », sur laquelle l'artiste revient à diverses reprises au fil du temps[4343] :

> Un homme dans un immeuble de rapport doit avoir la possibilité de se pencher par sa fenêtre et – aussi loin de que son bras peut aller. Et il doit lui être permis de tout peindre en rose avec un long pinceau – aussi loin qu'il peut aller, si bien que de loin depuis la rue, on puisse voir : ici habite un homme, qui se distingue de son voisin, cet animal de basse-cour assigné ! Et il doit pouvoir scier les murs et procéder à toutes sortes de modifications, même s'il l'aspect architecturalement harmonieux d'un prétendu chef d'œuvre de l'architecture est détruit, et il doit pouvoir remplir sa chambre de boue ou de pâte à modeler. Mais dans le contrat de location, c'est interdit ![4344]

[4339] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 17.

[4340] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 18.

[4341] DÍAZ DE CORCUERA DÍAZ Rubén, 2015, *Signos extremos: súper iconicidad y abstracción en el arte*, tesis, Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes de la UPVEHU. Departamento de Arte y Tecnología, 157 p., http://studylib.es/doc/4439088/signos-extremos--s%C3%BAper-iconicidad-y-abstracci%C3%B3n-en-el-arte, consulté le 08/02/2017, chapitre « Une maison hostile mais moderne : 'Mon oncle', Jacques Tati (1958) » (*Un hogar hostil pero moderno: "Mi tío", Jacques Tati (1958),* p. 130.

[4342] RESTANY Pierre, 1978, *Id.*, p. 23.

[4343] Voir Troisième partie, chapitres «Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » - (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) & « Hundertwasser et la tentation de l'architecture ».

[4344] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben,* dtv-kunst, München, p. 164. «Ein Mann in einem Mietshaus muß die Möglichkeit haben, sich aus seinem Fenster zu beugen und – so weit seine Hände reichen – das Mauerwerk abzukratzen. Und es muß ihm gestattet sein, mit einem langen Pinsel – so weit er reichen kann – alles rosa zu bemalen, so daß man von weitem, von der Straße, sehen kann: Dort wohnt ein Mensch, der sich von seinen Nachbarn unterscheidet, dem zugewiesenen Kleinvieh! Auch muß er die Mauern zersägen und allerlei Veränderungen vornehmen können, auch wenn dadurch das architektonisch-harmonische Bild eines

1.1.24.2 Le Pintorarium (*Das Pintorarium*) (1959)

Après Seckau, le cycle théorique hundertwasserien est achevé, et toute l'activité créatrice ultérieure du peintre, ses manifestations et ses manifestes, s'inscrit dans l'inéluctable développement du cycle transautomatique[4345]. L'effervescence créatrice de la moisissure ne tarda pas à faire sentir ses effets[4346]. Présents à Seckau, le tachiste gestuel Arnulf Rainer et le réaliste fantastique Ernst Fuchs[4347], d'idéologie et d'expressions différentes mais partageant la même priorité visionnaire de permettre aux individus de se forger une nouvelle identité, avaient été vivement impressionnés par le discours de Hundertwasser et acceptèrent avec empressement de fonder avec lui le 17 septembre 1959[4348], à Vienne, un rassemblement interdisciplinaire, un projet d'encyclopédie vivante de la liberté de l'esprit, une anti-académie universelle idéale, qui accueillait tout le monde, n'imposant rien, n'endoctrinant pas, le *Pintorarium*, destiné à exprimer publiquement leur colère contre la mollesse de la scène artistique viennoise en 1959. Le local choisi fut *l'Adebar* (Annagasse, centre de Vienne) que de nombreux artistes fréquentaient à l'époque[4349]. Les trois artistes réfléchirent à un document central ; Hundertwasser étant le plus expérimenté pour formuler les manifestes, l'écrit programmatique « Le Pintorarium » (*Das Pintorarium*), fut affiché sur tous les panneaux d'affichage possible, pour que la protestation soit portée au centre du public[4350]. Son aspect[4351] est

---

sogenannten Meisterwerkes der Architektur gestört wird, und er muß sein Zimmer mit Schlamm oder Plastilin anfüllen können. Doch im Mietvertrag ist dies verboten! ». Notre traduction.

[4345] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 17.

[4346] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 24.

[4347] Voir Deuxième partie, chapitre « Arnulf Rainer & Ernst Fuchs - analogies et disparités ».

[4348] Andreas Hirsch précise que c'est peut-être justement à cause des chemins artistiques extrêmement différents des trois membres que le groupe se maintint plus d'une décennie : en février 1968, le « Pintorarium » devait être dissous lors d'une rencontre dans l'appartement de Hundertwasser dans la Spiegelgasse à Vienne, ce qui apparemment ne se produit pas. Ce jour-là, Arnulf Rainer quitta l'appartement en passant par les toits pour aller se promener avec des peintures sur le visage, ce qui se terminera par son arrestation. (in HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 105.).

[4349] FREYTAG Sylvie, 2017, *Art et politique en Autriche*, Université de Strasbourg, thèse de doctorat en Études germaniques, www.theses.fr/2017STRAC007.pdf, consulté le 14/04/2018, p. 129.

[4350] NATTER Tobias, 2006, *Phantastisches : Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser*, Prestel, München, Berlin, London, New York, p. 132.

[4351] Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/verbundene-eintraege?aid=53&type=gallery, consulté le 13/04/2018.

N.B. : Le *Pintorarium* fut imprimé avec une petite machine offset Rotaprint , sur deux feuillets A2 collés l'un sur l'autre. L'éditeur était la galerie de Fuchs, qui travaillait toujours en collectivité. Le manifeste se compose de deux textes différents, montés. Fuchs mit à disposition un manuscrit qui avait quelque chose d'apocalyptique : une pluie de sang – chaud - venu de la haine de l'humanité avec des os de l' « Ostmark » - marche orientale (sous le nazisme, l'Autriche n'est plus qu'une province du Reich allemand, nommée «Ostmark » (marche orientale) et des ulcères de croix gammée venues du sang du ciel noir de plomb-feu-plutonium-cobalt Dans le texte apparaissent plusieurs fois les expressions hébraïques « alléluia » et « shalom ». Pour sauver la peinture « de la castration dans les académies », Rainer voit dans le *Pintorarium* un « crématoire pour l'incinération de l'académie. (in NATTER Tobias, 2006, *Phantastisches : Jüdisches in*

délibérément particulier puisqu'il fait la synthèse de l'écriture et de la créativité picturale. En effet, les noms des trois fondateurs sont imprimés dans une police différente (le nom de Hundertwasser, situé à gauche, est répété deux fois), et dominent le titre « Pintorarium » , qui s'étale en majuscules sur toute la largeur. Dans la photocomposition que fournit Hundertwasser, outre des corrections manuelles, ratures, surcharges et surlignages, délibérément imprimés, on notera que deux spirales hundertwasseriennes se superposent à gauche, et, du fait de leur position laissent entendre qu'elles sont à prendre avec la même considération que le texte à proprement parler. À la fin du texte apparaît la signature manuscrite de l'artiste. Situé à l'équilibre entre les six lettres à gauche et les six lettres à droite, le « t » de « Hundert », en majuscule, se détache, formant en quelque sorte une croix chrétienne. Hundertwasser insère ce programme qui appartient à la longue lignée de la rébellion et le renouveau de l'art autrichien du XXème siècle[4352] dans l'édition de « De belles voies » (*Schöne Wege*)[4353]. Il est constitué de douze paragraphes, de longueurs variées. L'introduction et la conclusion mettent en scène le « je » (*ich*). On notera que les deux peuvent s'assimiler à une déclaration de bonnes résolutions[4354]. Il est repris dans le septième paragraphe sous le forme de l'adjectif possessif « mes » (*Meine*). L'écrit s'adressant plus loin directement au destinataire sous forme de huit impératifs dans le dixième paragraphe[4355], il est permis de penser que ce « je » peut être une incitation pour l'artiste lui-même. Il peut s'agir aussi de chacun des trois auteurs pris individuellement, se désignant du néologisme « pintorecteurs » (*Pintorektoren*), tels qu'ils se manifestent deux fois dans les paragraphes quatre[4356] et cinq. Tout en soulignant que

---

frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser, Prestel, München, Berlin, London, New York, p. 132.)

[4352] NATTER Tobias, 2006, *Id.*, p. 132.

[4353] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Das Pintorarium (1959), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 123-126. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Das Pintorarium (1959), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 144-146. Chapitre : « Espaces libres de la conception » (*Freiräume der Gestaltung*). Signalétique : « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Art » (*Kunst*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*)
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/53-das-pintorarium, consulté le 13/04/2018.

[4354] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Das Pintorarium (1959), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p.123. « je veux m'améliorer constamment » (*Ich will mich ständig verbessern*.) / « j'essaierai de donner le meilleur en suivant ma conscience créatrice et de ne jamais m'ankyloser dans mon activité autonome. Je ne veux pas devenir gaga » (*Ich werde versuchen, meinem schöpferischen Gewissen gemäß das Beste zu geben und in meiner autonomen Tätigkeit nie zu erlahmen. Ich will nicht vertrotteln*). Notre traduction.

[4355] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p.123. « Refusez-vous » (*Weigert euch*) / « Tenez-vous à l'écart » (*Haltet euch … fern*) / « Ne vous laissez » (*Laßt*) / « Ne soyez pas » (*Seid keine*) / « Allez (*Geht*) /« Soyez » (*Seid*) / Rencontrez (*Begegnet*) / « Portez » (*Traget*). Notre traduction.

[4356] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Das Pintorarium (1959), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 123-124. « Les trois signataires » (*Alle drei Unterzeichneten*) / « tous les trois » (*Alle drei*) / « les trois signataires (pintorecteurs) » *(Die drei Unterzeichneten (Pintorektoren*). Notre traduction.

« depuis dix ans, ils ont mené en Europe un travail autonome et fructueux »[4357], Hundertwasser entreprend ici de montrer que le « Pintorarium » est non un foyer de peinture mais aussi un centre de recherche d'un art de vivre, ce qu'il rassemble sous son néologisme « pintoriser » / « pintoir », une dénomination à mi-chemin entre pinacothèque et urinoir[4358] ; même si l'artiste n'en dit rien, il s'agit peut-être d'un rappel de l'œuvre révolutionnaire *Fountain*[4359] de Marcel Duchamp ? Il écrit en effet : « Le Pintorarium est une couveuse pour l'éducation d'une élite créatrice. Le Pintorarium est une institution où l'on pintorise (Pintoir). Le Pintorarium n'est pas qu'une école de peinture, mais aussi une école de la pensée et de la vie »[4360]. Dans cet objectif, dès le second paragraphe, revenant sur l' « analphabétisme » (*Analphabetentum*), déjà dénoncé par Hundertwasser [4361], les trois auteurs s'accordent à montrer les effets délétères du système éducatif, de la base au sommet, que Hundertwasser avait remis en cause dès 1953 dans son texte d'exposition à l'Art Club[4362]. Pour ce faire, il s'appuie sur un certain nombre de moyens langagiers comme les qualificatifs péjoratifs « criminelle » (*verbrecherische*) « antinaturelle » (*gegennatürliche*), les groupes nominaux accusateurs, notamment le concept de « dévitalisation planifiée » (*planmäßigen Abtötung*), déjà utilisé, ou encore les accumulations tout aussi péjoratives renforcées par des néologismes, et des homéoptotes[4363]. Hundertwasser s'exerce ici dans la plainte précise et les insultes exactement dosées ; avait-il, et dans quelle mesure, reçu l'impulsion d'Arnulf Rainer, qui insulta le public[4364] dès 1951, lors du vernissage de l'exposition du *Hundgruppe* - Groupe des Chiens, contrepoids à l'Art Club[4365] ? Quoi qu'il en soit, l'artiste opte pour une posture de prophète, convaincu de la

---

[4357] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p.123. « in den letzten zehn Jahren selbständig und unabhängig einen fruchtbaren Kampf in Europa geführt.». Notre traduction.

[4358] *Pissoir* : urinoir en allemand.

[4359] En 1917 à New York, Marcel Duchamp présente un urinoir au comité d'accrochage du Salon des artistes indépendants dont il fait partie, afin d'en éprouver le principe fondateur : ne refuser aucune œuvre. Présenté à plat, signé sous le pseudonyme de R. Mutt et titré *Fountain*, l'objet postule au statut d'œuvre d'art. La proposition divise le comité, qui décide de ne pas l'exposer. Photographiée par Albert Stieglitz avant de disparaître, *Fountain* passe à la postérité, officialisant l'invention du readymade, innovation radicale qui instaure un art de l'idée. (in Marcel Duchamp (1887-1968) *Fontaine* (1917), *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMdzAer/rejLpXx, consulté le 28/08/2018.)

[4360] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 123-124. « Das Pintorarium ist eine Bruststätte zur Heranbildung der schöpferischen Elite. Das Pintorarium ist eine Anstalt, in der pintoriert wird (Pintoir). Das Pintorarium ist nicht nur eine Schule des Malens, sondern insbesondere eine Schule des Denkens und des Lebens auch. ». Notre traduction.

[4361] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[4362] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[4363] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 123. « standardisation, socialisation, copie, linéalisation, fourmisation, stérilisation et dosage » (*Standardisierung, Sozialisierung, Kopierung, Linealisierung, Ameisenisierung, Sterilisierung und Dosierung*). Notre traduction.

[4364] Au sujet de cette *Beschimpfung*, on se souviendra encore de la pièce en un acte de Peter Handke (*1942), *Publikumsbeschimpfung* (1966), où le dramaturge autrichien menait une réflexion identique sur le théâtre.

[4365] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 203.

mission qui lui est attribuée : « La conscience nous ordonne » (*Das Gewissen gebietet uns*). En conséquence, les trois signataires décrivent leur projet en multipliant les termes mélioratifs[4366]. L' « autonomie individuelle » étant un des éléments récurrents dans les textes hundertwasseriens ; d'ailleurs, dans le paragraphe suivant « Mes thèses » (*Meine Thesen*), sorte d'énumération à la Prévert, l'artiste reprend et rassemble les titres et les concepts précédents :

> Mes thèses sont : la moisissure et sa théorie. Le renouveau de l'architecture par la pourriture. La trinité de l'architecture. La putréfaction de l'architecture rationnelle. La suspension de la censure de la construction. Peinture spiralique et fluidoïdale (*sic*). Le précepte de l'érosion. On a aussi le droit d'y élever des bêtes, d'aimer des plantes. La Grammaire du voir . Le transautomatisme = mobilisation générale de l'œil. La théorie de l'objet transautomatique, son observation et sa production. La théorie des couches infinies = ismes. Combat de l'impuissance créatrice. Tendre les murs de papier. La préciosité des couleurs. Aller pieds nus. Accéder à l'indépendance en mangeant du blé[4367].

On aura noté ici la revendication des pieds nus[4368] et de la frugalité[4369]. Ne passant pas sous silence « Le narcissisme » (*Der Narzissismus*), l'artiste glisse une affirmation au paradoxe provocateur : « L'égoïsme est la seule forme valable de l'altruisme »[4370], sorte d'aphorisme qui ne sera pas toujours bien perçu, mais qui reprend sa proclamation de 1956 « Seul le véritable *égoïsme* apportera le salut à tous »[4371]. Peut-être pouvons-nous alors voir là une réinterprétation sans cynisme de l'aphorisme d'Oscar Wilde « L'égoïsme ne consiste pas à vivre comme on en a envie, mais à demander aux autres de vivre comme on a soi-même envie de vivre »[4372], puisque dans le texte du « Pintorarium » Hundertwasser le prophète aux pieds nus déroule encore et déjà les éléments fondamentaux, que cela concerne l'architecture ou le mode de vie. D'ailleurs, dans le huitième paragraphe, l'artiste revient sur les tenues vestimentaires[4373] du « pintorarien » (*Pintorarier*), qu'il

---

[4366] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 124. « plateau de l'esprit » (*Geistesplateau*) / « personnes créatrices hautement qualifiées » (*hochqualifizierten schöpferischen Personen*) / « sans discrimination » (*ohne Diskriminierung*) / « autonomie individuelle » (*individuelle Autonomie*). Notre traduction.

[4367] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 124. « Architektur durch die Verschimmelung. Die Dreieinigkeit der Architektur. Die Verwesung der rationalistischen Architektur. Aufhebung der Bauzensur. Spiraloides und fluidoides Malen. Die Lehre der Erosion. Man darf dort auch Tiere züchten und die Pflanzen lieben. Die Grammatik des Sehens. Der Transautomatismus = allgemeine Mobilmachung des Auges. Die Lehre vom transautomatischen Objekt (tao), seine Betrachtung und Erzeugung. Die Lehre der unendlichen Schichten = Ismen. Bekämpfung der schöpferischen Impotenz. Das Bespannen der Leinwand mit Papier. Die Kostbarkeit der Farben. Das Barfußgehen. Durch das Weizenessen zur Unabhängigkeit.». Notre traduction.

[4368] Voir Troisième partie, chapitre « Les tenues vestimentaires ».

[4369] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[4370] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 124. « Der Egoismus als alleingültige Form des Altruismus. ». Notre traduction.

[4371] Voir Troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[4372] Cartel, 2016, *Oscar Wilde, l'impertinent absolu*, Musée du Petit Palais (28 septembre 2016 au 15 janvier 2017), Paris, consulté le 08/11/2016.

[4373] Voir Troisième partie, chapitre « Les tenues vestimentaires ».

décrit comme « excellente, individuelle, de couleur magnifique et raffinée »[4374]. À la suite, Hundertwasser, provocateur, en vient à prôner la rébellion :

> Nous appelons la jeunesse autrichienne à ne plus fréquenter les écoles publiques et privées des Beaux-Arts et de philosophie et à aider de toute la force de leur exigence créatrice à construire le Pintorarium. Nous sommons la faculté de philosophie de l'Université de Vienne de se dissoudre et de se joindre au Pintorarium. […] Ne vous laissez pas happer. Ne soyez pas des moutons de Panurge. Rentrez en vous. Ayez conscience que la radio, les journaux, le cinéma, la réclame, la télévision sont des outils d'assujettissement [4375].

À la fin du manifeste, il proclame: « Le Pintorarium est le point de départ d'une révolution intellectuelle. Totale non imposition pour les artisans et les paysans »[4376]. Notons que le texte fut écrit neuf ans avant la révolte des étudiants à Paris et dans d'autres villes. Par ailleurs, il s'adresse uniquement à ses compatriotes, ce qui donnerait à penser qu'il aurait renoncé à une universalité de ses théories, à moins qu'il ne veuille commencer par s'appuyer sur la mauvaise conscience des Autrichiens au sujet de leur position lors de l'Anschluss de 1938, qu'il appelle à la « résistance passive » (*passivem Widerstand*), en positionnant plutôt pour une vie alternative dont il est en quelque sorte le précurseur :

> Nous appelons la population autrichienne à pratiquer dès maintenant la résistance passive vis à vis de l'automatisation, la stérilisation et l'uniformisation. N'achetez plus d'assiettes, d'ustensiles, dont vous savez ou supposez qu'ils ont été produits en série. Pour ne pas être complice, refusez-vous à fabriquer des ustensiles en série[4377].

Ne pourrions-nous dire qu'en fait, à la manière de la Modernité viennoise du tournant du siècle, Hundertwasser et les deux autres « pintorariens » appelaient les individus à « devenir des systèmes autopoïétiques, en re-création continue »[4378], puisqu'il réclame « l'abolition de la scolarité

[4374] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 125. « ausgezeichnet, individuell, farbenprächtig und raffiniert ». Notre traduction.

[4375] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 125. « Wir rufen die österreichische Jugend auf, die bestehenden öffentlichen und privaten Kunsthoch- und Philosophieschulen nicht mehr zu besuchen und mitzuhelfen, das Pintorarium mit der ganzen Kraft ihres schöpferischen Verlangens aufzubauen. Wir fordern die philosophische Fakultät der Universität Wien auf, sich aufzulösen und sich dem Pintorarium anzuschließen. […] Laßt euch nicht erfassen. Seid keine Nachfolger. Geht in euch. Seid euch bewußt, daß Radio, Zeitung, Film, Reklame, Television Unterjochungswerkzeuge sind. ». Notre traduction.

[4376] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 125-126. « Das Pintorarium ist Ausgang einer geistigen Revolution. Volle Steuerfreiheit für Handwerker und Bauern. ». Notre traduction.

[4377] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 125. « Wir fordern die österreichische Bevölkerung auf, ab sofort der Automatisierung, Sterilisierung und Uniformierung mit passivem Widerstand zu begegnen. Kauft keinen Teller, keinen Gebrauchsgegenstand mehr, von dem ihr wißt oder annehmt, daß er in Serie erzeugt worden ist. Um nicht mitschuldig zu werden, weigert euch, Gegenstände serienmäßig herzustellen. ». Notre traduction.

[4378] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, PUF, p. 373.

obligatoire et son remplacement par la merveilleuse créativité[4379] »[4380]. Cet argument parmi les autres de ce manifeste du concept du Pintorarium, auquel Hundertwasser travailla même durant son séjour au Japon[4381-4382], nous permet donc d'affirmer qu'encore une fois, Hundertwasser a confié à une écriture soigneusement contrôlée le rôle de recenser et d'exprimer toutes ses convictions.

1.1.24.3 Le « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967)

En 1966, Hundertwasser fait l'objet de son premier documentaire « HUNDERTWASSER – Film-portrait expérimental de l'artiste » (*HUNDERTWASSER Experimentelles Film-Porträt des Künstlers*) de la série « Artistes autrichiens du présent » (*Österreichische Künstler der Gegenwart*) tourné par Ferry Radax[4383], qui est tourné à La Picaudière et dans le Waldviertel, sur une commande des télévisions autrichienne et allemande. Nous rappelons que la même année, Hundertwasser connaît une crise sentimentale et artistique[4384]. C'était une époque relativement tourmentée, puisque le mouvement artistique entier était devenu une énorme aventure commerciale, que seuls subsistaient quelques vrais amateurs, le reste achetant par snobisme ou pour éviter des impôts, certains faisant purement des placements[4385]. En 1967[4386], on reproche volontiers à l'artiste d'être un des « surréalistes » (*sic*) les mieux payés d'Europe, d'avoir des domiciles de première classe comme l'appartement à Vienne, le palais à Venise, la maison de campagne en Normandie[4387]. Hundertwasser connaît donc toujours un certain isolement, en raison de contresens sur son travail. Mais l'artiste-prophète poursuit dans sa voie et poursuit ses protestations et ses dénonciations. Art et vie forment

---

[4379] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[4380] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 125. « die Aufhebung der Schulpflicht und deren Ersetzung durch die wunderbare Gestalterei (Schöpferei). ». Notre traduction.

[4381] Voir Deuxième partie, chapitre « Le séjour de 1961. Inspiration et appropriations ».

[4382] KREJCI Harald, 2013, Spuren fernöstlichen Denkens in der Wiener Nachkriegsmoderne, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien p. 140.

[4383] Voir Deuxième partie « Art Club- Fondation et objectifs ».

[4384] Voir Première partie, chapitre « Heurts et malheurs, nomadisme amoureux ».

[4385] GUGGENHEIM Peggy, 2004, *Ma vie et mes folies*, Perrin, Paris, 312 p. 289.

[4386] 1967 fut l'année des protestations, par exemple le 2 juin 1967 où les étudiants de Berlin-Ouest manifestèrent contre la visite du Shah d'Iran, Mohammad Reza Pahlavi, et généralement considérée comme le début des mouvements étudiants qui culminèrent en 1968 dans bon nombre de capitales européennes, dont des troubles dans l'amphithéâtre n° 1 du nouvel institut de l'université de Vienne (in Revolutionäre Studenten im Hörsaal, 1968, *mediathek.at*, http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/1968-studenten/1968-studentenproteste/cid/6219, consulté le 09/12/2016.)

[4387] Fonds YVES KOVACS, BV AP HUNDERTWASSER, *Der Spiegel, N° 53, 1967*, (‚Ich habe es satt, dass es mir gut geht'), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

chez Hundertwasser une unité indissociable, son action est un « art total » : il n'accorde aucune attention aux frontières dans l'art, il se sert de la langue aimée comme médium artistique. C'est alors qu'il ose un pas en public[4388] en réalisant son « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau» (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*). Richard P. Hartmann l'avait invité ainsi que Ernst Fuchs et Arnulf Rainer dans sa galerie à Munich à mener une action créative dans l'esprit du Pintorarium[4389], peut-être d'ailleurs dans l'objectif de dépasser et ainsi d'anéantir tout ce qui ressemblait à l'Actionnisme viennois[4390], qui pratiquait l'art de la *performance*. Quoiqu'il en soit, le 12 décembre 1967, avec Ernst Fuchs portant barbe et casquette se tenant à l'arrière plan de Hundertwasser[4391], fut entreprise l'action *670 / I MÄDCHENBEMALUNG - Action Painting on a Girl*[4392]. Cette peinture de filles rappelle les actions semblables d'Yves Klein[4393], art corporel plus hédoniste[4394]. Tandis que Fuchs et Rainer se concentraient sur la peinture des corps de jeunes femmes, Hundertwasser refusa d'entrée de jeu de l'exécuter en public (il termina le lendemain sans public). En revanche, il mit en œuvre son propre langage corporel pour soutenir son langage verbal : en effet, d'introverti il se fit extraverti en se déshabillant avant de lire son « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau »[4395]. Reconnu comme habituellement timide, exprimant difficilement ses souhaits dans les boutiques, alors qu'il peut largement tout s'offrir, Hundertwasser, l'invité d'honneur, ôta sa casquette ballonnée, enleva ses chaussures, ses chaussettes, son magnifique costume de soie paré de larges rayures et tout son linge de corps[4396] : il s'agissait de dire la vérité au monde, enfin et sans entraves. Enflammé et nu, il se tourna vers le public chic qui, dans la galerie

---

[4388] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 191.

[4389] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, Der unbekannte Hundertwasser, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 119.

[4390] MEIFERT Franziska, 2003, Konzeptionelle Mythen am und im Wiener Aktionismus, ein Literaturbericht, *wiener-aktionnismus.de*, http://www.wiener-aktionismus.de/essays/essays4.htm, consulté le 18/03/2016.

[4391] *Das Haus Hundertwasser*, 1985, Österreichischer Bundesverlag, 1985, Wien, p. 57.

[4392] HUNDERTWASSER, 1967, *⊂ 670/I ⊃ MÄDCHENBEMALUNG - Action Painting on a Girl*. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/oeuvre/67-paintings/1871-action-painting-on-a-girl-1493827710, consulté le 28/05/2018.

[4393] Sept ans auparavant, Yves Klein, qui focalisait son attention sur les concepts, avait réalisé ce que Pierre Restany a appelé les « Anthropométries ». Le soir, en petit comité dans l'atelier de la rue Campagne-Première, Gil Lenglet, Elena Palumbo-Mosca et une autre jeune femme servaient de « pinceaux vivants » : elles étaient nues et se badigeonnaient de bleu, puis se plaçaient sur un papier ou sur une toile, ces applications pouvant se faire horizontalement ou verticalement. Yves Klein a parfois poussé la mise en scène jusqu'à accompagner la performance d'un orchestre de neuf musiciens exécutant sa propre composition : la « Symphonie monoton », c'est-à-dire un son continu suivi d'un silence. (in ADAM Édouard, 2011, *Itinéraire d'un marchand de couleurs à Montparnasse*, Éditions du Chêne, Paris, p. 185.).

[4394] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 46.

[4395] « Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut ». Notre traduction.

[4396] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Der Spiegel, N° 53, 1967*, (‚Ich habe es satt, dass es mir gut geht'), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

d'art de Richard Hartmann à Schwabing[4397], s'attendait à vivre un happening, mais pas celui-là. L'angoisse lui faisait trembler les genoux, lorsqu'il commença son prêche devant les amateurs d'art qui, stupéfaits, jaugèrent sa nudité avec leurs yeux. Ses amis du Pintorarium ne trouvèrent pas la force de se déshabiller eux-mêmes, même si, notamment Ernst Fuchs, lui aussi barbu comme un prophète, considéra que l'artiste avait parfaitement raison[4398]. Hundertwasser apporte lui-même un l'éclairage sur l'action réalisée dans ce « terrible, terrible morceau d'architecture »[4399] :

> Je ne crois pas à la destruction, alors j'ai accepté [l'invitation] – mais j'ai fait mon discours à nu, en disant aux étudiants qu'ils devaient se révolter contre ce qu'ils avaient à vivre. Ceux qui étaient avec moi retirèrent aussi leurs vêtements. J'avais peur qu'ils veuillent détruire, alors je leur ai dit qu'ils devaient transformer cette chose horrible en peignant les fenêtres – de la même manière que vous avez embelli votre métro à New York ! – et en plantant des arbres. C'est une des doctrines que j'ai prêchée, *Baumpflicht*[4400], droit aux arbres[4401].

Hundertwasser signifie clairement son hostilité à la destruction, concept répété deux fois[4402]. Faut-il voir là une manifestation du *Zeitgeist* ? En effet, en janvier 1967, au Golden Gate Park de San Francisco, 40 000 disciples de Leary[4403] et Ginsberg[4404] déclarèrent leur amour aux policiers avant de les couvrir de fleurs, lançant ainsi le *Flower Power*[4405]. Énonçant qu'il « prêche », (*preach*), se positionnant donc en prophète, Hundertwasser passe là sous silence les arguments provocateurs utilisés dans son discours. Enfin, à notre connaissance, aucun auteur ne rapporte que des étudiants se soient déshabillés avec l'artiste.

[4397] Schwabing : quartier bohême de Munich, centre culturel et artistique entre le XIXe et le XXe siècle, où s'installèrent des peintres tel Paul Klee, et des hommes de plume.

[4398] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Der Spiegel, N° 53, 1967*, (‚Ich habe es satt, dass es mir gut geht'), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[4399] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 84. « a terrible, terrible piece of architecture » Notre traduction.

[4400] Voir Troisième partie, chapitre «Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972)

[4401] LEVY Alan, 1976, *Id.*, p. 84. « I don't believe in destroying, so I accepted – but I made my speech in the nude, telling the students they should revolt against where they had to live. Those who were with me took off their clothes, too. I was afraid they would want to destroy, so I told them they should transform the eyesore by painting the windows – just the way you've beautified your New York City subways! – and by planting trees. That's one of the doctrines I preach *Baumpflicht*, duty to trees. ». Notre traduction.

[4402] LEVY Alan, 1976, *Ibid.*, p. 84. « Je ne crois pas à la destruction » (*I don't believe in destroying*) / « peur qu'ils veuillent détruire » (*afraid they would want to destroy*). »/ Notre traduction.

[4403] Timothy Francis Leary (1920-1996). Écrivain américain, psychologue, neuropsychologue.

[4404] Voir Deuxième partie, chapitre « Rencontres avec les acteurs de la Beat Generation (années 1950-1960) ».

[4405] DUTEURTRE Benoît, 2007, Tout le monde a été ou sera hippie, *lefigaro.fr*, http://www.lefigaro.fr/livres/2007/08/08/03005-20070808ARTFIG90045-tout_le_monde_a_ete_ou_sera_hippie.php, consulté le 28/05/2018.

Venons-en à analyser l'écrit « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau »[4406], que Hundertwasser publia dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[4407]. Rappelant l'importance des titres dans les œuvres de l'artiste[4408], nous faisons trois observations : premièrement, il se peut que Hundertwasser intitula son discours *a posteriori*, puisque l'artiste se serait mis *spontanément* à nu[4409]. En exposant sa propre peau en tant qu'interface chargée de sens et en tant que surface de projection du processus artistique, peut-être Hundertwasser voulut-il entreprendre là une démarche subversive qui faisait écho aux développements de l'Actionnisme viennois de ces années-là, sans toutefois s'emparer de ses méthodes devenues radicales, voire destructives et automutilatrices[4410]. Deuxièmement, nous observons qu'en inscrivant une majuscule sur l'adjectif qualificatif « Troisième » (*Dritte*), l'artiste en vient à créer un concept, ce qui explique aussi le choix de transposer ces majuscules dans notre traduction. Troisièmement, nous soulignons que ce néologisme apparaît uniquement dans le titre. Hundertwasser voulait probablement faire là œuvre de pédagogie en incitant son public – et ses lecteurs - à faire le premier pas de la révolution qu'il préconise, c'est à dire à réfléchir sur le sens de sa métaphore de nudité. En 1972, l'artiste lève lui-même le voile sur le sens :

> Qu'est-ce qu'une manifestation à nu a à voir avec l'architecture ? Mais cela a beaucoup à voir ensemble. Car l'homme a deux couches. La première couche est sa peau, la seconde sont ses vêtements, la troisième couche est son architecture. [Nous vivons aujourd'hui dans un chaos, dans un chaos de la ligne droite. Dans une jungle de la ligne droite.] Et au cours des millénaires, l'homme a tellement perverti sa deuxième et troisième couche naturelle, c'est à dire les vêtements et l'architecture qu'ils ne vont plus. [La ligne droite est le symbole du nouvel analphabétisme. Je répète : la ligne droite est le symbole du nouvel analphabétisme. La ligne droite est le symptôme d'une nouvelle maladie, de la décadence.].[4411]

[4406] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 170. « Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut. ». Notre traduction.

[4407] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 170-173. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 222-225. Chapitre : « Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Signalétique « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*) / « Architecture, urbanisme, planification urbaine, Droit à la fenêtre, la Troisième peau » (*Architektur, Urbanismus, Stadtplanung, Fensterrecht, die Dritte Haut*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « La Seconde peau, le vêtement, la mode » (*Die Zweite Haut, die Kleidung, die Mode*). *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4336-nacktrede-fuer-das-anrecht-auf-die-dritte-haut, consulté le 28/05/2018.

[4408] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[4409] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 119.

[4410] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 46.

[4411] Nacktdemonstration, (vidéo), 1972, extrait de *Hundertwassers Regentag*. Auteurs : Peter Schamoni / Hundertwasser. Mise en scène: Peter Schamoni. Producteur: Peter Schamoni Filmproduktion, Argos Film S.A., München, http://www.hundertwasser.com/de/documentation/video/search/8/4, consulté le

Une fois débarrassé de sa « Deuxième Peau » (*Zweite Haut*), sa nudité était donc un indice de la thématique. En effet, dix-sept paragraphes composent ce texte argumentatif dont le thème est l' « architecture » (*Architektur*) / « architecte(s) » / *(Architekt(en)*), repris six fois, et associés deux fois au champ lexical du « criminel » (*Verbrecher*) mais dans son acception humaine et holistique et non technique, tel que l'auteur le développe depuis le milieu des années 1950. Seul un petit nombre de conjonctions[4412] participe au mouvement de la pensée. Hundertwasser s'implique personnellement puisque le pronom « je » (*ich*) apparaît une trentaine de fois. Dès l'introduction, le ton de la provocation hundertwasserienne est donné, notamment lorsque l'artiste, après avoir indiqué qu'il lui était égal d'avoir l'air ridicule ou pas, précise : « J'habite dans une sorte de tour dorée et j'en ai assez de ne vivre que là et d'aller bien et d'être heureux, que tout soit en cobalt et en or »[4413]. Si nous pouvons considérer qu'il s'agit là d'un moyen de souligner son succès[4414], c'est que cette phrase à juxtapositions est aussi une accroche pour obtenir l'attention de son auditoire. D'autant que dans cet écrit, le champ péjoratif est réduit au fil des paragraphes, contrairement à certains autres : « idiot » (*vertrottelt*), utilisé quatre fois, notamment dans « J'ai le sentiment de ne vivre que parmi des idiots, des fourmis qui ne font rien »[4415]. Hundertwasser ouvre son développement par une antithèse hyperbolique, renforcée par une répétition « Personnellement, je suis malade quand je passe dans les rues qui sont toutes identiques et où toutes les fenêtres sont toutes identiques »[4416]. Au fil de son écrit, il revient sur les piliers qui soutiennent son travail depuis ses premières réflexions. S'il n'utilise pas l'occurrence « ligne » (*Linie*), en revanche, apparaît deux fois « droit » (*geradlinig / geraden*), ce qui est faible en regard de ses premiers écrits. Comme dix ans plus tôt[4417], l'artiste met en cause les architectes et leurs diplômes, sans toutefois étayer son jugement péremptoire : « Il n'y a que de

---

28/05/2018. « Was hat eine Nacktdemonstration mit der Architektur zu tun? Das hat schon sehr viel miteinander zu tun. Denn der Mensch hat zwei Schichten. Die erste Schicht ist seine Haut, die zweite ist seine Kleidung, die dritte Schicht ist seine Architektur. [Wir leben heute in einem Chaos, in einem Chaos der geraden Linie. In einer Dschungel der geraden Linie.] Und im Laufe der Tausende hat der Mensch seine zweite und dritte natürliche Schicht, nämlich die Kleidung und die Architektur derartig verbildet, dass sie nicht mehr passen. [Das Lineal ist das Symbol des neuen Analphabetismus. Ich widerhole: das Lineal ist das Symbol des neuen Analphabetismus. Das Lineal ist das Symptom der neuen Krankheit, des Zerfalls.].». Notre transcription et notre traduction.

[4412] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 170-173. « car » (*denn*) / « parce que (*weil*) / « lorsque » (*wenn*). Notre traduction.

[4413] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 170. « Ich lebe in einer Art von goldenem Turm, ich habe es satt, daß nur ich darin lebe und daß es mir gut geht und daß ich glücklich bin, daß alles aus Kobalt und Silber ist. ». Notre traduction.

[4414] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries & Troisième partie, chapitre « Der grosse Weg (1955) ».

[4415] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 172. « Ich habe das Gefühl, daß ich unter lauter Trotteln lebe, unter lauter Ameisen, die nichts tun. ». Notre traduction.

[4416] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 170. « Ich persönlich werde krank, wenn ich so durch die Gassen gehe, die alle gleich sind, und wo die Fenster alle gleich sind.». Notre traduction.

[4417] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964).

quelconques architectes, qui ont un diplôme, qui ont le droit de faire quelque chose. Et tous ces architectes, de la manière dont ils ont étudié, sont tous mal formés »[4418]. Comme dans ses premiers textes, notamment « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*)[4419], il expose en son rejet de toutes les choses « qui sont identiques »[4420], repris cinq fois, notamment à propos de la production de « bouteilles ou d'assiettes » (*Flaschen [...] oder Teller*). Hundertwasser fustige la mise en esclavage de l'homme[4421] autant par le système schématique de l'architecture que par la fabrication en série d'une industrie mécanisée : d'une part, il évoque la place et le rôle de l'« homme(s) » (*Mensch(en)*), au singulier et au pluriel, occurrence reprise quatorze fois, notamment dans la lutte contre le machinisme prôné par le Bauhaus. D'autre part, l'occurrence « machine (s) » (*Maschine(n)*), au singulier et au pluriel, est reprise douze fois. Hundertwasser professe un constat sentencieux « La machine ne veut que ce que l'homme veut »[4422]. Il annonce par ailleurs une « révolution » (*Revolution*), terme employé six fois, qui consiste en un changement attendu d'attitude des utilisateurs pour parvenir à une nouvelle architecture, et par voie de conséquence, selon son point de vue, à une nouvelle société : « Ça ne sert à rien, si quelques artistes font quelque chose d'intelligent et que la population ne fait rien, comme je l'ai déjà dit »[4423]. Il poursuit sa critique, fondée sur l'éloge de la créativité : les gens « ne sont plus capables de construire une pensée personnelle. Ils ne sont vraiment plus capables de penser créativement, et les gens portent la responsabilité pour nous tous »[4424]. En outre, il fustige la peur qui, à son avis, paralyse : « Ils n'osent pas une seule fois pointer le nez à la fenêtre, ils n'osent planter un clou dans le mur – par peur qu'ils puissent être renvoyés »[4425]. Hundertwasser propose des solutions, son écrit étant aussi une opportunité d'amorcer le développement du concept de « roi » (*König*) sur lequel il va revenir dans le discours qu'il prononce en 1981, lors de sa remise du *Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux Arts*

[4418] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 172. « Es dürfen nur irgendwelche Architekten irgend etwas tun, die ein Diplom haben. Und diese Architekten, wie auch alle, die studiert haben, sind derartig verbildet.». Notre traduction.

[4419] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[4420] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 170-173. « die alle gleich sind ». Notre traduction.

[4421] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 119.

[4422] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 171. « Die Maschine will nur das, was der Mensch will.». Notre traduction.

[4423] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, etwas tut, wie ich schon gesagt habe.». Notre traduction.

[4424] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 172. « [die Menschen] sind sie nicht mehr fähig, einen eigenen Gedanken zu fassen. Sie sind ja überhaupt nicht mehr fähig, schöpferisch zu denken, und diese Menschen tragen die Verantwortung für uns alle.». Notre traduction.

[4425] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 172. « Sie trauen sich nicht einmal, mit der Nase aus dem Fenster zu schauen, sie trauen sich nicht einmal, einen Reißnagel in die Wand zu schlagen – aus Angst, ihnen könnte gekündigt werden. ». Notre traduction.

1980[4426]: « Dans ce monde, c'est en effet comme cela : celui qui pose une couronne sur sa tête devient roi, celui qui en pose deux devient empereur. Pourquoi les gens ne posent-ils pas de couronne sur leur tête ? Parce qu'ils sont trop lâches pour être des rois »[4427]. Ou, à l'instar de ce qu'il a lui-même réalisé : « [L'homme] n'a qu'à se déshabiller »[4428]. Elles sont parfois hyperboliques « Il suffit qu'un homme avec un chapeau de quinze mètres passe par une de ces affreuses rues pour que l'architecture se modifie le temps qu'il lui faut pour parcourir la rue »[4429] pour notifier que « un seul homme peut changer l'architecture par sa seule présence »[4430]. Étant donné le contexte dans lequel il a choisi de présenter son discours, Hundertwasser laisse entendre qu'il n'en est pas venu à ses propositions cathartiques sous l'effet de la drogue : une nouvelle fois, il expose clairement son opposition aux produits illicites en soulignant les effets contreproductifs qu'ils génèrent chez les créateurs : « Je suis contre la consommation de drogue. Car les gens qui prennent de la drogue sont des gens qui vivent en rêve, et les bâtiments sont emprisonnés dans le rêve. Il vaut mieux – quand on construit un nouvel ordre – que ce soit fait en état de sobriété »[4431]. Cette position est une profession de foi de l'artiste depuis l'expérience parisienne de la psilocybine en 1958 et le resta[4432]. En même temps, Hundertwasser professe des encouragements, voire se montre confiant dans l'attention et donc l'action du public : « je suis convaincu que ce jour entre dans l'Histoire, qu'à partir d'aujourd'hui, une nouvelle ère commence »[4433]. Par ailleurs, Hundertwasser, au mode de vie depuis longtemps délibérément frugal[4434], amorce dans cet écrit la lutte qu'il va mener contre la société de consommation, prémices de ses écrits écologiques à venir, où il allait prôner la décroissance[4435] : « À quoi bon ces idioties de grèves, pour avoir plus – avoir plus d'argent ? On peut vivre avec peu. Je peux vous l'assurer, vous n'avez besoin de tant d'argent que parce que vous achetez ces biens de

---

[4426] Voir Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

[4427] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 172. « In dieser Welt ist es nämlich so: Wer sich eine Krone aufsetzt, wird ein König, wer sich zwei Kronen aufsetzt, wird ein Kaiser. Warum tun sich die Leute keine Krone aufsetzen? Weil sie zu feige sind, um Könige zu sein. ». Notre traduction.

[4428] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 172. « Er braucht sich nur auszuziehen.». Notre traduction.

[4429] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 172. « Es braucht nur ein Mann mit einem fünfzehn Meter langen Hut durch so eine häßliche Gasse zu gehen, und sofort wird die Architektur für die Zeit verändert, die er braucht, um durch diese Gasse zu gehen. ». Notre traduction.

[4430] Friedensreich Hundertwasser, Walter Schurian (Hrsg.), 1983, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 172. « Ein einziger Mensch kann eine Architektur durch seine alleinige Anwesenheit verändern. ». Notre traduction.

[4431] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 171. « Ich bin gegen die Benützung von Rauschgift. Denn die Leute, die Rauschgift nehmen, das sind die Leute, die im Traum leben, und die Gebilde bleiben im Traum verhaftet. Es ist besser, daß – wenn man eine neue Ordnung aufbaut – dies im nüchternen Zustand getan wird.». Notre traduction.

[4432] Voir Deuxième partie, chapitre « L'expérience de la psilocybine ».

[4433] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 172. « Ich bin davon überzeugt, daß dieser Tag in die Geschichte eingeht, daß von heute ab eine neue Zeit beginnt. ». Notre traduction.

[4434] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[4435] Voir Troisième partie, chapitre « La critique du consumérisme ».

consommations idiots »[4436]. Chantre de la liberté, Hundertwasser conclut son texte par une variante de son conseil provocateur : « quand vous achetez une machine à laver, donnez un coup de pied dedans, quand vous rentrez à la maison, allez dans la salle de bain et regardez tous ces carreaux qui sont tous identiques, prenez un marteau et tapez dedans : pour qu'une fois pour toute, cet ordre stérile soit interrompu »[4437]. Cependant, le succès du « Discours à nu » (*Nacktrede*) fut mitigé : la mise à nu, au sens propre du terme, exaspérèrent les spectateurs qui trouvèrent l'effet de choc superflu[4438]. D'autant que l'artiste déshabillé retombait dans une cogitation silencieuse, perdait le fil, si bien que chuchotements, ricanements des habillés prirent le dessus[4439]. Nonobstant sa conviction qu'il était important qu'un « homme dans une certaine position » se déshabille, et persuadé que des hommes de qualité allaient se dévêtir, le public de la soirée n'était pas préparé à cela et s'éclipsa sans exception lorsque Hundertwasser l'encouragea à se déshabiller. Hundertwasser, une fois rhabillé, et ému aux larmes, perçut cela comme un hommage : « Si un homme moins important s'était déshabillé, mon action aurait été minimisée, ça, les gens l'ont bien compris »[4440]. Après avoir opté pour la nudité pour appuyer son discours contre l'architecture moderne inhumaine et stérile, l'artiste persévéra dans la performance cathartique à Vienne 25 janvier 1968[4441], mêlant langage verbal et langage corporel. En effet, Hundertwasser fut invité à l'inauguration d'un nouveau foyer d'étudiants dans le quartier viennois de Döbling, sans qu'il soit prévu qu'il prenne la parole et ayant promis de ne pas se déshabiller[4442] ! Du 26 au 31 janvier, il devait présenter une exposition dans la salle pour les manifestations culturelles de ce bâtiment de bonne taille, se composant de six bâtiments de chacun sept étages, offrant une possibilité d'hébergement à plus de sept cents étudiants, construit en

---

[4436] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 172. « Wozu diese vertrottelten Streiks, um mehr zu bekommen – mehr Geld zu bekommen? Man kann mit weniger leben. Ich kann euch versichern, ihr braucht nur deshalb so viel Geld, weil ihr diese vertrottelten Konsumgüter kauft. ». Notre traduction.

[4437] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 172. « wenn ihr eine Waschmaschine kauft, gebt einen Tritt hinein, wenn ihr nach Hause kommt ins Badezimmer und seht diese Kacheln, die alle gleich sind, nehmt einen Hammer und haut hinein: damit endlich einmal diese sterile Ordnung durchbrochen wird ». Notre traduction.

[4438] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.115.

[4439] Fonds YVES KOVACS, BV AP HUNDERTWASSER, *Der Spiegel, N° 53, 1967, Id.*

[4440] Fonds YVES KOVACS, BV AP HUNDERTWASSER, *Der Spiegel, N° 53, 1967, Ibid.* « „Wenn sich ein weniger bedeutender Mann ausgezogen hätte, wäre dadurch meine Leistung geschmälert worden, das haben die Leute richtig erkannt." ». Notre traduction.

[4441] L'époque était aux actions spectaculaires. En effet, le 7 juin 1968, l' « Actionnisme viennois » (*Wiener Aktionismus*) organisa dans le grand amphithéâtre « Audimax » de l'Université de Vienne le happening « Art et Révolution » (*Kunst und Revolution*). C'est sous son qualificatif de « cochonnerie à l'université » (*Uni-Ferkelei*) que l'action est entrée dans l'histoire de l'art autrichienne. (in 68er-"Uni-Ferkelei" revisited: "In die Kunstgeschichte eingegangen", *derstandard.at*, http://derstandard.at/3302771/68er-Uni-Ferkelei-revisited-In-die-Kunstgeschichte-eingegangen, consulté le 06/12 /2016.).

[4442] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, pp. 89-90.

1963 et agrandi donc en 1968[4443]. Le 25 janvier, à 19 h 15, l'artiste apparut pour l'inauguration. C'est alors qu'il jette contre les murs deux œufs remplis d'encre de Chine noire et rouge, qu'il avait préparés l'après-midi dans atelier-appartement de la Spiegelgasse. sachant que le soir, il parlerait dans une « nouvelle construction sans âme »[4444]. L'œuf rempli à la peinture noire touche le mur à sa gauche et y éclate. L'œuf rempli de peinture rouge explose sur un puits de lumière carré, au plafond au-dessus de l'artiste. Il fut la matérialisation de la vision d'une pluie de gouttes rouges énoncée le 29 janvier 1953 dans une lettre, complètement oubliée depuis, au critique Lampe à qui Hundertwasser rappelait que son intention était de rendre à l'homme la capacité de créer qu'il a perdue[4445-4446]. Si bien que, lorsque le passage de la pluie rouge lui est alors revenu à l'esprit, l'artiste n'a pas caché son émotion : c'était le signe de la vérité[4447]. Mais les œufs avaient aussi éclaboussé les auditeurs. Dans la confusion, Hundertwasser se dévêt rapidement et, une nouvelle fois, dans le plus simple appareil, tient un discours de cinq minutes, qui n'est pas transmis par écrit. Néanmoins, on sait que l'artiste encouragea les étudiants à « se défendre contre de tels viols d'être contraints d'étudier dans des lieux si semblables à des prisons »[4448]. L'artiste était même indirectement du côté de Loos quand il explique ainsi sa nudité : « À Vienne, les enveloppes et les pelures sont si importantes que l'on croit se passer du noyau. Malheur à celui qui enlève les enveloppes. Notre lâcheté, notre mensonge sont énormes »[4449]. Puis il se rhabilla très vite et disparut, accompagné par de longs applaudissements. La démonstration à nu fait scandale, la présence du reporter local et la fuite de la Conseillère culturelle de la ville firent de l'inauguration un happening légendaire, s'inscrivant dans la chronique de Vienne. S'ensuivit une plainte, restée sans suite. Dans sa déposition de police du 26 janvier, Hundertwasser stipule : « Si cela avait été un bâtiment selon des conceptions esthétiques, je n'aurais certainement pas entrepris une telle démonstration. […] En appliquant de la peinture noire et de la peinture rouge sur des murs sans vie, je voulais entreprendre une modification de l'architecture de manière drastique et évidente »[4450]. Dans un texte rédigé le 28

[4443] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 232.

[4444] SCHMIED Wieland, 2002, *Id.*, p. 90. « seelenlosen Neubau. ». Notre traduction.

[4445] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[4446] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 9.

[4447] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[4448] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, 90. « sich gegen derartige Vergewaltigungen zu wehren, durch die sie gezwungen würden, in gefängnisähnlichen Räumen zu studieren. ». Notre traduction.

[4449] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, pp. 46-47.

[4450] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 234. « [...] wäre est ein Bau gewesen, der meinen ästhetischen Vorstellungen entspricht, hätte ich bestimmt keine derartige Demonstration unternommen [...]. Ich wollte drastisch und sinnfällig eine Veränderung der Architektur durch Applikation von schwarzer und roter Farbe auf die leblosen Wände vornehmen [...].» Notre traduction.

mars 1983 à Kaurinui, destiné à paraître dans « De belles voies » (*Schöne Wege*), on peut lire, sur le site en ligne, une note à la troisième personne, qui n'a finalement pas été publiée dans l'ouvrage :

> On colporte toujours une histoire selon laquelle Hundertwasser, lors de l'inauguration d'un foyer d'étudiants […] s'était entièrement déshabillé devant la maire-adjointe Gertrude Fröhlich-Sandner, pour la brusquer personnellement au sujet de la politique de construction de la municipalité socialiste de Vienne. En fait, Hundertwasser a protesté contre le bâtiment stérile du foyer d'étudiants et contre l'architecture rationaliste en général. Il ne savait pas qui était présent, qui était l'architecte, et qui était le maître d'ouvrage du foyer. Il aurait aussi bien pu se déshabiller devant le Pape, pour faire pression pour une bonne cause »[4451].

1.1.24.4 « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968)

Après cette entrée en scène au Foyer d'étudiants de Döbling de janvier 1968, Hundertwasser mit ses pensées par écrit, et le 9 février 1968, en fit lecture à l'Association de la presse étrangère au *Presse Club Concordia* à Vienne[4452]. Du « Discours à nu » était né le manifeste, maintes fois cité, *Los von Loos* - raccourci commode du titre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture »[4453]. Texte fondamental de

---

[4451] HUNDERTWASSER, 1983, Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle oder die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/61-ueber-den-verzoegerungsmechanismus-die-schutzschichten-die-oberflaechenfeinde-und-die-vorurteilsfalle-oder-die-positive-langzeitwirkung-der-negativen-beurteilung-des-positiven, consulté le 13/05/2018, note 4. « Eine immer wieder kolportierte Geschichte besagt, daß sich Hundertwasser bei der Eröffnung eines Studentenheimes [...] vor der Frau Vizebürgermeisterin Gertrude Fröhlich-Sandner nackt ausgezogen hat, um sie persönlich beziehungsweise die Baupolitik der sozialistischen Gemeinde Wien zu brüskieren. Tatsächlich hat Hundertwasser jedoch gegen das sterile Gebäude des Studentenheimes und gegen die rationalistische Architektur im allgemeinen protestiert. Er wußte gar nicht, wer anwesend war, wer der Architekt war und in wessen Auftrag das Studentenheim gebaut worden war. Er hätte sich auch vor dem Papst ausgezogen, um einer guten Sache Nachdruck zu verleihen.». Notre traduction.

[4452] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 89.

[4453] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest (1968), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 174. « Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest ». Notre traduction.

la pensée de Hundertwasser, puisqu'il est publié dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[4454].

Tout au long de ses années de création, quelle soit picturale ou discursive, Hundertwasser n'eut de cesse de s'opposer à la ligne droite, notamment celle du Bauhaus[4455]. Pour l'artiste, il s'agit maintenant de discréditer l'architecte Autrichien Adolf Loos (1870-1933), un des pionniers de la « modernité antimoderne ». De la même façon qu'il était apparu certaines analogies entre Hundertwasser et le Bauhaus, nous observons tout d'abord certaines similitudes dans les démarches de Loos et de Hundertwasser. On notera qu'Adolf Loos, grand franc-tireur, pourvut en 1899 son « Café Museum » de chaises en bois courbé de Thonet[4456], réalisées selon une technique moderne, mais pourtant caractérisée par un langage formel caractéristique de l'Art nouveau[4457]. En outre, dès 1898, année de la fondation de la *Secession*, Loos donnait le ton dans des articles, où il développait des thèmes autour de « vêtement » (*Kleidung*) et « revêtement » (*Bekleidung*), et où il lia toujours le vêtement à la question du logement : il prétendait qu'on pouvait juger de la culture d'un pays au nombre de ses habitants qui font usage de la liberté de se vêtir hors de toute contrainte ou norme[4458], ce qui fait écho à la conception de Hundertwasser. En revanche, Loos estimait qu'un artiste, pourtant « autre », ne pouvait demeurer solidaire qu'en se fondant dans la foule, sans chercher à exprimer son individualité par son habit – point de vue tout autre de celui de Hundertwasser[4459]. Mais les convergences s'arrêtent là : les autres concepts sont en totale opposition avec les convictions de Hundertwasser, qui quatre-vingt ans plus tard, prit systématiquement le contre-pied en militant pour une architecture « œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*), pour l'ornement, pour que chacun se

---

[4454] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest (1968), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 174-179. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest (1968), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 227-231. Chapitre : « Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Signalétique: « Architecture, urbanisme, planification urbaine, Droit à la fenêtre, la Troisième peau » (*Architektur, Urbanismus, Stadtplanung, Fensterrecht, die Dritte Haut*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Végétation » (*Vegetation*). *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/haus/51-die-gerade-linie-ist-gottlos/91-los-von-loos-gesetz-fuer-individuelle-bauveraenderungen-oder-architektur-boykott-manifest, consulté le 29/05/2018.

[4455] Voir Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

[4456] HOFMANN Werner, 2014, *Die Schönheit ist eine Linie - 13 Variationen über ein Thema*, Verlag C. H. Beck, München, p. 173. « Adolf Loos, der große Einzelgänger, stattete sein ‚Café Museum' 1899 mit Bugholzstühlen von Thonet aus. ». Notre traduction.

[4457] Voir Troisième partie, chapitre « L'épiphanie de 1952 ».

[4458] DAMISCH Hubert, 1975, L'autre « ich » ou le désir du vide : pour un tombeau d'Adolf Loos, in *Vienne, début d'un siècle - Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900*, *Critique*, N° 339-340, août-septembre 1975, Paris, p. 807.

[4459] Voir Troisième partie, chapitre « Les tenues vestimentaires ».

transforme en roi[4460]. En 1908, Loos publia un pamphlet incendiaire « Ornement et crime » (*Ornement und Verbrechen*), où l'architecte attaquait la *Secession*, se détachait de sa théorie d'« œuvre d'art totale » et luttait contre la profusion ornementale « crémeuse » de l'époque. Loos clama encore que le rythme de l'évolution culturelle était freiné par des traînards : affirmant vouloir effectivement vivre en 1908, il regrettait que son voisin vive en 1900, et le 'type d'en face' en 1880, il rendait hommage à l'Amérique qui ne connaissait aucun de ces traînards ou de ces maraudeurs[4461]. Opposant à l'ornement un « moins, c'est plus » (*Less is more*) d'une modernité dépouillée[4462], Loos s'insurgeait contre l' « architecture du masque » des enfilades de faux-palais, appareillés de fausses pierres de taille, c'est à dire traités à l'image des demeures princières, que les architectes de l'historicisme viennois étaient contraints de réaliser dans les beaux quartiers attenant au Ring. Loos, considérait que ce décor ajouté qui faisait de Vienne une ville potemkine[4463], n'avait non seulement rien d'un supplément d'âme, était « immoral », parce que fondée sur le mensonge et l'imitation, le « succédané ». Ainsi que sur un sentiment de honte, honte, non pas d'être pauvre, mais d'être un bourgeois, qui n'était pas « bien-né ». En outre, il s'agissait aussi d'un crime contre l'économie, puisqu'il y avait double gaspillage, et de travail, et de matière. De plus, il estimait que l'alliance entre l'art et l'artisanat était contre nature. Désacralisant l'architecture, Loos n'hésita pas à écrire que si l'art était révolutionnaire, la maison était conservatrice ; elle n'avait rien à voir avec l'art, elle était uniquement utilitaire, et elle devait plaire à tous. Loos affirmait que l'homme aimait la maison mais haïssait l'art, qu'un appartement vivait, et se transformait avec celui ou ceux qui l'habitaient[4464], si bien que la maison devait raconter une histoire, celle d'un individu, d'une famille, et non d'un architecte[4465]. En 1909, l'architecte mit sa dialectique en pratique en réalisant les bâtiments les plus originaux de Vienne, dont la *Looshaus* sur la Michaelplatz, immeuble mixte, commercial et d'habitation dont les structures géométriques, et dépouillées attiraient le regard par leur pureté rythmique. Ce dépouillement fit polémique et le bâtiment fut surnommé « la maison sans sourcils ». Loos poursuivit la concrétisation de ses convictions : la loi de l'évolution culturelle était l'élimination progressive de l'ornement, y compris pour les objets d'usage courant ainsi que le corps

---

[4460] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967).

[4461] BOUHOURS Jean-Michel (sous la direction de), 1996, *L'avant-garde autrichienne au cinéma: 1955-1993*, catalogue de l'exposition du 19 - 27 juin 1996, Centre Georges Pompidou, Cinéma du Musée, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, p. 9.

[4462] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 146.

[4463] Grigori Aleksandrovich Potemkine (1739-1791), ministre russe qui, pour masquer la pauvreté des villages lors de la visite en Crimée (1787) de l'impératrice Catherine II la Grande (1729-1796), aurait fait ériger des villages entiers faits de façades en carton-pâte.

[4464] On notera ici que, même si certains arguments différent de la conception de Hundertwasser, Loos s'attache à prendre en compte les habitants, conception sans doute révolutionnaire à l'époque où l'essentiel étant de gommer coûte que coûte les différences sociales entre bourgeois et aristocrates, en harmonisant les (fausses) façades des immeubles des beaux quartiers.

[4465] DAMISCH Hubert, 1975, L'autre « ich » ou le désir du vide : pour un tombeau d'Adolf Loos, in Vienne, début d'un siècle - *Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900, Critique*, N° 339-340, août-septembre 1975, Paris, p 808.

humain, notamment les tatouages. Pour Loos, l'homme moderne qui se tatoue ne peut être qu'un « criminel ou un dégénéré ». Pourtant, paradoxalement, on sait que les tatouages le fascinaient. Et il ne pouvait pas ignorer « Grammaire de l'Ornement » (*The Grammar of Ornement*) de Owen Jones, paru à Londres en 1857, avec son image d'un visage tatoué d'une femme maorie[4466], accompagné d'un commentaire soulignant que l'ornement d'une tribu sauvage est le résultat d'un instinct naturel, nécessairement fidèle à son but[4467]. Il est difficile d'expliquer cette contradiction de Loos : était-elle due à un « système » rigide ? Ou, selon la leçon de Freud, à l'aspiration au progrès de la civilisation au prix de la répression des pulsions naturelles ?

C'est lors du soixantième anniversaire de la parution du livre de Loos[4468] que Hundertwasser répond par un manifeste dont le titre est explicite « Séparons-nous de Loos » (*Los von Loos*). L'artiste, qui accorde tant d'importance aux titres[4469] de ses œuvres et a travaillé sur la poésie[4470], joue sur l'assonance entre *los*, injonction familière « séparons-nous de » et le nom propre *Loos*. Bref, incisif, ce titre est donc conçu comme un slogan. C'est sans doute la raison pour laquelle les auteurs français l'utilisent tel quel, sans le traduire. Il en va donc de même dans notre travail. Observons que la sonorité du slogan n'est pas réellement nouvelle en Autriche, puisqu'il exista le mouvement « Séparons-nous de Rome » (*Los von Rom*) [4471], créé en 1882 et dissous en 1897, qui était un courant politique des cercles nationaux-allemands autrichiens, ressemblés autour de Georg von Schönerer (1842-1921), pour un rude combat contre l'église catholique et les partis liés à des confessions ; il y eut même deux versions, Schönerer prônant ouvertement la destruction de l'Autriche par le double slogan « Séparons-nous des Habsbourg » (*Los von Habsburg*) et « Séparons-nous de Rome » (*Los von Rom*) [4472]. Dans le corps de son manifeste, Hundertwasser articule sa pensée en vingt-deux paragraphes ordonnés par divers connecteurs logiques, même s'il a une prédilection pour les phrases simples, sans doute plus percutantes. Dans l'introduction, se définissant davantage comme homme que comme peintre « eh bien, en tant que peintre, je ne suis aussi qu'un homme»[4473], l'artiste entame une philippique acerbe contre Loos. En effet, l'artiste associe l'architecture de Loos à la

---

[4466] Damisch ajoute qu'en 1851, lors de l'Exposition internationale, au Crystal Palace de Londres, Jones avait été frappé par la reconstitution d'un village maori, dont les habitants avaient été spécialement déplacés pour l'occasion.

[4467] DAMISCH Hubert, 1975, *Id.*, p 813, note 8.

[4468] LYON Hortense, 1996, Hundertwasser, l'architecture naturellement, *Beaux-Arts Magazine n°150*, novembre 1996, p 45.

[4469] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[4470] Voir Deuxième partie, chapitre « Konrad Bayer (1932-1964) ».

[4471] Los-von-Rom-Bewegung, [s.d.], *aeiou.at*, http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.l/l891666.htm, consulté le 10/03/2017.

[4472] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 167.

[4473] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest (1968), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 174. «Nun, als Maler bin ich auch nur ein Mensch.». Notre traduction.

« saleté »[4474], voire encore, selon son habitude des néologismes, à un « délit de prison-boîte » (*Schachtelgefängnis-Unfug*), ou encore « architecture-crime » (*Architektur-Verbrechen*), qui fait le lien entre le titre de l'ouvrage de Loos et les conceptions opposées de Hundertwasser[4475]. S'il annonce les « combattre » (*bekämpfen*) en tant qu' « homme libre » (*freier Mensch*), c'est aussi en tant qu'Autrichien d'autant qu'il se sent investi d'un « devoir moral » (*moralische Verpflichtung*) contre cette « infamie » (*Schandtat*). Quand le nom de Loos surgit enfin après cette accumulation péjorative, c'est dans une dramatisation hyperbolique : « [Adolf Loos] n'avait certainement pas de mauvaises intentions. Adolf Hitler n'avait pas non plus de mauvaises intentions. Mais Adolf Loos était incapable de penser avec cinquante ans d'avance. Le diable qu'il a convoqué, le monde n'arrive plus à s'en séparer »[4476]. Mais dans le développement, où l'on retrouve le ton militant du manifeste de la moisissure de Seckau, rappelant à dix ans de distance tous les thèmes et anathèmes de 1958[4477], si les champs lexicaux sont souvent péjoratifs « crime » (*Verbrechen*) / « esclave » (*Sklaven*), Hundertwasser n'utilise plus de formules violentes destinées à frapper les esprits. D'ailleurs, l'artiste fait allusion à ses actions : « Exactement cinquante ans après [l'ouvrage de Loos], en 1958, à Seckau,

---

[4474] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 174. « Schmutzes ». Notre traduction.

Le substantif est précédé des adjectifs correspondants en gradation « sale » (*schmutzig*), répété deux fois, « plus sale » (*schmutziger*) et de l'infinitif « ôter la saleté » (*entschmutzen*).

[4475] À la suite de la déclaration de Horst von Wächter, selon laquelle il rencontra Hundertwasser par l'intermédiaire de Ludwig Wittgenstein (Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambiguïté politique »), sans qu'il en dise rien de plus et Hundertwasser absolument rien, nous pointons ici que Wittgenstein fut, entre 1926 et 1928, également architecte d'une maison, la « Maison Wittgenstein » (Parkgasse 18, 1030 Wien. Aujourd'hui Service Culturel de l'ambassade bulgare), un des haut-lieux de la vie intellectuelle viennoise d'alors. En effet, même si, comme Hundertwasser, Wittgenstein a préféré la simplicité extérieure et intérieure des cabanes de jardin à des demeures plus confortablement bourgeoises, il se vit confier par sa sœur Margaret Stonborough la tâche d'assister son ami l'architecte Paul Engelmann, un élève d'Adolf Loos, dans la conception de sa maison, le *Palais* Stonborough. Nous soulignons que l'activité architecturale de Wittgenstein, à la formation d'ingénieur, consista en une réinterprétation du baroque viennois, avec une attention extrême portée aux détails, à la manière des maîtres anciens. Car, contrairement à ce que l'on aurait pu penser au premier abord, Wittgenstein abhorrait l'architecture moderne, parlant de « foutues, maudites maisons modernes » d'un quartier récent de l'Ouest de Vienne. En outre, dans un projet de préface à ce qui deviendra les *Investigations philosophiques*, Wittgenstein écrivit en 1930 que l'esprit de cette civilisation moderne, dont l'industrie, l'architecture, la musique, le fascisme et le socialisme de son temps étaient l'expression, lui était étranger, qu'il n'avait point de sympathie pour lui. Notons enfin que Wittgenstein rejetait le mécanisme caché, celui d'une technologie dont la complexité serait sans raison, que l'homme ne dominerait plus. (in MORVAN, [s. d.], Ludwig Wittgenstein, du geste architectural aux territoires du langage ordinaire, 11p., *academia.edu*, https://www.academia.edu/5097209/Ludwig_Wittgenstein_du_geste_architectural_aux_territoires_du_langage_ordinaire, consulté le 10/02/2016).

[4476] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest (1968), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 174. « Sicher hat er es gut gemeint. Auch Adolf Hitler hat es gut gemeint. Aber Adolf Loos war unfähig, 50 Jahre vorauszudenken. Der Teufel, den er rief, den wird die Welt nun nicht mehr los.». Notre traduction.

[4477] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 20.

j'ai lu mon 'Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture'»[4478] / « je l'ai manifesté moi-même dans un foyer d'étudiants »[4479] / « Par le fait que je jetais de la couleur rouge et noir sur le mur stérile, je me suis mis à nu et que j'ai fait mon discours nu »[4480]. Hundertwasser en analyse les effets : « C'est bon. Mais tout cela est encore trop peu »[4481]. Dans l'écrit, outre lui-même, « je » (*ich*) répété quarante-cinq fois, Hundertwasser fait en quelque sorte intervenir trois personnages. Tout d'abord Loos, dont l'artiste dresse la liste des erreurs : « naturellement, il est exact que les ornements stéréotypés étaient un mensonge. Ce n'étaient pas des crimes. Mais l'abrogation des ornements ne rendit pas les maisons plus honnêtes. Loos aurait dû remplacer l'ornement stérile par une végétation vivante. Il ne l'a pas fait »[4482] / « on pourrait parler pendant des heures de la misère qui a commencé avec Loos »[4483]. Hundertwasser inscrit encore les assistants dans sa démarche, en les interpelant, « aidez-moi » (*Helft mir*), ainsi que les membres du Pintorarium « Ernst Fuchs, Arnulf Rainer et moi formons le Pintorarium »[4484]. Une nouvelle fois l'artiste condamne sans appel la ligne rectiligne, en remployant les qualificatifs que nous connaissons, incriminant le cercle infernal des clapiers de ciment internationaux et délétères. Dans le sixième paragraphe, l'artiste décrit les prémices de la perte de l'humanité (en français dans le texte) : « Dans chaque grand block new-yorkais, il y a dix à vingt psychiatres. Les cliniques sont surchargées, où les malades ne peuvent guérir parce que les cliniques ont également été construites selon Loos »[4485]. Observons à ce propos ce que C. G. Jung déclarait trois ans plus tard, juste avant son décès, dans un livre qui sera publié en 1964 : « En Amérique il y a les petites poudres et les comprimés. […] il y a un tel déséquilibre et un tel déracinement dans la vie américaine que vous devez bien trouver quelque chose pour compenser la perte de conditions de vie vraiment humaines »[4486].

[4478] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 175. «Genau fünfzig Jahre danach, 1958 in Seckau, habe ich mein „Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur" verlesen.». Notre traduction.

[4479] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 177. « ich habe dies persönlich zum ersten Mal in einem Studentenheim demonstriert. ». Notre n.

[4480] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ibid., p. 177. «*Dadurch, daß ich schwarze und rote Farbe an die sterile Wand goß und mich nackt auszog und nur im nackten Zustand meine Ansprache hielt* ». Notre traduction.

[4481] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 175. «Das tut gut. Aber das ist alles noch zu wenig.». Notre traduction.

[4482] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 175. « Natürlich stimmt es, daß die schablonierten Ornamente Lüge waren. Verbrechen waren sie nicht. Durch die Abnahme der Ornamente wurden aber die Häuser nicht ehrlicher. Loos hätte das sterile Ornament durch lebendes Wachstum ersetzen sollen.». Notre traduction.

[4483] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 175. « Stundenlang kann man über das Elend berichten, das mit Loos begann.». Notre traduction.

[4484] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 179. «Ernst Fuchs, Arnulf Rainer und ich bilden das Pintorarium.». Notre traduction.

[4485] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 175. « In jedem Wohnblock in New York zehn bis zwanzig Psychiater. Die Kliniken überfüllt, wo die Irren nicht gesund werden können, weil die Kliniken auch nach Loos gebaut worden sind.». Notre traduction.

[4486] EVANS Richard I., 1970, *Entretiens avec C. G. Jung, avec des commentaires de Ernest Jones*, Petite Bibliothèque Payot, Paris p. 98.

Hundertwasser se montre convaincu que leur rationalisme pernicieux compromet même à long terme l'économie des nations : « Le nihilisme des internés s'exprime dans une perte du goût du travail, dans une baisse de la production. Les psychiatres et les statisticiens pourraient certainement me le confirmer. Car l'être malheureux[4487] s'exprime aussi en argent et en chiffres»[4488]. Poursuivant sa démonstration, Hundertwasser revient, sans la nommer, sur la trinité architecte-maçon-habitant, l'habitant n'étant pas reconnu en position d'avoir le droit de faire les modifications qui lui plaisent. Mais Hundertwasser précise cette fois : « Une seule condition : les voisins du modificateur et la stabilité de l'immeuble ne doivent pas souffrir. Mais il y a aussi des techniciens pour cela, qui peuvent tout bien calculer »[4489]. On peut sans doute voir ici les prémices du rôle que l'artiste endosse quelques années plus tard[4490]. D'autant que le plaidoyer sociétal du discours hundertwasserien prend un tour politique lorsque l'artiste énonce : « Oui, c'est même le devoir de l'État de soutenir financièrement et d'aider chaque citoyen qui veut entreprendre des modifications individuelles, que ce soit sur les murs extérieurs ou intérieurs »[4491]. D'autant que Hundertwasser conclut son manifeste par un aveu et un souhait : « J'ai essayé de me concentrer nu sur la vérité. C'est très dur. On est exposé à tous, quand on n'a rien sur soi. Mais la victoire est grande. C'est un bon sentiment. Ce serait bien si notre gouvernement avait aussi le courage de parler nu au public. C'est bien quand on fait son devoir. Je me sens très bien »[4492]. Mais avant cela, dans une énumération, il « revendique à partir de maintenant des mesures de rétorsion[4493], notamment via un « boycott » (*Boycott*) des boîtes stériles. Hundertwasser indique assimiler à ce boycott les faits de société comme par exemple l' « irruption des blousons noirs et des hippies »[4494]. En effet, alors que le mouvement « hippie » avait eu une parenté avec les utopies inscrites dans les œuvres des écrivains

---

[4487] On aura noté le néologisme hundertwasserien *das Unglücklichsein*.

[4488] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 176. «Der Nihilismus der Internierten drückt sich in einer Abnahme der Arbeitslust, in einer Abnahme der Produktion aus. Das können mir Psychiater und Statistiker sicher bestätigen. Denn auch das Unglücklichsein kann man in Zahlen und in Geld ausdrücken.». Notre traduction.

[4489] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 176. «Eine einzige Bedingung: Die Nachbarn des Veränderers und die Stabilität des Hauses dürfen nicht leiden. Aber dazu sind ja die Techniker da, die alles so schön berechnen können». Notre traduction.

[4490] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus (1983/1985) ».

[4491] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ibid., p. 176. « *Ja, es ist sogar die Pflicht des Staates, jedem Bürger, der individuelle Veränderungen vornehmen will, sei es an der Außenmauer oder innen, finanziell zu unterstützen und beizustehen.*». Notre traduction.

[4492] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 179. «*Ich* habe versucht, mich nackt auf die Wahrheit zu konzentrieren. Es ist sehr schwer. Man ist allem ausgesetzt, wenn man nichts anhat. Aber der Sieg ist groß. Es ist ein gutes Gefühl. *Es wäre gut, wenn unsere Regierung auch den Mut aufbringen würde, nackt zur Öffentlichkeit zu sprechen. Es tut gut, wenn man seine Pflicht tut. Ich fühle mich sehr wohl.*». Notre traduction.

[4493] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 177. « […] fordere ich ab sofort Gegenmaßnahmen.». Notre traduction.

[4494] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest (1968), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 177. « Ausbruch der Lederjacken und der Hippies ». Notre traduction.

de la *beat génération*, que l'artiste avait côtoyés à Paris[4495], notamment en raison du désir d'en finir avec un style de vie formaté de l'occidental moyen, Hundertwasser n'accordait absolument aucun crédit au mouvement, car selon lui, les hippies avaient sauté les étapes du déterminisme biologique[4496]. Concernant l'allusion aux « fusillades » (*Schießereien*) à Chicago, plutôt que de revenir sur les phénomènes endémiques de violence dans la ville, nous rappelons que, depuis le Grand incendie de 1871, Chicago est un laboratoire d'expériences architecturales où styles et mouvements depuis la fin du XIXème jusqu'à nos jours se côtoient. Hundertwasser mène ici, sans l'expliciter, une attaque en règle contre le Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe[4497] ayant construit à Chicago un certain nombre de buildings. L'artiste inclut encore dans le boycott spontané la « fuite » (*Flucht*), occurrence répétée cinq fois. Parmi les solutions proposées, dans le dix-septième paragraphe, l'artiste préconise de graver des choses dans les murailles lisses avec une pointe de fer comme les graffitis dans les toilettes, dernier lieu de liberté, cela préservant l'humanité de l'esclavage. Souhaitant que les murs murmurent, l'artiste se remémorait-il les graffitis vus à Pompéi lors de son premier voyage en Italie ? Ou ceux de la Rome antique, où les citoyens de Rome utilisaient les graffitis pour s'exprimer, car ils n'étaient pas illicites, mais une activité civique normale et omniprésente ? Peut-être pouvons-nous aussi voir ici les prémices du « droit à la fenêtre »[4498] que l'artiste énonce quatre ans plus tard ? Notons encore que dans le dix-neuvième paragraphe, Hundertwasser détaille la constitution de forêts qu'il estime indispensable sur les toits : « Il est incompréhensible que les toits de Vienne ne soient pas utilisés comme parcs. […] On sera contraint, pour chaque étage habité, de construire quatre étages de forêts et de prairies »[4499]. Le détail et la longueur du propos laissent bien entendre la réflexion sur la nécessité d'une révolution architecturale d'artiste attaché à l'unité de la nature. Ce manifeste de la réparation du « crime d'Adolf Loos » marque à tous les points de vue le signe de la reprise de la créativité de l'artiste, un temps en berne[4500]. Le personnage Hundertwasser retrouve tout son relief, « la plante a une poussée de sève » : c'est dans le cadre du manifeste *Los von Loos* que Hundertwasser exprime, comme nous l'avons noté, que tout ce qui, quelques années plus tard, fit de lui un *Architekturdoktor*[4501], notamment après avoir encore affiné ses concepts du « droit de fenêtre » (*Fensterrecht*) et « devoir

---

[4495] Voir Deuxième partie, chapitre « Rencontres avec les acteurs de la *Beat Generation* (années 1950-1960) ».

[4496] Voir Troisième partie, chapitre « La réception dans l'espace germanophone ».

[4497] Voir Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

[4498] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[4499] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 179. «Es ist unverständlich, wieso die Dächer Wiens nicht als Parkanlagen genutzt werden. […] Man wird gezwungen sein, zu jedem Stockwerk Menschenbehausung vier Stockwerke Wald und Wiese dazuzubauen.». Notre traduction.

[4500] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 20.

[4501] Voir Troisième partie, chapitre « Hundertwasser et la tentation de l'architecture ».

d'arbre » (*Baumpflicht*) et les avoir proposés dans un nouvel écrit[4502]. D'autant que l'artiste écrit encore :

> C'est typique des architectes de ne pas s'en ternir à leurs propres manifestes. Lorsque je discute avec un architecte, je crois souvent que je parle par sa bouche. Il parle de constructions dignes de l'homme, organiques et proches de la nature – et quand je vois ce qu'il fait, je suis étonné, car il ne s'en tient absolument pas à ses prescriptions. C'est le cas pour tous les architectes. Je présume qu'il y a là une confusion de langage[4503].

Plus tard, revenant sur son architecture, Hundertwasser résume sa pensée et revient sur le concept de « mensonge » architectural :

> Je ne crois pas que l'on puisse me faire le reproche de mentir, car j'ai toujours mis en pratique ce que j'ai dit. Pour moi, il n'y a pas de différence entre la théorie de la construction et la construction elle-même. Mes maisons n'ont rien de potemkinien, elles sont solidement bâties par des artisans. Il n'y a pas de cavités. Il n'y a aucun point, mises à part les tours-oignons parfois, où on ne puisse aller. […] Dans la mesure où un arbre est honnête, mes maisons le sont aussi. Les architectes modernes confondent souvent l'honnêteté avec la pauvreté et l'abondance avec le mensonge. On peut discuter pour savoir si c'est exact[4504].

Hundertwasser resta toujours fier de ces apparitions spectaculaires[4505] et de ses provocations. Par exemple, lors de la *Hundertwasser week*, qui eut lieu à San Francisco du 5 au 12 décembre 1982, Hundertwasser prononce un nouveau discours – quasi un affront, puisqu'il le tient parmi le public réuni dans le bureau de l'équipe d'architectes Skidmore, Owings & Merrill. Dans un montage d'autocitations, il énonce :

> J'ai parlé d'architecture inhumaine et surtout de celle de ce bureau dont tous les architectes présents étaient responsables. J'ai dit que les hommes devraient avoir le droit de modifier les appartements dans lesquels ils vivent, à l'intérieur comme à l'extérieur. Cette Troisième Peau de l'homme devrait se développer. J'ai dit qu'ils devraient évoluer, se modifier et passer par des transformations, et que si on empêchait ce processus, c'était aussi criminel que si l'on

---

[4502] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972).

[4503] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren : ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 20. « Das ist typisch für Architekten, sich an ihre eigenen Manifeste nicht zu halten. Architekten sprechen mit zwei Zungen. Wenn ich mich mit einem Architekten unterhalte, so glaube ich oft, ich spreche aus ihm. Er redet von menschenwürdigem, organischem und naturnahem Bauen - wenn ich dann sehe, was er macht, bin ich erstaunt, denn er hält sich überhaupt nicht an seine Vorgaben. Das ist bei fast allen Architekten der Fall. Ich vermute, dass da eine Sprachverwirrung herrscht.». Notre traduction.

[4504] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Id.*, pp. 21-22: « Ich glaube aber nicht, dass man mir Verlogenheit zum Vorwurf machen kann, denn ich habe immer praktisch umgesetzt, was ich gesagt habe. Es gibt bei mir keinen Unterschied zwischen der Theorie vom Bauen und dem Bauen selbst. Meine Häuser haben nichts Potemkinsches, sie sind handwerklich solide gebaut. Es gibt auch keine Hohlräume. Es gibt keinen Punkt, bis auf Zwiebeltürme manchmal, den man nicht begehen kann. [...] Insoweit ein Baum ehrlich sein kann, sind meine Häuser es auch. Moderne Architekten verwechseln oft Ehrlichkeit mit Armut und Üppigkeit mit Lüge. Da kann man doch drüber streiten, ob das richtig ist.». Notre traduction.

[4505] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.115.

empêchait un enfant de grandir. C'est ce qui arrive continuellement en architecture et c'est la raison pour laquelle j'agis contre cela[4506].

Ce discours fut réalisé en un rouleau ; l'artiste voulait-il en faire quelque chose d'aussi mémorable que le légendaire roman « Sur la Route » (*On the Road*) qu'en 1951 Kerouac dactylographia sur un long rouleau de papier [4507] ? Ou bien cette nouvelle « Torah » de l'architecture devait-elle donner un caractère sacré à son intervention ? Quoiqu'il en soit, à la fin des années 1990, adoucissant son discours, l'artiste déclare ne pas rejeter catégoriquement les architectes, mais avoir employé leurs succès et leurs graines semées pour transcender leurs limitations et leurs erreurs[4508].

1.1.24.5 « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972)

Les spécificités de territoires où Hundertwasser séjourna auront pu avoir une influence sur sa réflexion. Par exemple, durant son séjour au Japon, il fut confronté à la place de la nature[4509]. Lorsque l'artiste vit à Venise et observe les Vénitiens, il admire particulièrement leur liberté de peindre selon leurs goûts personnels qu'ils exercent avec beaucoup d'esprit et des résultats spectaculaires [4510]. Lorsqu'en 1964, l'artiste réalise *⊂ 611⊃ HEIMWEH DER FENSTER – HEIMWEH INS MEER – LA NOSTALGIE DES FENÊTRES* [4511], il semble qu'il jouait là avec l'idée

---

[4506] RAND Harry, 2012, *Id.*, p.171.

[4507] Voir Deuxième partie, chapitre « Rencontres avec les acteurs de la Beat Generation (années 1950-1960) ».

[4508] Fonds PREST. A1000 ; ACA ECR ; ACA réserve, Pierre Restany, Minako Tsunoda, Friedrich Hundertwasser, *Hundertwasser : for a more human architecture in harmony with nature*, Takamatsu, City Art Museum, Prefectural Museum of Modern Art, 1999, p. 21, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016.

[4509] Voir Deuxième partie, chapitre « Le rapport à la nature: jardins et forêts au Japon».

[4510] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, p. 18.

[4511] Venise, 1964. Technique mixte : PVA, aquarelle, tempera à l'œuf et à l'huile sur papier à dessin, préparé à la craie et au PV, monté sur jute. 700 mm x 970 mm. Peint à Lausanne - Montreuil, 4 octobre1964 - Venise, 19 novembre 1964. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1774-heimweh-der-fenster-heimweh-ins-meer, consulté le 30/05/2016.

de la fenêtre en tant qu'ouverture sur l'extérieur qui soupire après le grand ancêtre, l'univers[4512]. En 1968, Hundertwasser a fait savoir qu'il considère que l'homme a trois peaux (son épiderme naturel, ses vêtements et sa maison), lors de performances face à un public restreint, comme nous l'avons étudié précédemment. À partir des années 1970 (et jusque 1990), sa position artistique évolue. En effet, il met en place une communication directe avec le grand public[4513]. Le contact le plus riche que l'on puisse réaliser est l'entretien télévisé en direct. Désormais, Hundertwasser vit ses apparitions à la télévision comme un véritable devoir ; il s'obligeait à de telles activités, parce qu'il croyait servir ainsi son travail, et ne pas avoir le droit de se dérober au public, mais après, il était épuisé[4514]. Ce nouveau mode de communication se met en place le 26 février 1972 : invité à participer à l'émission de divertissement diffusée depuis Düsseldorf en simultané en Autriche, Allemagne et Suisse « Fais un vœu » (*Wünsch Dir was*)[4515], l'artiste entreprit une action devant faire prendre conscience de cette évidence philosophique fondamentale, notamment sa conception individuelle des façades[4516]. L'année 1972 va être une grande année hundertwasserienne de réflexion sur l'architecture, dans la perspective de la reprise des thèmes du « Manifeste de la Moisissure » de 1958[4517], relancés en 1968 par le Manifeste *Los von Loos*[4518]. En effet, durant l'absence des occupants, Hundertwasser peignit à l'extérieur leur encadrement de fenêtres, en trois versions différentes de la spirale irrégulière qui l'a rendu célèbre. Débutant à Vienne à cinq heures du matin, il travailla jusqu'à onze heures, puis prit l'avion pour Düsseldorf, où il termina juste avant le temps d'antenne. Une équipe de cameramen enregistra cette course contre la montre[4519]. À la suite de cette action, un journaliste du quotidien autrichien *Die Presse* incrimina Hundertwasser de plagier les paysannes du Burgenland qui peignent

---

[4512] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.103.

[4513] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 31.

[4514] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 8. « Die - aufs Ganze gesehen nicht seltenen - Auftritte im Fernsehen hat er als leidige Pflicht begriffen. Er zwang sich zu solchen Aktivitäten, weil er glaubte, so seiner Arbeit zu dienen und sich der Öffentlichkeit nicht entziehen zu dürfen. Hinterher war er erschöpft. » Notre traduction

[4515] Émission (1969-1972) de divertissement du samedi soir, austro-germano-suisse (« Radio-télévision autrichienne » *Österreichische Rundfunk – ORF* / « 2ème chaine de télévision allemande » (*Zweites Deutsches Fernsehen - ZDF*) / Société suisse de radiodiffusion et *télévision* - SRG) sous la direction l'*ORF*. Arbitrées par le Tyrolien Dietmar Schönherr, trois familles s'affrontent : une allemande, une autrichienne, une suisse. Au cours de diverses actions, elles doivent montrer leur cohésion et leur hardiesse. La famille qui remporte peut faire un vœu commun. En raison de quelques scandales (dont Hundertwasser peignant une maison sans permission), l'émission entre dans l'histoire de la télévision. (in 20. Dezember 1969: Erstmals Schönherr-Show «Wünsch Dir was », *srf.ch*, [s. d.], http://www.srf.ch/medien/wp-content/uploads/chronik/upload/20.%20Dezember%201969-Erstmals%20Schoenherr-Show%20_Wuensch%20Dir%20was__1.pdf, consulté le 30/05/2018.).

[4516] Hundertwasser – Wünsch Dir was (1972), 2016, *Panorama: Wie wir wohnen, tvthek.orf.at*, http://tvthek.orf.at/profile/Panorama/2226649/Panorama-Wie-wir-wohnen/13896885/Wuensch-dir-was-1972/13920827, consulté le 03/12/2016.

[4517] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architek*tur) (1958/1959/1964).

[4518] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 21.

[4519] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 84.

traditionnellement leur maison en blanc et le socle en couleurs, sans justement comprendre, ou ne voulant pas comprendre que Hundertwasser souhaitait une sorte de retour aux sources pour les citadins vivant dans des bâtiments trop raides[4520]. Quelques années plus tard, Hundertwasser revient sur son intervention télévisée destinée à éveiller les consciences, mais qui ne correspondirent pas à l'attendu de l'artiste :

> Oui, on avait choisi trois familles, l'une à Vienne[4521], l'autre à Bülach en Suisse et l'autre à Essen que nous avions réunies et isolées sans radio ni journaux pendant une journée entière à Düsseldorf. Pendant ce temps, j'ai pu modifier les façades et les fenêtres de leurs trois maisons. La structure même des fenêtres qui était effectuée sur mon ordre par des maçons et le soir même, le film des trois actions a été présenté aux trois familles qui n'en croyaient pas leurs yeux. Elles ont déclaré qu'elles n'avaient pas le droit de changer les fenêtres et la façade de leur maison, que d'ailleurs personne n'en avait le droit, selon les règlements en vigueur, mais comme Hundertwasser était un artiste, il avait tous les droits. Autrement dit, ces trois familles refusaient d'utiliser leur droit à la fenêtre et ne considéraient même pas qu'elles en avaient un, mais mon action a été diffusée par les programmes de télévision et je pense qu'un certain nombre de gens y ont été sensibles et ont pu réfléchir à la vérité de ce problème, à leur droit et à leur responsabilité. Ce sont des actions de ce genre qui peu à peu modifient la sensibilité et les idées sur la question[4522].

Le projet était capital, puisqu'en 1976, il rapporte encore:

> Toute l'expérience que j'ai peinte à Vienne, tout le monde pouvait la voir durant presque douze heures, mais personne n'y a prêté attention – jusqu'à ce que, après l'émission, tout Vienne se déplace pour regarder. Tout le quartier était embouteillé de voitures. À cause de cette stupide télévision, tout le monde voulait passer devant et jeter un coup d'œil. Il fallut plus d'un mois avant que cela se calme. Mes peintures sont toujours sur l'immeuble. Beaucoup les détestent, les locataires n'osent pas les enlever parce qu'elles sont de Hundertwasser. Et encore quelque chose d'effrayant. Je combattais pour le *Baumpflicht* et le *Fensterrecht* pour tous, mais personne n'a marché sur mes traces. 'Hundertwasser peut le faire, mais moi, je ne peux pas. Si je le fais, ils me mettront à la porte de l'appartement'. Et le plus triste, c'est que c'est vrai. Peut-être bien, probablement même'[4523].

[4520] RAINER Roland, 1990, Hundertwasser und die Kleingärtner, in: *Dekorationen ersetzen Konzepte nicht*, Kulturstudien, Sonderband 6, Böhlau Verlag, Wien, Köln, p. 133. « Was aber das Bemalen betrifft, so brauchen wir nicht nur an die burgenländischen Bäuerinnen zu denken, von denen einige immer noch ihre Häuser weiß und die Sockel farbig bemalen, so wie das bei aller Volksarchitektur seit jeher war.». Notre traduction.

[4521] « Habitat social » (*Gemeindewohnung*), Andergasse 20, Dornbach, Wien 17.

[4522] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, p. 21.

[4523] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 84. « The whole experience I'd painted in Vienna had been visible to the eye almost 12 hours, but nobody had noticed – until, after the show, all of Vienna went down there to look at it. The whole district was jammed with cars. Because of the stupid television, everybody wanted to pass by and look up. This went on for more than a month before it quieted down. My paintings are still on the building. Much as they hate them, the tenants don't dare to take them down because they are by Hundertwasser. This is another frightening thing. I was fighting for *Baumpflicht* and *Fensterrecht* for all, but nobody followed in my footsteps." Hundertwasser can do it, but I can't. If I do it, they would throw me out of the apartment". And the sad thing is, it is true. May be, but probably yes.» Notre traduction.

Néanmoins, des années plus tard, en février 1999, les locataires de la *Hundertwasser Haus*[4524], se sont saisis de ce droit et ont spontanément accroché sur la façade des banderoles contre le gouvernement, lorsque le FPÖ de Haider est arrivé au pouvoir. Dix familles se sont organisées avec de vieux draps, comme elles avaient manifesté leur opinion au moment de l'affaire Waldheim[4525], car leur bail leur donne le droit d'utiliser à leur guise l'espace autour de leurs fenêtres. Il apparaît cependant qu'au bout de deux mois, vers Pâques, à l'approche de la haute saison touristique, les pressions se sont accentuées, car le fait que des milliers de gens chaque jour voyaient ces banderoles était mauvais pour l'image de la ville. Au contraire, les familles trouvaient très important pour l'image de l'Autriche de dire leur refus[4526]. Cette appropriation des façades fut donc assez « paradoxale », puisque Hundertwasser a plusieurs fois exprimé sa compréhension, sinon sa sympathie, pour Jörg Haider[4527].

L'action télévisée présentait un autre aspect de ses convictions. Le 3 août qui suivit son intervention à la télévision, interviewé par un journaliste de l'ORF sur son action, Hundertwasser explicite la deuxième phase de ce qu'il a entrepris. A-t-il peut-être eu connaissance de la publication, la même année, dans la très sérieuse *Southern California Law Review* d'un long article du professeur Christopher D. Stone, qui s'intitule « Les arbres devraient-ils avoir un statut juridique ? Vers la création de droits légaux pour les objets naturels » une argumentation qui permettait notamment d'intenter des procès aux grands pollueurs[4528]. Quoi qu'il en soit, l'artiste souligne bien là la place prépondérante de son concept de « devoir d'arbre » sur celui du « droit à la fenêtre » :

> Je voudrais mettre en place le droit à la fenêtre, pour chaque locataire. J'ai souvent parlé avec des gens, autant des gens simples que des propriétaires, de la même façon, et tous se plaignent de ne pas avoir le droit à la fenêtre. […] À propos des immeubles en location : c'est vraiment très tragique que la plus grande part des gens aient à payer un loyer ; je trouve que lorsqu'un homme a à payer un loyer, alors il a un droit, pas seulement sur son intérieur, mais aussi sur son extérieur. […] L'émission-jeu « Fais un vœu » est faite pour relier le sérieux et le drôle. On a déterminé que l'homme a besoin de quatre arbres pour respirer. Une voiture, en revanche, quand elle roule, consomme autant d'oxygène que quatre mille arbres. Un avion consomme quatre millions d'arbres, quand il vole. Cela signifie donc d'énormes, mais vraiment d'énormes forêts qui sont consommées par un seul avion. Nous vivons donc d'un budget d'oxygène, qui va vite, très vie arriver au bout. Quand il sera au bout, alors, nous n'aurons plus rien pour respirer et nous crèverons. […] Le droit à la fenêtre est moins important. Pour le droit à la fenêtre, il s'agit d'humanitude[4529] et de la restauration de l'homme comme image de Dieu. Ce pour quoi je m'engage, comme par exemple l'on plante

---

[4524] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus (1983/1985) ».
[4525] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambiguïté politique ».
[4526] STOLZ Joëlle, 2001, La maison de tous les fantasmes, *Le Monde*, Paris, n° du 8 juillet 2001.
[4527] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambiguïté politique ».
[4528] FERRY Luc, 2002, *Le Nouvel Ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme,* biblio-essais, Le Livre de Poche, Paris, p. 18 & p.21. « Should trees have Standing ? Toward legal rights for natural objects ».
[4529] On notera ici le néologisme hundertwasserien *Menschtum* que nous avons tenté de reproduire.

des forêts sur les toits, ce n'est pas pour faire marcher[4530] les gens, mais pour donner aux gens une nouvelle conscience de comment ils peuvent (…)[4531] à nouveau de la végétation, de la nature, car si l'homme ne prend pas enfin conscience qu'il vit par la végétation et par les arbres, alors il va disparaître. Même si Vienne est entièrement couverte de forêts, sur les toits, ça ne changera pas grand chose. […] [Les architectes] sont trop prétentieux. Je peux vraiment dire qu'ils sont en quelque sorte mal formés, ils ont bien suivi de quelconques études, ils ont bien un diplôme, et ont changé et ne veulent pas qu'un artiste se mêle de cela[4532].

Nous soulignons que cette déclaration est en même temps une opportunité pour l'artiste de reprendre la formule « l'homme comme image créative de Dieu »[4533], énoncée vingt ans plus tôt dans le texte rédigé pour le catalogue de l'Art Club[4534]. Par ailleurs tout en se positionnant contre les architectes diplômés[4535], il se fonde sur des études dont il ne cite pas les sources pour construire son argumentation sur la place des « arbres »[4536] (*Baum / Bäume*) et « forêts » (*Wälder / bewaldet*) , cités cinq fois dans le devenir humain. En effet, quelques mois auparavant, sur le plateau de l'émission, fidèle à ses convictions développées tout d'abord dans sa peinture avec l'irruption de la spirale, puis dans ses manifestes, Hundertwasser, maquettes à l'appui, explique ses plantations d'arbres sur les toits métamorphosés en espaces verts :

[4530] Hundertwasser s'appuie ici sur un jeu de mot : *pflanzen*, « planter », signifie aussi en Autriche « faire marcher quelqu'un ».

[4531] Hundertwasser ne termine pas cette phrase, le verbe fait défaut.

[4532] Gespräch mit dem Künstler Hundertwasser […]. Film: "Hundertwassers Regentag" von Peter Schamoni unter der Patronanz von Otto von Habsburg, 1972, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0738CED8-368-00176-00000C80-0737CA61/vol/17061/pool/BWEB/, consulté le 01/08/2018. «Ich möchte das Fensterrecht bewirken, für jeden einzelnen Zinsbewohner. Ich habe sehr oft mit Leuten gesprochen, so wie mit einfachen Leuten und Begütern, ganz gleich, und alle klagen, dass sie das Fensterrecht nicht besitzen. […] Apropos Zinshaus: es ist wohl sehr tragisch, dass der Großteil der Menschen überhaupt Zinsen zahlen muss; ich finde, wenn ein Mensch zahlen muss, dann hat er ein Anrecht, nicht nur auf seinem Innenraum sondern auf sein Außenhaus. […] Die Quizz Sendung „Wünsch Dir was" ist ja dazu getan, dass sie Ernstes mit Lustigem verbinden. Man hat herausgefunden, dass ein Mensch vier Bäume braucht, um atmen zu können. Ein Auto dagegen verbrennt, wenn es fährt, so viel Sauerstoff wie vier Tausend Bäume Sauerstoff verbrennen. Ein Flugzeug verbrennt vier Millionen Bäume, wenn es fliegt. Es bedeutet also riesige Wälder, aber also riesige Wälder, die durch ein einziges Flugzeug verbrannt werden. Wir leben also von einem Sauerstoffhaushalt, der rasch, sehr rasch zu Ende geht. Wenn es dann zu Ende geht, dann haben wir nichts mehr zu atmen und wir krepieren. […] Das Fensterrecht ist weniger wichtig. Beim Fensterrecht geht es um Menschtum und das Wiederherstellen des Menschen als schöpferisches Ebenbild Gottes. Was wofür ich mich einsetze, dass man zum Beispiel Wälder auf die Dächern pflanzt, ist ja nicht um die Leute zu pflanzen, sondern um den Leuten ein neues Bewusstsein zu geben, wie sie wieder Vegetation, Natur …, denn wenn der Mensch nicht endlich bewusst wird, dass er durch der Vegetation lebt und durch die Bäume, dann geht er zugrunde. Sogar wenn Wien völlig bewaldet wird, auf den Dächern, so wird nicht viel ändern. […] [Die Architekten] sind zu hochnäsig. Ich kann wirklich sagen, sie sind irgendwie verbildet, sie haben da irgendein Studium hinter sich gebracht, irgendein Diplom und sind anders geworden und wollen sich von einem Künstler nichts drein reden lassen.» (00.00.00' - 00.03.18' / 3.43'). Notre transcription et notre traduction.

[4533] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 63. « Menschen als schöpferisches Ebenbild Gottes ». Notre traduction.

[4534] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[4535] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967) ».

[4536] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

> J'ai comme principe que, partout où la neige tombe, où c'est blanc en hiver, cela doit être vert en été. Partout où tombe la pluie ou la neige, tout ce qui est horizontal et est en pleine nature, tout cela devrait être réservé à la nature. L'homme peut parfaitement vivre à la verticale. Voici par exemple une maison familiale, où des moutons pourraient paître sur les toits… c'est pour les gens riches, qui sont bien protégés. Voici aussi un bungalow individuel. Là, j'ai sectionné la terre, les espaces verts. J'en ai repoussé un vers le bas, et tiré l'autre vers le haut … une boule de verre… avec un élevage de poules, ou des vaches sur le toit. Et voici des terrasses, et j'ai imaginé que tout locataire doit avoir le droit d'avoir un espace vert devant son appartement, un jardin, qui doit avoir la même taille que la surface de l'appartement. Et voici l'appartement et ici l'espace vert et l'appartement devant. Et il faut qu'il y ait un mètre de terre, pour que de vrais arbres puissent pousser. Peu importe si cette personne travaille le jardin et en fait en potager, ou si elle est paresseuse et laisse tout pousse librement, en une sorte de Forêt Viennoise, broussailles ou sapin… peu importe vraiment ce qui pousse là, l'essentiel est qu'il y pousse quelque chose ! Ici, j'imagine qu'on pourrait même élever des porcs. Et voici une typique habitation sociale, ou l'*habitat municipal* viennois typique. Et j'imagine que l'on peut enlever le toit, et installer une prairie ; ça ressemblerait à ça, et pour que la prairie tienne, car la portée est lourde, on pourrait ajouter aux quatre coins, ou même à travers la maison, des piliers de béton, et ça tiendrait tout. Ça ne présente aucune difficulté sur le plan architectural ! Que ça coûte un peu d'argent … mais mon Dieu, l'argent n'a pas d'importance aujourd'hui ! je trouve qu'on ne peut pas mesurer le bonheur avec de l'argent. Ça coûterait un tiers en plus, mais cela apporterait cent fois plus de bonheur ![4537]

Hundertwasser énonce ici la primauté de la nature, même s'il parle encore au conditionnel « tout ce qui est horizontal dans la libre nature doit être un espace vert et devrait être réservé à la nature »[4538]. Il l'érige en un principe qui va prendre une place exponentielle dans son travail à venir, que ce soit dans ses œuvres picturales ou dans ses écrits[4539]. Le concept de bonheur (*Glück*), repris deux fois,

---

[4537] HUNDERTWASSER, 1972, Wünsch Dir was, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=9HlM7SbRcFo, consulté le 13/11/2015. « Ich habe ein Prinzip, wo überall dort wo der Schnee hinfällt, wo im Winter weiß ist, soll im Sommer grün sein. Überall wo der Regen oder der Schnee hinfällt, alles was waagerecht ist unter freier Natur sollte Grünfläche sein, muss für die Natur reserviert sein. Der Mensch kann sehr gut in der Senkrechten leben. Das ist zum Beispiel ein Einfamilienhaus, wo Schafe auf dem Dach weiden können ... das ist die reichen Leute, die etwa behütet sind. Auch ein Einzelbungalow. Da habe ich nur die Erde, die Grünfläche durchgeschnitten; eines habe ich aufgehoben, eines untergezogen, ein Glaskugel ... Hühner ziehen und Kühe auf dem Dach. Und hier das sind Terrassen und da dachte ich mir, ein Mann in einer Mietswohnung muss das Recht haben, vor seiner Wohnung eine Grünfläche zu haben, einen Garten, der genauso groß ist wie seine Wohnungsfläche, hier ist die Wohnung und hier die Grünfläche und die Wohnung davor. Und das muss eine einen Meterhoch Erdschichte sein, so dass richtige Bäume wachsen. Es ist völlig gleich, ob er diesen Garten bearbeitet und daraus ein Gemüsegarten macht, oder wenn er faul ist, lässt es ganz einfach frei wachsen, in einer Art Wienerwald - Gestrüpp oder Tannen ... es ist da völlig gleich, was wächst, Hauptsache ist, es wächst etwas ! Hier stelle ich mir vor, da können sogar Schweine gezüchtet werden. Und hier ist es der typische Sozialbau, oder der typische Wiener Gemeindebau. Ich stelle mir vor, man kann das Dach abnehmen, und eine Wiese einstellen; es sieht so aus, und damit auch die Wiese hält, denn die Tragweite ist schwer, kann man an vier Ecken, oder meinetwegen, durch das Haus durch, Betonpfeiler setzen, die das Ganze richtig hält. Es ist keine architektonische Schwierigkeit! Dass es ein bisserl Geld kostet, aber mein Gott, das Geld ist doch unwichtig heutzutage! Ich finde, das Glück kann man nicht mit Geld messen. Es würde um ein Drittel mehr kosten, aber es bringt hundertmal mehr Glück!». Notre transcription et notre traduction.

[4538] Hundertwasser - Wünsch Dir was, 26/02/1972, *Id.*, « alles was waagerecht unter der freien Natur sollte Grünfläche sein und sollte der Natur reserviert sein ». Notre traduction.

[4539] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

fait nettement écho à l'argumentation développée dans le manifeste *Los von Loos*[4540], où l'artiste décrit en détail une situation urbaine et périurbaine catastrophique. Le « droit à la fenêtre » inaugure toute une série de gestes performants qui vont compléter la recette du bonheur sur terre version Hundertwasser[4541]. Pour concrétiser la notion et la faire connaître, une nouvelle fois, Hundertwasser allie œuvre discursive et œuvre picturale : en 1988, Hundertwasser conçoit une sérigraphie[4542] de grande envergure *⊂HWG 92 - 846 A⊃ WINDOW RIGHT - FENSTERRECHT - LE DROIT DE FENETRE - MADO O KAZARU KENRI* [4543], d'après un timbre[4544] consacré à la même thématique. Mais surtout, après cette action télévisuelle, Hundertwasser publie le manifeste « Ton droit de fenêtre - ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*), qui rejoint dix ans plus tard le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[4545]. Il s'agit d'un texte très court, où l'artiste met en miroir le « droit » (*Recht)* et le « devoir » (*Pflicht*). Constitué de treize déclarations, où les points de fin de phrase sont absents, ce manifeste est écrit en majuscules[4546] pour en souligner le caractère essentiel. S'il l'artiste semble y postuler radicalement pour la reforestation de constructions urbaines et de toits[4547], ce texte est non seulement le rappel écrit de son action télévisuelle, mais bien davantage l'aboutissement de l'ensemble des convictions énoncées depuis vingt ans. Parmi les déclarations faites lors de l'action télévisuelle, que nous avons énoncées plus haut, Hundertwasser reprend l'affirmation :

[4540] Voir Troisième partie, chapitre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968) ».

[4541] RESTANY Pierre, 2003, Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 8.

[4542] Voir Deuxième partie, chapitre « Les estampes ».

[4543] Publié en 1988. Estampe sur bois 1 dans le portfolio JOY OF MAN. Format: 570 mm x 420 mm. Image: 500 mm x 380 mm. Estampe sur bois japonaise en 27 couleurs. D'après 846 WINDOW RIGHT, dessiné pour un timbre pour l'ONU New York, 35 ans de Droits de l'Homme, 20 c, aquarelle, 330 x 250 mm, Kaurinui et Vienne, 1983. Gravée par Tatsuo Kawashima. Imprimé par Akio Shimizu, Kyoto, 1986. Coordinateur Yamagami. Édition de 200, signée et numérotées 1-200/200; plus 3 spécimens dédicacés respectivement au graveur, imprimeur et coordinateur. Publié par Galerie de l'Etoile, S.A., 1988. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2524-fensterrecht, consulté le 30/05/2018.

[4544] Voir Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[4545] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht (1972), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 180-181. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht (1972), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 232-233. Chapitre : « Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Signalétique: « Architecture, urbanisme, planification urbaine, Droit à la fenêtre, la Troisième peau » (*Architektur, Urbanismus, Stadtplanung, Fensterrecht, die Dritte Haut*) / « Végétation » (*Vegetation*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*).
hundertwasser.com, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/haus/52-alles-was-waagrecht-unter-freiem-himmel-ist-gehoert-der-natur/93-dein-fensterrecht-deine-baumpflicht, consulté le 30/05/2018.

[4546] Dans les recueils, ce qui n'apparaît pas sur le site.

[4547] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München p. 125. « radikal die Bewaldung von urbanen Bauten und Dächern: „In der Stadt muss man wieder Waldluft atmen können.». Notre traduction.

LA NATURE LIBRE DOIT POUSSER PARTOUT OÙ LA NEIGE ET LA PLUIE TOMBENT, LÀ OÙ TOUT EST BLANC EN HIVER, TOUT DOIT ÊTRE VERT EN ÉTÉ // CE QUI EST HORIZONTAL EN PLEIN AIR APPARTIENT À LA NATURE »[4548] / « LES RUES ET LES TOITS DOIVENT ÊTRE COUVERTS DE FORÊTS[4549].

Il se compte aussi au nombre des humains menacés « NOUS ÉTOUFFONS DANS NOS VILLES À CAUSE DE LA POLLUTION DE L'AIR ET DU MANQUE D'OXYGÈNE »[4550] / « LA VÉGÉTATION, QUI NOUS FAIT VIVRE ET RESPIRER […] »[4551] / « SI NOUS VOULONS SURVIVRE »[4552] Cette proximité est renforcée par l'emploi du pronom personnel « TU » (*DU*), repris deux fois et de l'adjectif possessif « TON » (*DEIN, DEINE*), employé huit fois. Notamment utilisé dans les injonctions « TU DOIS TOI-MÊME »[4553] / « C'EST TON DROIT »[4554] / « C'EST TON DEVOIR »[4555] , c'est aussi un moyen d'inciter le destinataire à prendre conscience de sa responsabilité personnelle. L'esprit est identique à celui de son « Discours à nu » (*Nacktrede*) [4556], où, Hundertwasser fustigeant la négligence des population vis à vis de leur responsabilité, écrit : « Ça ne sert à rien, si quelques artistes font quelque chose d'intelligent et que la population ne fait rien, comme je l'ai déjà dit »[4557]. Réapparaît encore la métaphore du « gris » (*GRAUEN*), qui n'est pas anodine pour un peintre des couleurs, soulignée dès 1953[4558] : Nous sommes nés dans une grise colonne d'hommes en marche, qui se dirige vers le terne»[4559]. Il fait l'analogie entre les appartements

---

[4548] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht (1972), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 180. « FREIE NATUR MUSS ÜBERALL DORT WACHSEN, WO SCHNEE UND REGEN HINFALLEN, WO IM WINTER ALLES WEISS IST, MUSS IM SOMMER ALLES GRÜN SEIN // WAS WAAGRECHT UNTER FREIEM HIMMEL IST GEHÖRT DER NATUR ». Notre traduction.

[4549] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 181. « STRASSEN UND DÄCHER SOLLEN BEWALDET WERDEN ». Notre traduction.

[4550] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 180. « WIR ERSTICKEN IN UNSEREN STÄDTEN AN LUFTVERPESTUNG UND SAUERSTOFFMANGEL ». Notre traduction.

[4551] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 180. « DIE VEGETATION, DIE UNS LEBEN UND ATMEN LÄSST [...] ». Notre traduction.

[4552] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 180. « WENN WIR ÜBERLEBEN WOLLEN ». Notre traduction.

[4553] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 180. « DU SELBST MUSST ». Notre traduction.

[4554] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 180. « ES IST DEIN RECHT ». Notre traduction.

[4555] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 180. « ES IST DEINE PFLICHT ». Notre traduction.

[4556] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967) ».

[4557] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut (1967), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 171. « Es hat keinen Zweck, wenn ein paar Künstler etwas Gescheites tun und nicht die ganze Bevölkerung etwas tut, wie ich schon gesagt habe.». Notre traduction.

[4558] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[4559] HUNDERTWASSER, 1953, *Art Club Wien*, Wien [n.p.]. « Wir sind in eine graue Menschenmarschkolonne hineingeboren, die dem Farblosen, Nichtssagenden, Kollektiven zustrebt. ». Notre traduction.

et les cellules de prisons (*GEFÄNGNISZELLEN*), pourfendus notamment dans l'écrit *Los von Loos* « des lieux si semblables à des prisons »[4560]. Nous notons que l'artiste reformule à peine sa déclaration de 1958, énoncée dans son manifeste de Seckau, « Un homme […] doit avoir la possibilité de se pencher par sa fenêtre […] aussi loin de que son bras peut aller. Et il doit lui être permis de tout peindre en rose avec un long pinceau […][4561], elle-même reprise dans *Los von Loos* « pas seulement le propriétaire mais aussi le locataire doit avoir la possibilité de tout modifier architectoniquement »[4562] : il écrit maintenant « C'EST TON DROIT D'AGENCER TA FENÊTRE ET, AUSSI LOIN QUE VA TON BRAS, ÉGALEMENT LA FAÇADE DE LA MANIÈRE QUI TE CONVIENT »[4563]. Enfin, nous notons surtout l'observation conclusive : « ET ALORS ON COMPRENDRA ENFIN LA PHRASE: LA LIGNE DROITE EST IMPIE »[4564]. En effet, si Hundertwasser module sa déclaration par un « ENFIN » (*ENDLICH*), c'est qu'il martèle cette conviction depuis 1958[4565]. Voire même depuis 1953, alors qu'il écrit en français « la ligne droite conduit à la perte de l'humanité »[4566]. Le manifeste « Ton droit de fenêtre - ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) présente donc les germes d'une nouvelle architecture « organique », et qui plus est, devient le fait de tous[4567]. D'ailleurs, le texte sera tout de suite repris

---

[4560] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 90. « sich gegen derartige Vergewaltigungen zu wehren, durch die sie gezwungen würden, in gefängnisähnlichen Räumen zu studieren. ». Notre traduction.

[4561] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 164. «Ein Mann [...] muß die Möglichkeit haben, sich aus seinem Fenster zu beugen und – so weit seine Hände reichen [...]. Und es muß ihm gestattet sein, mit einem langen Pinsel – so weit er reichen kann – alles rosa zu bemalen [...]». Notre traduction.

[4562] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest (1968), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p.176. « Nicht nur der Wohnungseigentümer, *auch der Mieter muß die Möglichkeit haben, alles architektonisch zu verändern.*». Notre traduction.

[4563] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht (1972), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p.180. « ES IST DEIN RECHT DEIN FENSTER UND, SOWEIT DEIN ARM REICHT AUCH DIE AUSSENSEITE SO ZU GESTALTEN, WIE ES DIR ENTSPRICHT ». Notre traduction.

[4564] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht (1972), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 181. « DANN WIRD MAN AUCH ENDLICH DEN SATZ VERSTEHEN: DIE GERADE LINIE IST GOTTLOS ». Notre traduction

[4565] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964) ».

[4566] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 65.

Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953).

[4567] SCHMIED Wieland, 1996, Der Maulwurf – Vater aller Architekten. Über den Ursprung der Architekturideen Hundertwassers, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 7.

dans le catalogue d'exposition à la Junior Galerie[4568] de la petite ville de Goslar (Allemagne) Un an plus tard, lors de la 15ème Triennale de Milan (1973), Hundertwasser entreprit une nouvelle action destinée à frapper les esprits et à convaincre. Sollicité par Giulio Macchi[4569] alors qu'il se trouve en Nouvelle-Zélande, où la Auckland Art Gallery présentait une exposition de ses œuvres[4570], Hundertwasser répond dans une longue lettre écrite le 9 juin 1973, par l'une de ses idées les plus captivantes, une action, l' « arbre-locataire », issue du « devoir d'arbre ». L'artiste déclare : « Je suis très honoré de pouvoir participer. J'ai beaucoup d'idées à réaliser. Premier projet : Un arbre ou plusieurs arbres doivent pousser par les fenêtres. De grands arbres doivent sortir au troisième ou au quatrième étage, par exemple. Dans une maison dans l'exposition, ou pas très loin. Cela devra rester, c'est à dire pas seulement pour l'exposition »[4571]. L'artiste reprend encore les arguments de son manifeste :

> Tant d'espace dans la ville monotone et stérile n'est pas habité. Alors, pourquoi un arbre n'y habiterait-il pas plutôt qu'un homme, alors que l'oxygène manque? On a besoin que d'une fenêtre d'appartement et un peu d'espace derrière. C'est quelque chose de très important, qui peut révolutionner la ville – et même encore plus que si l'on recouvre les toits de forêts[4572].

Là où béton et asphalte empêchent l'eau de s'infiltrer, les arbres-locataires contribueraient donc à équilibrer la situation et apporteraient de nouveau de la verdure dans les villes. Plus loin, Hundertwasser explique les avantages, où ressurgit le parallélisme entre l'argent et le bonheur, mis en valeur lors de l'action télévisée, et qui s'inscrivent entre poésie, écologie, voire utopie ; nous notons cependant qu'il ne donne pas le conseil de renoncer à la circulation automobile : « L'arbre-locataire paie avec l'oxygène, la beauté, la santé, la protection anti-bruit, le bonheur, l'aspiration des poussières, l'aspiration des poisons – ce qui en terme d'argent signifie beaucoup plus que ce qu'un

---

[4568] Le groupe propriétaire de la galerie occupait depuis longtemps une place prépondérance sur le marché européen de la construction et employait ses capacités techniques (développement de nouveaux éléments et systèmes de construction) pour résoudre le problème de l'environnement et concrétiser de l'amélioration. Lors de l'exposition d'architecture *Constructa '74* à Hanovre, la Junior Galerie, proposa à deux artistes engagés – dont Hundertwasser - de prendre position sur l'architecture d'aujourd'hui et de demain et rassembla une série de textes significatifs dans son catalogue engagé. (in *Eine kritische Stellungnahme; Friedensreich Hundertwasser - HA Schult*, 1974, Junior-Galerie, Goslar, [n.p.]).

[4569] Giulio Macchi (1918-2009). Commissaire de la Triennale, il organisa l'opération *Arte-Città*.

[4570] *Hundertwasser*, 1973, Exposition Auckland Art Gallery, New Zealand, & 1973-1974, exhibition in New Zealand and Australia, Gruener Janura, Glarus, 98 p.

[4571] HUNDERTWASSER, 1973, Baummieter-Brief, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 80. « Ich bin sehr geehrt, dass ich daran teilnehmen kann. Ich habe viele Ideen zu realisieren. Erstes Projekt: Ein Baum oder mehrere Bäume sollen aus dem dritten oder vierten Stockwerk zum Beispiel. In einem Haus in der Ausstellung oder nicht weit davon. Dies soll etwas Bleibendes sein, also nicht nur für die Ausstellung.» Notre traduction.

[4572] HUNDERTWASSER, 1973, *Id.*, p. 80. « So viel Raum in der monotonen sterilen Stadt ist nicht bewohnt. Also warum soll nun nicht ein Baum statt eines Menschen darin wohnen, wenn der Sauerstoff rar wird? Man braucht nur ein Fenster einer Wohnung und etwas Raum dahinter. Es ist etwas sehr Wichtiges und kann die Stadt revolutionieren als wenn man nur die Dächer mit Wäldern bedeckt.». Notre traduction.

locataire 'être humain' ne pourrait jamais payer »[4573]. Nous savons Hundertwasser attaché aux traditions[4574], c'est pourquoi nous nous posons aussi la question de déterminer quelle fut l'influence prise par l'Autriche « profonde » dans la conceptualisation du « devoir d'arbre » puis l'imagination ses « arbres locataires » qui allaient entrer dans la ville. Quelle marque auront laissé dans son imaginaire les « arbres en espaliers » (*Spalierbäume*) des jardins-ouvriers (*Schrebergärten*) viennois de son enfance, que Hundertwasser vante dans son écrit « Le discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*)[4575] ? Même si l'artiste n'en dit rien, nous postulons qu'il aura aussi pu s'appuyer sur la tradition des villages du Flachgau (Province de Salzbourg). En effet, là où on peut encore garder le caractère villageois originel, sur les frontons des ailes d'habitation, tournés de préférence vers le sud-est ou l'est, à côté des riches décorations florales, on trouve surtout des 'murs-arbres' (*Wandbaum*)[4576], haute forme d'art populaire qu'on ne rencontre que dans le Flachgau. Ne pouvons-nous associer ce néologisme 'murs-arbres' (*Wandbaum*) au concept et au néologisme de l'« arbre-locataire » (*Baummieter*) forgé par Hundertwasser ? Nous pourrions également évoquer le Tyrol, puisque l'élément peut-être le plus typique de l'arboriculture fruitière du Tyrol est l'abricotier en espalier : cent mille sont installés sur les murs des maisons et des granges et font pâlir d'envie bien des arboriculteurs de la Wachau[4577] par le rendement et la qualité des fruits[4578] . Nous nous interrogeons aussi sur l'influence que put avoir la fondation du mouvement « Écologie profonde » (*Deep ecology*) la même année[4579]. Quoi qu'il en soit, Hundertwasser avait convaincu Giulio Macchi : selon le désir et l'idée de l'artiste, on loua vingt chambres à des arbres dans la Via Manzoni[4580]. L'emménagement des arbres eut lieu dans la nuit du 27 au 28 septembre. Le 28 septembre à 12 heures l'adjoint au maire de Milan Paolo Pilletteri procéda à l'inauguration en présence de l'artiste, revenu tout exprès de Nouvelle-Zélande pour cette action. Cette idée lui tenait beaucoup à cœur, puisqu'il s'en expliqua à maintes reprises. S'appuyant sur son manifeste, Hundertwasser déclare :

[4573] *Eine kritische Stellungnahme; Friedensreich Hundertwasser - HA Schult*, 1974, Junior-Galerie, Goslar, p. 8. «Der Mieter „Baum" bezahlt mit Sauerstoff, Schönheit, Gesundheit, Lärmschutz, Glück, Staubschlucken, Giftschlucken – was in Geld ausgedruckt mehr ist, als ein Mieter „Mensch" je zahlen könnte. ». Notre traduction.

[4574] Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein* » : *Hassliebe* ».

[4575] Voir Troisième partie, chapitre « Les jardins-ouvriers : « Le discours sur la Schmelz » (Rede auf der Schmelz » (1981/1983) ».

[4576] MASANZ Michaela, [s. d.], Wiener Kleingärten, *Exemplarische Erhebung der Obstbaum-strukturen*, http://www.zobodat.at/pdf/Gruene-Reihe-Lebensministerium_7_0159-0197.pdf, consulté le 09/04/2016, p. 177.

[4577] Wachau (à environ 80 km à l'ouest de Vienne) : vallée de Basse-Autriche traversée par le Danube et où sont cultivés principalement la vigne et des abricots. Le degré d'authenticité de la Wachau est élevé. La Wachau a été ajoutée au Patrimoine mondial de l'UNESCO en 2000 pour son patrimoine architectural et agricole. (in Paysage culturel de la Wachau, [s.d.], *whc.unesco.org*, https://whc.unesco.org/fr/list/970/, consulté le 13/08/2018.).

[4578] MASANZ Michaela, [s. d.], *Id.*, p. 185.

[4579] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[4580] *Eine kritische Stellungnahme; Friedensreich Hundertwasser - HA Schult*, 1974, Junior-Galerie, Goslar, [p. 3].

> C'est ainsi que je conçus le projet de l'arbre-locataire. Un ou plusieurs arbres devraient pousser dans les fenêtres. De grands arbres au 3ème ou 4ème étage, par exemple, de toute maison. Pourquoi un arbre ne vivrait-il pas dans un appartement au lieu d'un homme. […] C'est ainsi que j'ai réalisé dans la Via Manzoni à Milan en 1973 une plantation de quinze arbres[4581] dans des appartements qui ont eu un grand succès[4582].

Après l'action à Milan, à partir de 1973 Hundertwasser multiplie les projets et les maquettes d'architecture et d'urbanisme intégrés au cadre naturel, selon le principe que l'horizontale appartient à la nature (devoir d'arbre), et la verticale à l'homme (droit de fenêtre)[4583]. En 1976, l'artiste associe écriture et dessin, puisque d'après les explications fournies à Giulio Macchi, il donne à voir *ARCH 22/I ⊂ 766 ⊃ BAUMMIETER*[4584], réalisé en trois versions (allemand, anglais et français). Hundertwasser est devenu l'apôtre d'une vie différente, celui qui brandit des manifestes contre l'architecture de l'oppression ou contre la poussière des villes, un homme libre qui ne connaît plus les limites de la liberté et qui ignore qu'il y a des limites[4585]. En 1981 : « Mes actions étaient […] des messages écologiques précis et positifs. Je ne les ai jamais répétés, jamais déclarés comme forme d'art »[4586]. Les arbres-locataires trouvèrent presque immédiatement place dans le répertoire hundertwassérien des images récurrentes. Avec le mouvement de retour à la verdure vers 1980, le boisement des villes, inscrite dans le manifeste est un programme capable de rassembler : le géant des tirages de petit format, le *Kronen Zeitung* offrit dans une édition du dimanche un autocollant dessiné par l'artiste en vue de l'action de replantation « Plus de vert pour Vienne » (*Mehr Grün für Wien*) ; plus tard suivit un autre autocollant pour l'action de plantage d'arbres à Graz[4587]. En 1981, Hundertwasser intervient encore en adressant une lettre aux architectes qui ont mis en œuvre des « arbres-locataires » dans la *Alserbachstraße*. Affirmant qu'un arbre-locataire est un « donateur » (*Geber*), l'artiste, connaisseur des espèces y compris dans leur dénomination latine officielle, leur reproche d'avoir fait un mauvais choix :

> Mais hélas, l'olivier de Bohême *eleagnus angustifolia* que vous avez choisi n'est pas un donateur. Ce n'est pas un morceau de la patrie, parce que normalement, il ne pousse pas spontanément dans la région de Vienne. […] Un olivier de Bohême, en tant qu'arbre-

---

[4581] Douze selon les sources.

[4582] PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, pp. 20 - 21.

[4583] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 22

[4584] Dessin d'architecture. Vienne, 1976. 300 mm x 210 mm. Encore et aquarelle sur papier. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3698-baummieter, consulté le 07/06/2018.

[4585] GARINO Claude, 1976, *Vienne et le réalisme fantastique*, Ed. Idea, [s. n.], [n. p.].

[4586] FLECK Robert, 2013, Hundertwasser im Geflecht der künstlerischen Avantgarde, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 69. « ‚Meine Aktionen waren [...] präzise und positive ökologische Botschaften. Ich habe sie nie wiederholt, nie zur Kunstform erklärt.'». Notre traduction

[4587] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 85.

> locataire, est comme un cactus. Il se contente de végéter, et en conséquence paye peu ou pas de loyer. Ce n'est pas un arbre-locataire qui est entré dans cette maison, mais on a construit un service de réanimation pour une fausse plante. […] La bonne intention a été détournée en son contraire. Encore une fois la nature a été mise sous tutelle. La technocratie a une fois de plus vaincu la nature. […] C'est pourquoi je prie instamment d'être autorisé à remplacer l'arbre à mes frais. Je pense à des arbres locaux, érable, hêtre, sureau, charme, tilleul. […] Il faut refaire la croisée de fenêtre. L'arbre-locataire est un arbre qui pousse par une fenêtre, plutôt que d'un trou. […] L'arbre-locataire doit pourtant être un exemple, un exemple facilement réalisable de la végétalisation des villes[4588].

On notera ici l'allusion à la « patrie » (*Heimat*), à la ville de Vienne[4589]. Le concept de la végétalisation des toits est à mettre en perspective avec le passé de l'artiste : son idée de mettre la terre sur le toit, c'est-à-dire sur notre tête et non seulement sous nos pieds, procèdent aussi d'obsessions personnelles, intimement mêlées à l'expérience historique : ce sont les arbustes que le jeune Fritz Stowasser voyait pousser dans les fentes des façades atteintes par les bombardements[4590]. Voire la sécurité offerte par la cave à charbon de son immeuble, transformée à la fin de la guerre en « abri antiaérien » (*Luftschutzkeller*)[4591]. De fait, l'artiste revient inlassablement sur la profonde sensation de bien-être que procure un lourd manteau végétal, correspondant chez lui à un sentiment profond d'enracinement – ou d' « enterrement », puisqu'il dit encore « quand on a un toit végétalisé, on est à l'abri, physiquement et psychiquement »[4592]. D'ailleurs dès le manifeste *Los von Loos*, il écrit:

> Mais je suis sûr : dans quelques années on sera obligé d'écrire une loi de construction, qui préconise une couche de terre sur le toit de un ou deux mètres pour chaque maison, pour chaque garage, particulièrement pour chaque usine. Pour des prairies, une forêt, des parcs, des jardins et un paysage avec des vaches »[4593].

[4588] HUNDERTWASSER, 1981, Brief an den Gartenarchitekten, 1981 - Betrifft : Baummieter Alserbachstraße, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 84. « Doch leider ist die von Ihnen ausgesuchte Ölweide eleagnus angustifolia kein Geber. Sie ist kein Stück der Heimat, weil sie normalerweise in der Spontanvegetation im Raum um Wien nicht vorkommt. […] Die Ölweide als Baummieter ist wie ein Kaktus. Sie beschränkt sich darauf zu vegetieren und zahlt daher keine oder zu wenig Miete. Leider ist kein Baummieter eingezogen in dieses Haus, sondern es wurde eine Intensivstation um ein falsches Gewächs gebaut. […].Die gute Absicht wurde ins Gegenteil verkehrt. Die Natur ist wieder einmal bevormundet worden. Die Technokratie siegte wieder einmal über die Natur. […] Ich bitte daher dringend: den Baum auf eigene Kosten auswechseln zu dürfen. Ich denke an heimische Bäume, Ahorn, Buche, Holunder, Hainbuche, Linde. […] Das Fensterkreuz muß wieder installiert werden. Der Baummieter soll ein Baum sein, der aus dem Fenster wächst, statt aus einem Loch. […] Der Baummieter soll doch ein Beispiel sein, ein leicht realisierbares Beispiel der Bewaldung der Städte. ». Notre traduction.

[4589] Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein »* : *Hassliebe* ».

[4590] STOLZ Joëlle, 2001, La maison de tous les fantasmes, *Le Monde*, Paris, n° du 8 juillet 2001.

[4591] Voir Première partie, chapitre « La situation identitaire » & Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

[4592] Friedensreich Hundertwasser, 1978, *Architektur: Räume Projekte*, Galerien in der Maximillianstrasse, Galerie Thomas, München, [n. p.], chapitre 25.« Wenn man ein Grasdach über sich hat, ist man geborgen, körperlich und seelisch ». Notre traduction.

[4593] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest (1968), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p.179. « Aber ich bin sicher: In wenigen Jahren wird man gezwungen

De la végétalisation des toits, Hundertwasser dit encore :

> MAINTENANT, IL EST GRAND TEMPS QUE NOUS FASSIONS LE CONTRAIRE, QUE NOUS ALLIONS SOUS TERRE, QUE NOUS AYONS LA TERRE AU-DESSUS DE NOS TÊTES. CELA NE SIGNIFIE NULLEMENT HABITER DANS DES GROTTES OBSCURES OU DANS DES CAVES HUMIDES, BIEN AU CONTRAIRE. ON PEUT AVOIR EN MÊME TEMPS DE LA TERRE ET DE LA FORÊT AU-DESSUS DE SA TÊTE ET DE LA LUMIÈRE[4594].

D'ailleurs, après avoir commencé par planter à Vienne des herbes sauvages au-dessus de son atelier, face aux flèches de la cathédrale, Hundertwasser alla jusqu'à proposer d'humaniser la Cité, à Paris, suggérant de semer de l'herbe sur les toits des Halles de Paris, ce qui ne fut pas toujours bien perçu à l'époque : par dérision, on avait alors encadré sa lettre[4595]. L'artiste publie en novembre 1974 avec Gustav Peichl[4596] ses 'Directives' pour la zone piétonnière de la *Seilergasse*. Les fonctionnaires municipaux viennois commencent à lui demander son avis pour l'animation de certains quartiers périphériques ou des villes satellites. Il n'est pas encore prouvé qu'ils s'en inspirent mais Hundertwasser est très fier de ces signes symptomatiques. Hundertwasser proposait une solution analogue pour diminuer les nuisances de la circulation automobile – sans vouloir toutefois la condamner : en 1975, il fait construire la maquette « L'autoroute verte, l'invisible et l'inaudible » *ARCH 25/V DIE GRÜNE AUTOBAHN - DIE UNSICHTBARE, DIE UNHÖRBARE*[4597]. Il s'appuie sur un lexique médical « dissèquent » (*sezieren*) / « cellules cancéreuses » (*Krebsgeschwür)*, il pour observer: « Le plus laid dans nos paysages, ce sont les nationales et les autoroutes, parce qu'elles dissèquent vraiment la campagne et prolifèrent dans le monde comme des cellules cancéreuses. Alors, on pourrait construire des autoroutes que l'ont ne voit pas grâce à des prairies suspendues »[4598]. Par ailleurs, il concrétise la végétalisation dans la construction de sa

---

sein, ein Baugesetz herauszubringen, das für jedes Haus, für jede Garage, für jede Fabrik, besonders für jede Fabrik, eine ein bis zwei Meter hohe Erdschicht auf dem Dach vorschreibt. Für Wiesen, Wald, Parkanlagen, Gärten und Landwirtschaft mit Kühen.». Notre traduction.

[4594] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.38.

[4595] DUCOUSSET Richard, 1975, Hundertwasser - les plantes donnent l'exemple de la vitalité, Paris, *Connaissance des arts*, n° 275, Janvier 1975, p. 68.

[4596] Gustav Peichl (*1928). Architecte et auteur autrichien.

[4597] Maquette d'architecture no. 5 par Peter Manhardt. Vienne, 1974. 200 cm x 100 cm x 47 cm. Bois de balsa. Exécutée par Peter Manhardt. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3714-die-grune-autobahn-die-unsichtbare-die-unhorbare, consulté le 31/05/2018.

[4598] ZELLER Reimar & all, 1986, *Das Automobil in der Kunst : 1886 – 1986*. Malerei, Graphik, Skulptur, Happening, Plakat, Karikatur, Photographie, Trivialkunst, Design, Architektur [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung "Das Automobil in der Kunst 1886 - 1986" in dem Haus dem Kunst, München e.V., 9. August - 5. Oktober 1986], Prestel, München, p. 340. « Das Hässlichste in unserer Landschaft sind die Autostraßen und Autobahnen, weil sie wirklich das Land sezieren und wie ein Krebsgeschwür die Welt überwuchern. Dabei könnte man doch Autobahnen bauen, die man nicht sieht durch überhängende Wiesen. ». Notre traduction.

Hundertwasser Haus[4599]. Si bien que l'on peut considérer que l'art de Hundertwasser est plus prêt de la vie que d'un art d'abord conceptuel ou généré à l'académie : il se fonde sur les besoins vécus, expérimentés, perçus véritablement par l'artiste, qui peuvent être transposés sur d'autres hommes[4600]. C'est parce qu'il recherchait une possibilité d'intervention plastique sur le milieu urbain, sur le cadre de vie [4601] qu'il fut sollicité pour participer à l'exposition « L'artiste et l'environnement » lors des « Premières rencontres européennes du cadre de vie à l'Unesco », organisées à Paris du 5 au 7 Décembre 1977 par Michel d'Ornano[4602], sous le haut patronage et en présence de Valéry Giscard d'Estaing[4603]. On projeta le film *Regentag*[4604]. Ces rencontres réunirent plus de mille responsables européens : des élus locaux ou nationaux, des chercheurs, des militants d'associations d'habitants, tous connus pour les efforts qu'ils menaient sur le terrain afin de promouvoir un cadre de vie harmonieux[4605]. Ce qui réjouissait particulièrement Hundertwasser, l'étonnait et lui donnait l'espoir qu'il y ait encore quelque chose à faire, car jamais auparavant des hommes aussi différents n'étaient parvenus aux mêmes conclusions, c'était de voir des hommes complètement différents, sans rien de commun, et qui pourtant s'asseyaient à une table, depuis cinq ou dix ans, se réunissaient de plus en plus souvent : ils parlaient ensemble et parvenaient même à des conclusions semblables à propos de ce qu'il faut faire pour sauver l'humanité[4606]. Dans son allocution d'ouverture, Michel d'Ornano[4607], alors ministre de la Culture et de l'Environnement, reconnaissait le rôle de l'artiste en général, qui, entendant échapper au cercle fermé de la galerie et du musée afin de retrouver une communication directe avec un plus large public et de passer du stade du discours restreint, élitiste, à celui de l'émotion collective. Il tend alors à rechercher une possibilité d'intervention plastique sur le milieu urbain et le cadre de vie. Dans son discours de clôture, le Président Giscard d'Estaing développa des arguments qui faisaient écho aux observations que Hundertwasser avançait dans ses écrits et manifestes. Il soulignait en effet que ce qu'on appelle « les contreparties de la croissance » avaient entrainé sur leur passage trop de pollutions et de nuisances, que l'Europe avait laissé ses

---

[4599] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

[4600] HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter, 2004, *Hundertwasser Tulln '04 : Kunst - Mensch – Natur*, Katalog zur Ausstellung Tulln - Minoritenkloster und Egon-Schiele-Museum, 19. März bis 4. Juli 2004, Stadtgemeinde Tulln a. d. Donau, Tulln, p 16.

[4601] Fonds PREST.XSF24 ; ACA DOS ; ACA réserve, ORNANO, Michel d', 1977, HUNDERTWASSER, *Premières rencontres européennes du cadre de vie*, Unesco, Paris, 57 f. et 2 documents, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[4602] Michel d'Ornano (1924-1991). Homme politique français. Ministre de la Culture et de l'Environnement du 29 mars 1977 au 31 mars 1978.

[4603] Valéry Giscard d'Estaing (*1926). Homme d'État français, président de la République du 27 mai 1974 au 21 mai 1981.

[4604] Voir Partie Deuxième partie, chapitre « Les bateaux ».

[4605] Allocution de Monsieur Valery Giscard d' Estaing, aux Rencontres européennes du cadre de vie, Palais de l' Unesco, mercredi 7 décembre 1977, 1977, *discours.vie-publique.fr*, http://discours.vie-publique.fr/notices/777014500.html, consulté le 04/06/2018.

[4606] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.190.

[4607] Fonds PREST.XSF24 ACA DOS ACA réserve, Ornano, Michel d', 1977, *HUNDERTWASSER* in Premières rencontres européennes du cadre de vie, Unesco, Paris, p. 9, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

centres-villes ou ses banlieues gagnés par un gigantisme ou un anonymat à l'américaine, que les processus économiques et techniques avaient parfois brisé les rythmes naturels et les relations entre les hommes. Arguant que l'économie avait parfois oublié l'écologie, il ajoutait que, désormais les Européens aspiraient à un cadre de vie plus naturel, moins saccadé, moins compartimenté et que l'accumulation quantitative et matérialiste cédait le pas à une croissance plus qualitative et plus sociale[4608].

1.1.25 L'architecture comme synthèse

Au fil du temps, l'architecture prit une place croissante dans la dynamique créative de l'artiste. Des auteurs portent un regard convergent sur cette pratique, considérant par exemple qu'il s'était décidé à devenir écologiste, architecte auto-proclamé et perfecteur du monde lorsque son art s'était affaibli[4609], ou bien encore que l'artiste avait abandonné la peinture en raison d'une lassitude et a trouvé astucieusement une soupape logique, en mettant son imagination au service de l'architecture[4610], nous allons maintenant montrer que ces affirmations ne rendent pas exactement compte de la démarche hundertwasserienne.

1.1.25.1 Hundertwasser et la tentation de l'architecture

Notre étude porte maintenant sur l'irruption de l'architecture dans l'œuvre de l'artiste. Nous observons tout d'abord que dès son voyage en Tunisie[4611], Hundertwasser s'intéresse à l'architecture de Matmata, un village du désert saharien réputé pour ses habitations troglodytes typiques, et qu'il

---

[4608] Allocution de Monsieur Valery Giscard d' Estaing, aux Rencontres européennes du cadre de vie, Palais de l' Unesco, mercredi 7 décembre 1977, 1977, *Id.*

[4609] VOGT Georg, MÖRTH Otto, HIRT Isabella, 2014, *Ferry Radax: Vision, Utopie, Experiment*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, p. 180.

[4610] HOFMANN Werner, 2014, *Die Schönheit ist eine Linie - 13 Variationen über ein Thema*, Verlag C. H. Beck, München, p. 196.

[4611] Voir Deuxième partie, chapitre « Paul Klee (1879 – 1940) ».

sait en saisir le caractère organique[4612], comme il apparaît dans ses écrits: « dans les maisons troglodytes, je devais enfiler un pull-over, même si au-dessus de moi c'était le désert brûlant »[4613]. Il y revient encore :

> Aussi bien dans certaines parties de la Chine où le sol est du loess, que dans le sud de la Tunisie, il y a des villages très intéressants qui sont sous terre, c'est-à-dire qu'ils sont disposés en rond autour de cours creusées dans la terre comme des fosses. Les logements sont très secs et très clairs. On imagine très bien la chaleur régnant dans le désert africain, mais quand on est à l'intérieur, il fait tellement frais qu'il faut même enfiler un pullover. Quand on se promène sur le village, on ne remarque pas du tout qu'on se trouve dans le village et on ne découvre les maisons qu'en regardant de temps en temps en bas au lieu de lever les yeux comme d'habitude. L'avantage de ces maisons-fosses est leur climatisation parfaite, même avec la pire canicule africaine, il y fait très frais et très clair, durant les mois d'hiver il y fait chaud[4614].

L'artiste affirme à diverses reprises se passionner pour l'architecture. Par exemple, il précise dès 1964:

> Il faut que vous sachiez que je m'occupe beaucoup d'architecture : je préfèrerais que les maisons ne soient pas toutes semblables, que les fenêtres aient des tailles différentes – comme les maisons africaines. Ce que je ne peux pas construire, je le peins, bien entendu. Alors je m'efforce à ce que les fenêtres aient non seulement des ailes différentes, et soient à des hauteurs différentes, mais aussi qu'elles aient des corniches différentes. Bien entendu cela ne doit pas avoir l'air chaotique, il doit y avoir de vrais étages et des fenêtres les unes par-dessus et par-dessous les autres. Mais l'ensemble doit être humain[4615].

[4612] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) » & Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

[4613] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 618 . « in den Wohnhöhlen von Matmata in Tunesien, wo ich mir sogar einen Pullover anziehen mußte, obwohl über mir heiße Wüste war». Notre traduction.

[4614] HUNDERTWASSER, [s.d.], Grubenhaus,*Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 100. « Sowohl in einigen Teilen Chinas, wo Lößboden ist. als auch im Süden von Tunesien gibt es sehr interessante Dorf er, die auch unter der Erde befinden, das heißt, sie sind rund um Höfe angeordnet, die wie Gruben in die Erde eingelassen sind. Die Wohnungen sind sehr trocken und sehr licht. Man kann sich vorstellen, wie heiß es in Afrika in der Wüste ist, aber wenn man sich dort drinnen befindet, ist es so kühl, daß man sich sogar einen Pullover anziehen muß. Wenn man aber über dem Dorf spazierengeht, bemerkt man gar nicht, daß man sich im Dorf befindet, und man sieht nur dann die Häuser, wenn man ab und zu hinunterschaut statt - wie gewöhnlich hinaufzuschauen. Der Vorteil dieser Grubenhäuser ist die absolut perfekte Klimatisation, es ist auch im heißesten afrikanischen Sommer sehr kühl, es ist hell und in den Wintermonaten warm.». Notre traduction.

[4615] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 26. « Sie müssen wissen, dass ich mich sehr mit Architektur beschäftige; ich hätte es am liebsten, wenn die Häuser nicht alle gleich wären, wenn vielmehr die Fenster verschiedene Größen hätten - so wie afrikanische Häuser. Was ich nicht bauen kann, das male ich natürlich. Dabei bin ich bestrebt, dass die Fenster nicht nur verschiedene Größen haben und auf verschiedenen Höhen liegen sondern auch verschiedene Hauben haben. Natürlich darf es nicht chaotisch aussehen, es sollen richtige Stockwerke sein und Fenster übereinander und untereinander. Aber das Ganze soll eben menschlich sein.». Notre traduction.

En 1970 , il ajoute : « Donc, quand je veux par exemple faire une maison, quand je me m'imagine une architecture super, on ne m'y autorise absolument pas… C'est pourquoi je suis contraint de la peindre, et ça, on me le permet, car ici, dans le monde occidental, il n'y a au moins pas d'interdiction là-dessus »[4616]. C'est un sentiment profond, puisque l'artiste déclare encore : « Je crois que l'architecture a toujours été mon but. J'ai peint parce que l'on ne m'a pas permis de faire autre chose. J'ai donc rêvé en petit ce que je ne pouvais pas réaliser en grand. Je rêvais que les tableaux n'étaient que des projets et des maquettes pour de plus grandes choses »[4617]. Ce que nous mettons en perspective avec la déclaration de Gropius dans son Manifeste : « Le but final de toute activité plastique est la construction»[4618], même si Hundertwasser n'eut pas le même regard sur la mise en œuvre[4619]. Et puis, lorsque la firme Rosenthal[4620] le sollicita pour restructurer sa façade, dans un discours au personnel le 18 mai 1980, l'artiste déclare : « Depuis trente ans, je m'occupe intensivement d'architecture et je suis arrivé à la conclusion que la ligne droite est mortelle »[4621]. Ce qui n'est pas une posture rétroactive, puisqu'alors lui demande si d'autres artistes ont la même unité dans leur œuvre, Hundertwasser répond :

> Je ne crois pas. Je ne voudrais pas me flatter, mais je crois que j'ai la possibilité de le faire, et d'autres ne l'ont pas - peut-être Le Corbusier dans le moderne; il a bâti des maisons et fait des tableaux. Mais ses tableaux ne valaient pas son architecture. Quand on regarde les tableaux du Corbusier, ils n'annoncent en rien ses capacités en tant qu'architecte[4622].

L'étude que nous avons menée sur les écrits de l'artiste rédigés entre 1953 et 1972[4623] a montré une continuité de son œuvre, fondée sur de réelles convictions. Nous analysons maintenant comment son écriture picturale avait déjà fait apparaître les contenus architecturaux, tels qu'ils apparaissent dans le discours que l'artiste tient durant ces années. En effet, quelques uns des titres[4624] de tableaux attestent dès 1949 de ses souhaits et de ses représentations. Par exemple *JW 275 ⊂ 77 ⊃ LES TOURNESOLS ET LA CITE - Sunflowers and the City - DIE SONNENBLUMEN UND DIE*

[4616] NEUBACHER Erwin, 1992, *Das Hundertwasserhaus : Kitschburg oder architektonische Lösung ?*, Dipl.-Arbeit aus Kunstgeschichte, Hochschule für Musik u. Darstellende Kunst "Mozarteum" , Salzburg, [100 feuillets], p. 7. « „Also, wenn ich z.B. ein Haus machen will, wenn ich mir vorstelle eine ganz tolle Architektur so gestattet man es mir auf keinen Fall ... Deswegen bin ich gezwungen, das zu malen, irgend wie, und das gestattet man mir , weil es hier, in der westlichen Welt zumindest keine Verbote gibt diesbezüglich ». Notre traduction.

[4617] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.168.

[4618] Cartel, 2016, *L'esprit du Bauhaus*, Musée des Arts décoratifs (exposition du 19 octobre 2016 au 27 février 2017), Paris, consulté le 21/02/2017.

[4619] Voir Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

[4620] Rosenthal : entreprise allemande de fabrication de porcelaine, créée en 1879 et basée à Selb.

[4621] Eine Fabrik schließt Frieden mit der Natur, in *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 118. « Ich bin seit 30 Jahren intensiv mit der Architektur beschäftigt und bin zu dem Entschluß gekommen, daß die gerade Linie tödlich ist ». Notre traduction.

[4622] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 139.

[4623] Voir Troisième partie, chapitre « Propositions holistiques ».

[4624] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

STADT [4625]. Il faut dire qu'à cette époque, des contradicteurs s'élèvent contre le développement et l'apparition en série d'innombrables blocs d'habitation conçus à partir d'éléments standardisés et d'unités fabriquées industriellement, qui, de par leur similitude, produise de l'anonymat. Dès le 5 août 1951, dans son exposé « Construire. Habiter. Penser » (*Bauen. Wohnen. Denken*) au cours des « Entretiens de Darmstadt » (*Darmstädter Gespräche*) sur le thème « Homme et espace », Martin Heidegger plaide pour une méthode qui mette en avant l'habitat et non la construction[4626]. Pendant ce temps, dans l'entourage de Hundertwasser, l'architecture est un sujet pour bien des peintres. Nous ignorons si Hundertwasser avait ouï dire de ce colloque, quoi qu'il en soit, le *Zeitgeist* était à l'œuvre, puisque la même année, Hundertwasser signifia sa réflexion architecturale en créant, pour l'Art Club, un portfolio avec en-tête et neuf estampes. Ce fut un signal, certes encore modeste, de ce qui allait prédominer dans son œuvre artistique et ses théories : l'architecture doit être au service du bien-être et la dignité de l'homme[4627]. En effet, sa couverture *HWG 1 ⊂132⊃ HUNDERTWASSER ART CLUB - ROTAPRINT PORTFOLIO*[4628] montre une maison sens dessus dessous, inspirée des vues architectoniques de Schiele. Hundertwasser n'affirme-t-il pas « Je me sens comme Egon Schiele, le peintre que j'aime tant et qui aimait tant peindre des maisons »[4629] ? Dans son commentaire de l'œuvre, il ajoute :

> Les maisons sont des formations, comme des champignons avec mille fenêtres ou des coraux aux mille yeux. Les maisons poussent comme des plantes et vivent et se fanent et meurent, quand ce sont vraiment des maisons et non pas des prisons figées comme des fleurs artificielles. L'homme aime sa maison et la porte dans ses mains comme un bien précieux, aussi vivante qu'un être vivant. Les maisons sont aussi grandes, aussi petites que lui-même, et il pourrait jouer avec elles. L'homme est enfant de l'architecture, né de l'architecture, incorporé dans l'architecture, comme dans une seconde mère. Créée non par la nature, mais créée par l'homme. Une tristement belle nostalgie de fenêtres vivantes[4630].

[4625] St. Mandé/Seine, 1949. Aquarelle et fusain sur deux morceaux de papier d'emballage irréguliers se recouvrant : gris quadrillé et jaune irrégulier. 700 mm x 500 mm. Peint à St. Mandé/Seine, décembre 1949. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/734-die-sonnenblumen-und-die-stadt, consulté le 31/05/2018.

[4626] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 202.

[4627] RAND Harry, 2012, *Id.*, p.23.

[4628] Publié en 1951. Couverture du portfolio de l' Art Club (Portfolio avec couverture, feuille d'introduction et 9 impressions Rotaprint offset). Format: 295 mm x 210 mm Image: 295 mm x 210 mm. Lithographie Rotaprint en noir et blanc. Imprimé par : Rotaprint Bürodruckmaschinen, Annagasse, Vienna, 1951. Édition of 100, chaque portfolio signé et numéroté 1-100 sur la feuille d'introduction. Publié par : Alfred Schmeller, Art Club, Wien, 1951. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2340-hundertwasser-art-club-rotaprint-portfolio, consulté le 31/05/2018.

[4629] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 26. « Mir geht es wie Egon Schiele, dem Maler, den ich so liebe und der so gerne Häuser malte.». Notre traduction.

[4630] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, Österreichischer Bundesverlag, Wien, p. 13. « Häuser sind wachsende Gebilde, wie Pilze mit tausend Fenstern oder Korallen mit tausend Augen. Häuser wachsen wie Pflanzen und leben und verwelken und sterben, falls es wirklich Häuser sind und keine erstarrten Gefängnisse wie künstliche Blumen. Der Mensch liebt sein Haus und trägt es auf seinen Händen als kostbares

Toujours en 1951, Hundertwasser crée ⊂ *151*⊃ *BLUTENDE HÄUSER - BLEEDING HOUSES - MAISONS SAIGNANTES - CASE INSANGUINATE*[4631], qu'il commente en 1985 :

> Ici, j'ai peint un gratte-ciel, pour prouver que les gratte-ciel peuvent aussi se maintenir quand ils sont individuels et pleins de vie. Les fenêtres sont comblées de différents élixirs. Elles scintillent et « saignent » [..]. L'organisme maison vit, il se réjouit et souffre. Sa peau, les murs extérieurs, saignent comme la peau humaine[4632].

L'artiste montre ici que dès 1951, il exprimait par le langage pictural les concepts qu'il développe dans son langage discursif « fenêtres » **(***Fenster***)**[4633] et « peau » **(***Haut***)**[4634]. Citons encore ⊂ *125* ⊃ *HOCHHAUS AUF STELZEN NACH LE CORBUSIER UND DORFKIRCHE - SKYSCRAPER AND VILLAGE CHURCH - UNITE D'HABITATION* [4635], dont il dit : « Dès 1951, il faut imaginer cela, j'ai déjà peint des maisons végétalisées, des arbres sur des gratte-ciel. On ne peut donc pas nier que j'ai poursuivi cette idée très tôt, mais à l'époque, c'était plutôt instinctif »[4636]. Hundertwasser multiplie les commentaires à propos de cette œuvre, faisant notamment allusion à son écrit « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) de 1972 :

> J'ai déjà essayé de prouver que les cellules d'habitation dans les immeubles peuvent être différentes, humaines et positives, si bien que l'homme peut reconnaître de l'extérieur où il habite. Le boisement des toits, je l'avais alors déjà anticipé. À l'époque, en 1951, il n'y avait

---

Gut, so lebendig wie ein Lebewesen. Menschen brechen aus Fenstern aus Häusern heraus. Die Häuser sind so groß, so klein, wie er selbst und er könnte mit ihnen spielen. Der Mensch ist Kind der Architektur, von der Architektur geboren, in die Architektur eingegliedert, wie in eine zweite Mutter. Nicht von der Natur, sondern vom Menschen geschaffen. Eine traurig schöne Sehnsucht nach lebenden Fenstern. ». Notre traduction.

[4631] Vienne, 1952. Technique mixte : tempera à l'œuf sur fibre de bois, préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson. 1040 mm x 600 mm. Vienne, Obere Donaustrasse, décembre 1952. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/67-paintings/883-bleeding-houses-1493827691, consulté le 31/05/2018.

[4632] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, *Id.*, p. 24. « Hier habe ich einen Wolkenkratzer gemalt, um zu beweisen, daß auch Wolkenkratzer, wenn sie individuell und voller Leben sind, durchaus bestehen können. Die Fenster sind mit verschiedenen Elixieren angefüllt. Sie flimmern und "bluten" […]. Der Organismus Haus lebt, er freut sich und leidet. Seine Haut, die Außenmauern, blutet wie die menschliche Haut.». Notre traduction. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/884-blutende-hauser-1493811758, consulté le 31/05/2018.

[4633] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht) (1972).

[4634] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau» (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967).

[4635] Aflenz, 1951. Aquarelle sur papier d'emballage, préparé à la craie, blanc de zinc et colle de poisson ; marouflé plus tard sur toile. 630 mm x 450 mm. Peint à Aflenz, Bürgeralm, août 1951 en compagnie de sa mère. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/836-hochhaus-auf-stelzen-nach-le-corbusier-und-dorfkirche-1493811758, consulté le 31/05/2018.

[4636] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 40 « Ich habe bereits 1951, das muss man sich vorstellen, bepflanzte Häuser gemalt, Bäume auf Wolkenkratern. Man kann also nicht abstreiten, dass ich diese Idee schon sehr früh verfolgt habe, aber das war damals eher instinktiv. ». Notre traduction.

> encore aucun immeuble avec des arbres sur les toits. C'est ainsi que cette maison moderne se trouve à côté d'une église de village, sans qu'elle ne l'écrase, quasi comme un ami[4637].

À propos de la végétalisation, il ajoute encore, en s'appuyant sur ce qu'il avait développé lors de son intervention télévisée de 1972 :

> Si les arbres doivent être plus hauts que les maisons, on peut alors les planter sur les maisons et avoir une forêt sur les toits? Ce tableau est une anticipation de ce que j'ai pratiqué plus tard. Vu d'en haut, tout doit être vert. Nous devons – sur les toits- rendre à la nature ce que nous lui avons pris illégalement. Les appartements aussi dans ce gratte-ciel sont tous différents. En 1949, je suis allé à Marseille avec Brô et j'ai vu l'Unité d'habitation" en construction[4638].

En effet, durant son séjour en France, Hundertwasser s'intéressa à ce travail et garda tout d'abord une impression forte des bâtiments de Le Corbusier[4639], auquel il rend hommage :

> À l'époque de Le Corbusier, […], ces constructions étaient inspirées par un rêve d'une ère nouvelle, où les gens pourraient partout savourer une existence plus humaine et plus cultivée. La 'maison préfabriquée de Le Corbusier', qui incluait une référence à un jardin en terrasse, et envisageait une cité-jardin combinant les fonctions de la ville avec un environnement sain dans une campagne suburbaine. Le Corbusier, rêvait de réaliser une utopie[4640].

[4637] HUNDERTWASSER, [s. d.], ⊂ 125 ⊃ Hochhaus auf Stelzen nach Le Corbusier und Dorfkirche, in *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 14. « Hier habe ich bereits versucht zu beweisen, daß die Wohnzellen in Hochhäusern individuell verschieden, menschlich und positiv sein können, so daß der Mensch schon von außen erkennen kann, wo er wohnt. Auch die Dachbewaldung habe ich damals schon vorweggenommen. Es hat damals, 1951, noch keine Hochhäuser mit Bäumen auf dem Dach gegeben. So steht dieses moderne Haus neben einer Dorfkirche, ohne daß es diese erdrückt, quasi wie ein Freund. ». Notre traduction.

[4638] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 217. « … oder aber: wenn die Bäume höher sein sollen als die Häuser, kann man sie dann oben auf die Häuser pflanzen und einen Wald auf den Dächern haben? Dieses Bild ist eine Vorwegnahme dessen, was ich später praktizierte. Von oben gesehen muss alles grün sein. Wir müssen der Natur – auf den Dächern – die Territorien zurückgeben, die wir widerrechtlich weggenommen haben. Auch die Wohnungen in diesem Wolkenkratzer sind alle verscheiden. Ich war 1949 mit Brô in Marseille und habe Le Corbusiers « Unité d'habitation » in Bau gesehen.». Notre traduction.

[4639] Dès les années 1920, Le Corbusier travailla sur son concept de l' « Unité d'habitation » dont il dit : « L'œuvre est là: 'l'Unité d'Habitation de Grandeur Conforme' érigée sans règlements - contre les règlements désastreux. Faite pour les hommes, faite à l'échelle humaine ». (in Unité d'habitation, Marseille, France, 1945, [s.d.], *fondationlecorbusier.fr*, http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5234&sysLanguage=fr-fr&itemPos=61&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=79&sysParentName=&sysParentId=64, consulté le 19/08/2016.). On notera que l'*Unité d'habitation* de Marseille, compte au nombre des bâtiments signés Le Corbusier inscrits sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco depuis le 17 juillet 2016. (in LAROCHELLE Jean-Jacques, 2016, L'œuvre du « Corbu » enfin promue par l'Unesco, *lemonde.fr*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/07/17/l-uvre-de-le-corbusier-inscrite-au-patrimoine-mondial-de-l-unesco_4970785_3246.html#RMeWYcTmc7sGIeL9.99, consulté le 19/08/2016.).

[4640] Fonds PREST.A1000 ; ACA ECR ; ACA réserve, Pierre Restany, Minako Tsunoda, Friedrich Hundertwasser, *Hundertwasser : for a more human architecture in harmony with nature*, Takamatsu, City Art Museum, Prefectural Museum of Modern Art, 1999, p. 21, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016. « In Le Corbusier's time, however, such buildings inspired the dream of a new age when people everywhere might enjoy a more human and cultured existence. Le Corbusier's

Dans ses écrits d'alors, l'artiste montre qu'il cherche à modifier la société[4641], évoquant « le rêve d'une ère nouvelle »[4642]. Mais c'est surtout le concept du « jardin » (*garden*), repris deux fois, qu'il souligne. Il n'est donc pas surprenant qu'en 1996, il confie encore avoir été « fasciné » (*faszi-niert*), répété deux fois, et « enthousiasmé » (*begeistert*), notamment en raison de la place accordée à la nature :

> Il m'a d'une part fasciné, et m'a donné d'autre part à réfléchir. À l'époque, lorsque je suis allé en auto-stop en Italie, je suis aussi allé à Marseille, pour voir la Cité Radieuse de Le Corbusier. Elle était en pleine construction, et il y avait très peu d'ouvriers sur place. Un chantier abandonné. Mais il y avait quelques architectes ou chefs de chantier. J'ai regardé tout cela, et j'étais enthousiasmé par cette manière de construire, surtout parce que tout le bâtiment reposait sur des œufs et qu'en-dessous la nature continue. Cela m'a beaucoup fasciné : construire une maison sans qu'elle ne prenne de place sur le terrain. Il existe même des photos de la Cité Radieuse, où on voit des vaches qui paissent sous l'immeuble. […] Une partie des promesses de Le Corbusier ne peut pas être réalisée. Il y a une règle simple : quand on construit des immeubles, pour compacter beaucoup de gens, alors l'environnement est aussi détruit que lorsque l'on construit de immeubles normaux ou des constructions basses. […] Parce que par les voies d'accès, par les structures et tout le reste, et aussi par la pollution optique, on détruit de cette façon autant d'espace que si on construit différemment[4643].

Toutefois, Hundertwasser apporte des critiques, notamment sur la « pollution optique » (*optische Umweltverschmutzung*), et sur le fait que l' « on détruit de cette façon autant d'espace »[4644]. En 1952, nous l'avons vu, il réalise *TAP 1 ⊂133⊃ PISSENDER KNABE MIT WOLKENKRATZER - GARÇON QUI PISSE AVEC GRATTE-CIEL - PISSING BOY WITH SKY-SCRAPER*[4645], dont le

---

"prefabricated house" which included a reference to a roof garden, envisioned a garden city combining the functions of the city with the healthy environment of the suburban countryside. Le Corbusier dreamed of realizing a utopia.». Notre traduction.

[4641] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[4642] Fonds PREST.A1000 ; ACA ECR ; ACA réserve, *Id.* p 21 « the dream of a new age ». Notre traduction.

[4643] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, pp. 57-58. « Teilweise hat es mich fasziniert, teilweise hat es mir aber schon zu denken gegeben. Damals 1949, als ich per Autostop nach Italien reiste, war ich auch in Marseille, um mir die Cité Radieuse von Le Corbusier anzuschauen. Sie war gerade im Bau. Es war ein Sonntag, und es waren wenige Bauarbeiter da. Eine verlassene Baustelle. Ein paar Architekten oder Bauleiter sind da aber herumgestanden. Ich habe mir das angeschaut, und ich war von dieser Art zu bauen begeistert, vor allem wegen der Tatsache, dass das ganze Gebäude auf Stelzen steht und unten die Natur weitergeht. Das hat mich schon sehr fasziniert: ein Haus so zu bauen, ohne dass es auf der Grundfläche Platz wegnimmt. Es gibt ja auch Fotos der Cité Radieuse, wo man die Kühe unter dem Haus grasen sieht. [...] Ein Teil der Le Corbusierschen Versprechen kann einfach nicht realisiert werden. Es gibt eine einfache Regel: Wenn man Hochhäuser baut, um viele Menschen kompakt unterzubringen, wird die Umwelt im gleichen Ausmaß kaputt, wie wenn man normale Häuser baut oder Flachbauten. [...] Weil durch die Zufahrtswege, durch die Unterstruktur, durch die Autobahnen und alles Mögliche, auch durch die optische Umweltverschmutzung wird auf diese Art genauso viel Raum kaputtgemacht, als wenn man anders baut.» Notre traduction.

[4644] SCHEDIWY Robert, 1999, *Id.*, p. 58. « genauso viel Raum kaputtgemacht ». Notre traduction.

[4645] Voir Troisième partie, chapitre « Les tapisseries - Le travail de la soie - Le papier hanji - La peinture par fax ».

titre souligne son lien avec l'architecture. Des années plus tard, Hundertwasser le commente, en revenant sur la « Trinité » dont l'artiste a fait état dans son « Manifeste de la moisissure »[4646]: « L'homme, habitant-architecte-maçon est placé devant de hauts immeubles et tient dans sa main la maquette d'une belle maison »[4647]. Tout ceci laisse entendre pourquoi, en 1953, quatre années après sa découverte de la Cité Radieuse, Hundertwasser se détourne des conceptions de Le Corbusier, en soulignant dans son « Texte d'exposition Art Club »[4648] son horreur de tout ce qui est uniformité : il l'assimile à un danger réducteur de la liberté, voire de la vie humaine. 1953, c'est encore l'année où l'artiste réalise ⊂*167*⊃ *LA CITE* - DIE STADT - THE CITY[4649], dans la continuité dans de ses créations picturales en lien avec l'architecture. En 1954, à Paris, l'artiste entre en contact avec Yves Klein[4650], et nous pourrions nous interroger sur leur possible réflexion sur la problématique de l'architecture. En effet, dans son journal rédigé en 1957, Klein[4651], qui se s'engagea lui-même jamais sur cette voie, notait qu'un peintre collaborant avec un architecte pour la décoration d'une construction neuve par exemple ne peindra plus des décorations murales figuratives abstraites, ou monochromes sur les murs, mais tout simplement donnera par sa présence dans sa collaboration avec l'architecte, à la construction de l'édifice, une sensibilité, une vie sensible, une chaleur, un orgueil que l'édifice aurait mis, lui-même en collaboration avec ses habitants, beaucoup plus longtemps à établir et certainement pas dans des conditions de douceur, de gentillesse, de fantastique, de formidable, d'extraordinaire et de merveilleux, comme le peintre de l'avenir pourra le faire par sa seule présence effective, de temps en temps dans l'édifice pendant sa construction. L'édifice sera décoré de « sensibilité picturale ». Ainsi l'architecte moderne pourra enfin tout à sa guise, ne penser qu'à l'utilitaire strict et laisser le soin à l'artiste-peintre de créer le climat de vertige poétique pictural dans toute l'atmosphère neuve de la construction. Face à ces convictions de Klein sur la fonction du peintre en architecture, nous pouvons nous interroger sur l'impact qu'elles eurent sur Hundertwasser, même s'il n'en dit rien, notamment sur la « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*) à venir. Les conceptions de l'artiste gagnent en épaisseur et en conviction,

---

[4646] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[4647] HUNDERTWASSER, 1996, ⊂133⊃ Pissender Knabe mit Wolkenkratzer, in *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 22. « Der Mensch, ein Architekt-Maurer-bewohner, steht vor hohen Gebäuden und hält das Modell eines schönen Hauses in der Hand ». Notre traduction.

[4648] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ausstellungstext Art-Club (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 63. « *Ausstellungstext Art-Club* ». Notre traduction.

Voir Deuxième partie, chapitre « Premier texte fondamental ».

[4649] St. Maurice/Seine, 1953. Technique mixte : huile et caséine sur planche de bois préparé à la craie, au blanc de zinc et à la colle de poisson, entourée d'une « baguette électrique » (*en français dans le texte*). 740 mm x 1760 mm. St. Maurice/Seine, Impasse des Sureaux, Maison dans le jardin de Brô. Août 1953. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/914-die-stadt, consulté le 31/05/2018.

[4650] Voir Deuxième partie, chapitre « Un compagnon de route - Yves Klein (1928 -1962) ».

[4651] *Yves Klein : 1928-1962*, 1969, Union Centrale des Arts Décoratifs, Centre National d'Art Contemporain, Paris, p. 23.

puisque 1957 est l'année où, dans le catalogue de son exposition à la Galerie St. Stephan[4652], Hundertwasser reprend, avec des images étonnamment violentes, des idées exposées dans son catalogue d'exposition à la Galerie Kamer à Paris en mars de la même année, en s'insurgeant contre les « appartements de série » (*Serienwohnungen*) et les « cubes » (*Würfel*) alors construits. En 1962, pour son exposition à la Kestner-Gesellschaft de Hanovre, l'artiste transcrivit picturalement sa lutte contre la règle à dessin et son aspiration à la rondeur dans son *⊂ 539 ⊃ BUCKLIGE KIRCHE IM REGEN - Humpbacked Church in the Rain*[4653], comme il commente : « J'ai traité ici un problème architectural […] Sur l'architecture à proprement parler : je suis pour une architecture, qui n'est pas droite. Et je peux très bien m'imaginer une église, qui soit en même temps une montagne. […] J'ai dessiné là une église bossue […] L'image a été conçue lors d'un voyage »[4654]. Depuis le tout début, dans l'œuvre de Hundertwasser, qui est né et a grandi dans la ville, on voit donc des maisons et des paraphrases d'architecture, qui deviennent toujours plus nombreuses dans les peintures[4655] qu'il produisit après 1960.[4656] En 1964, dans la ligne de ce qu'il a déjà exprimé en 1958 à Seckau, en présentant son « Manifeste Moisissure » (*Verschimmelungsmanifest*) [4657], la conception de l'architecture de Hundertwasser se précise, la moisissure se faisait peu à peu arbre, avant d'être végétalisation. En effet, il peint *⊂ 339 ⊃ PAYSAGE AVEC ABCÈS - LES SEPT ANNÉES PROSPÈRES DE LA TAUPE - THE SEVEN PROSPEROUS YEARS OF THE MOLE LANDSCHAFT MIT ABSZESS - DIE SIEBEN FRUCHTBAREN JAHRE DES MAULWURFS* [4658]. D'ailleurs, en 1971, Hundertwasser produit *⊂ 699⊃ DIE HÄUSER HÄNGEN AN DER UNTERSEITE DER WIESEN - LES MAISONS SONT SUSPENDUES AU BAS-CÔTÉ DU BOIS* [4659], auquel il apporte le commentaire suivant :

[4652] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[4653] Vienne, 1962. Aquarelle et bronze doré sur du papier d'emballage irrégulier, préparé à la craie et au PV. 345 mm x 475 mm. Peint au Tyrol - Vienne, septembre 1962. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1638-bucklige-kirche-im-regen-1493811769, consulté le 31/05/2018.

[4654] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 445 « Ich habe hier ein architektonisches Problem behandelt [...] Zur Architektur selbst: Ich bin für eine Architektur, die nicht gerade ist. Und ich kann mir sehr gut eine Kirche vorstellen, die gleichzeitig ein Berg ist. [...] Da habe ich eben eine bucklige Kirche gezeichnet [...].». Notre traduction.

[4655] Citons par exemple, « Heimweh der Fenster - Heimweh im Meer » (1964), « Good Morning City - Bleeding Town » (1969/70), « Die Wohnungen hängen unter den Wiesen » (1970), « Grüne Stadt » (1973/78), « Regenbogenhaus» (1976), « Die Fenster gehen nach Hause» (1978/79), que nous ne détaillerons pas.

[4656] SCHMIED Wieland, *Austrian Painting 1945-1995 - the Essl collection*, 1996, Prestel, Munich New York, 1996, p. 265.

[4657] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture - (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur* » (1958/1959/1964) ».

[4658] Voir Troisième partie, chapitres « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration » & «Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » - (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[4659] Bogenhausen, 1971, technique mixte : tempera à l'œuf et huile sur feuille d'aluminium Schoellershammer, préparé au sable de quartz et au polyvinyle, 440 mm x 630 mm. Peint à Venise, été 1970 -

> Un tableau important, car je rêvais de ma future activité d'architecture. Comme je pensais qu'il n'était pas possible de construire un jour quelque chose comme cela, je le peignis. Ça, on peut le faire, sans permis de construire. Une maison, sur laquelle des forêts vivent en étages. Avec l'ascenseur, on arrive à la forêt du troisième ou quatrième étage. Les habitations pour les humains sont subordonnées à l'habitat des arbres et sont suspendues sous les forêts. J'ai peint ce tableau au cœur de l'hiver, avec de la neige sur mes fenêtres dans mon moulin du Waldviertel. À cette époque, les évènements se bousculaient dans ma vie : manifestation nu, manifeste architectural *Los von Loos*, navigation avec le *Regentag*, un film avec Peter Schamoni, la mort de ma mère et l'amitié avec Joram Harel, à qui je confiais mon souhait de transformer en véritables maisons tout ce que je peignais. Il tint parole, et ce qui semblait incroyable devint réalité[4660].

Ce tableau émerge, comme l'artiste l'observe lui-même, à une époque chargée émotionnellement, tant du point de vue professionnel que personnel. L'artiste y a donc développé deux modes de construction possibles reposant sur les principes exposés dans les écrits qu'il rappelle et notamment sur la loi qu'il a énoncée depuis plusieurs années : « L'horizontale appartient à la nature, la verticale à l'homme ». C'est aussi le moment de sa première entreprise architectonique, après la construction d'un transatlantique en sable de son enfance : la modification de son bateau *Regentag*[4661], au cours des années 1969 à 1971 à Venise. En effet, l'architecture n'est plus pour l'artiste une chose humaine, mais une obsession, un labyrinthe dont il ne peut plus trouver la sortie[4662]. Désormais, Hundertwasser se tourne vers l'invention de paysages qui montrent le monde tel qu'il devrait être, plus beau, plus heureux, plus utopique : du dessin à l'espace, il n'y a qu'un pas vers un autre rêve, celui de donner un horizon de vie à ceux que lassent les rigueurs fonctionnelles des maisons en série et les banalités du quotidien. C'est pourquoi le créateur conçoit bientôt des maisons qui ressemblent à ses peintures, en sont la croissance magique, une manière de développer des niches pour ces oiseaux égarés que sont les pauvres humains délogés de leur quotidien[4663].

Hahnsäge, hiver 1970/71 - Yougoslavie, Island of Rab, durant le tournage d'un film, été - Paris, 24 octobre - Bogenhausen, 15 décembre 1971. Illustration : *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1918-die-hauser-hangen-an-der-unterseite-der-wiesen, consulté le 31/05/2018.

[4660] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 551. « Ein wichtiges Bild, da ich meine spätere Architektur-Tätigkeit hier erträumte. Da ich es nicht für möglich hielt, so etwas jemals zu bauen, malte ich es eben. Das darf man ja - ohne Baubewilligung. Ein Haus, auf dem Wälder in Stockwerken wohnen. Mit dem Lift kommt man in den Wald des dritten oder vierten Stocks. Die Behausungen für Menschen sind dem Wohnraum der Bäume untergeordnet und hängen an der Unterseite der Wälder. Gemalt habe ich das Bild im tiefen Winter mit Schnee vor den Fenstern in meiner Mühle im Waldviertel. Zu dieser Zeit überstürzten sich die Ereignisse in meinem Leben: Nackdemonstrationen, Architekturmanifest "Los von Loos", Schiffsreisen mit der "Regentag", ein Film mit Peter Schamoni, Tod meiner Mutter und Freundschaft mit Joram Harel, dem ich meinen Wunsch anvertraute, das, was ich male, auch in richtige Häuser umsetzen zu können. Er hielt sein Wort und was unglaublich schien, wurde wahr.». Notre traduction.

[4661] Voir Deuxième partie, chapitre « Les bateaux ».

[4662] Fonds PREST. J BAR ; ACA BIB ; ACA réserve, Paolo Barozzi, *Il Sogno americano*, Padoue, Éd. Marsilio, Collection Interventi, 1970, p. 13, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[4663] LÉVÊQUE Jean-Jacques, 2010, Hundertwasser peint couché, *soleildanslatête.centerblog.net*, http://soleildanslatete.centerblog.net/m/rub-hundertwasser-.html, consulté le 25/03/2016.

1.1.25.2 La « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*) (1983-1985)

Au fil de ses écrits visant à l'amélioration de l'architecture, Hundertwasser avait cristallisé des concepts de prééminence non négociable de la ligne courbe, de la Troisième Peau, du Droit à la fenêtre et du Devoir d'arbre. L'artiste compte Gaudi[4664], un excentrique et familier de l'anti-académisme, au nombre de ses parrains, tandis que Ferdinand Cheval[4665], le facteur qui construisit le *Palais Idéal* à Hauterives et Simon Rodia[4666], constructeur des *Watts-Towers* à Los Angeles sont ses maîtres[4667]. Ce sont les mêmes thèmes fantastiques quasi surréalistes, insérés dans des formes archaïques, biomorphiques qui expliquent son admiration[4668]. Si bien que dans son ajout de 1959 à son « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture »[4669], l'artiste les cite :

> Rien qu'une idée des architectures saines du temps présent donnant l'exemple, et cette liste est hélas malheureusement honteusement courte : 1. Les constructions de Gaudi à Barcelone […] 3. Les Tours Watts de Sam Rotille (*sic*) dans un faubourg de Los Angeles. 4. Le Palais du Facteur Cheval dans le département de la Drôme, France[4670].

Parmi les architectes viennois, citons Otto Wagner, architecte de la *Secession*[4671] ; soucieux d'apporter le bien-être et la Beauté, notamment à toutes les classes sociales, il réalisa en 1898 les immeubles au n° 38 et n° 40 (« Maison majolique » - *Majolikahaus*) sur la *Linke Wienzeile*. Le logement social à Vienne s'inscrit dans une longue tradition. Le mouvement fut initié en 1867,

---

[4664] Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926). Architecte catalan de nationalité espagnole. Son travail, marqué par ce qui furent les quatre passions de sa vie : sa passion de l'architecture, de la nature, de la religion et de la Catalogne, trouve son aboutissement dans un style organique, dans une symbiose entre la tradition et l'innovation.

[4665] Joseph Ferdinand Cheval, plus connu sous le nom de « facteur Cheval » (1836-1924). Facteur français qui édifia (1879-1912) son *Palais idéal*.

[4666] Simon Rodia (1879-1965). Émigré italien, qui érigea ses tours entre 1921 et 1954 dans le quartier de Watts à Los Angeles.

[4667] FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, Die Galerie, Frankfurt am Main, p. 51.

[4668] CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, pp. 15-16.

[4669] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture - (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964) ».

[4670] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 169. « Nur eine Idee von beispielgebenden gesunden Architekturen der Jetztzeit, und diese Liste ist leider beschämend klein:1. Die Gebäude von Gaudí in Barcelona. [...] 3. The Tower of Watts von Simon Rottille (*sic*) in einem Vorort von Los Angeles. [...] 4. Le Palais Du Facteur Cheval im Departement de la Drôme, Frankreich.». Notre traduction.
NB. « Rottille » est corrigé en « Rodia » dans l'édition de 2004, sans explication. Était-ce une erreur de Hundertwasser, ou une coquille de l'imprimeur ?

[4671] Voir Deuxième partie, chapitre « L'Art nouveau (J*ugendstil*) viennois ».

lorsque l'« Association pour la construction de logements familiaux pour les fonctionnaires royaux et impériaux » (*Verein zur Erbauung von Familienhäusern für k. k. Beamte*), placée sous la protection du principe héritier Rodolphe[4672], entreprit la construction de la *Rudolf-Hof*[4673]. Conçu par l'architecte Theophil von Hansen (1813-1891), l'immeuble prévu pour quarante deux familles de fonctionnaires, est considéré comme le précurseur du logement social dans la zone de la Ringstraße. Avant la Première Guerre mondiale, les conditions de vie de la classe ouvrière était marquées par le manque d'espace, d'air, de lumière et d'hygiène, les appartements, d'une moyenne de vingt mètres-carrés, étant occupés par quatre à dix personnes[4674]. Puis vint le temps de «Vienne la Rouge » qui fit réaliser la *Reumannhof*, la *Karl-Seitz-Hof*, la *Friedrich-Engels-Hof*, la *Winarskyhof* ou la célèbre *Karl-Marx Hof*. On se souviendra que Hundertwasser, enfant, avait grandi dans plusieurs de ces logements sociaux[4675]. Après l'interruption durant la période national-socialiste, les constructions d'habitat social reprirent dans l'urgence de l'après-guerre[4676]. Cette tradition a servi de modèle et d'inspiration à de nombreux autres pays, ce que salue d'ailleurs Hundertwasser dans son écrit son « Discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*)[4677] où il proclame « Ne sommes-nous pas capables de donner l'exemple, comme nous l'avons fait déjà au temps d'Otto Wagner ou au temps des débuts de l'habitat communal ? »[4678]. Il y revient en 1985, dans « Le sol » (*Der Boden*), repris dans l'édition de 2004 de *Schöne Wege* sous le titre « Le sol non plat » (*Der unebene Boden*): comme il l'avait énoncé sept ans plus tôt dans *Los von Loos*[4679] l'artiste souligne dans son introduction la place de l'Autriche dans le domaine architectural: « L'Autriche a toujours été à l'avant-poste des idées nouvelles dans l'habitat »[4680]. En 1981, dans son « Discours sur la Schmelz »

[4672] Rodolphe d'Autriche-Hongrie (1858-1889), proche des milieux progressistes, avait des idées politiques libérales opposées au conservatisme de son père, et défendit ses idéaux dans des articles publiés sous plusieurs pseudonymes dans divers quotidiens viennois. D'un point de vue social, il combattit le cléricalisme et les privilèges de l'aristocratie, et dénonça la misère des travailleurs.

[4673] LARS Friedrich, 2014, *Kronprinz Rudolf: Erinnerungen an Sisis einzigen Sohn Plätze, Orte und Gedenkstätten*, neobooks Self-Publishing, München, [n.p.].

[4674] NEUBACHER Erwin, 1992, *Das Hundertwasserhaus : Kitschburg oder architektonische Lösung ?*, Dipl.-Arbeit aus Kunstgeschichte, Hochschule für Musik u. Darstellende Kunst "Mozarteum" , Salzburg, [100 feuillets].p. 73.

[4675] Voir Première partie, chapitre « La situation identitaire ».

[4676] Leur conception provoqua l'ire de l'artiste. Voir Troisième partie, chapitres « Discours à nu pour le droit à la Troisième peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967) & « Los von Loos ».

[4677] Voir Troisième partie, chapitre « Les jardins-ouvriers - « Le discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983) ».

[4678] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 191. « Sind wir nicht selbst fähig, beispielgebend zu sein, so wie wir es bereits waren zur Zeit Otto Wagners oder zur Zeit des frühen kommunalen Wohnbaus?». Notre traduction.

[4679] Voir Troisième partie, chapitre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968) ».

[4680] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Der unebene Boden (1985), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 140. « Österreich war immer Vorkämpfer neuer Ideen im Wohnbau.». Notre traduction.

(*Rede auf der Schmelz*), après avoir fustigé le « fiasco de l'architecture moderne depuis l'Art nouveau »[4681], l'artiste déclare : « Pourquoi cette véritable révolution en architecture ne serait-elle pas possible, et ne démarrerait-elle pas en Autriche ? »[4682]. Leopold Gratz, maire de Vienne de 1973 à 1984, rencontra l'artiste à la suite de l'émission télévisée « Fais un vœu » (*Wünsch Dir was*)[4683] et il fut séduit par l'idée que l'on puisse vivre une œuvre d'art et pas seulement l'accrocher au mur, qu'on puisse pour ainsi dire la parcourir, l'habiter et en faire l'expérience[4684]. La municipalité de Vienne, soutenue par le Chancelier Bruno Kreisky[4685], s'adressa donc à lui pour la construction l'une de ses maisons utopiques dans le cadre d'un programme de logement social, qui a été effectivement construite entre 1983 et 1985. S'il accepta de réaliser la Hundertwasser Haus[4686], le «HLM le plus célèbre du monde », c'est qu'il voyait là l'opportunité de traduire un amalgame de ses considérations psychologiques et de ses thèses évolutionnistes et organicistes, voire de rendre hommage à son pays natal ou d'acquiescer aux conceptions du Chancelier. La Hundertwasser Haus pouvait donc faire écho à sa conception d'une typographie du bonheur, et être le premier élément d'une ville à construire ensemble. En effet, comme autrefois Otto Wagner, Hundertwasser était tout à fait conscient d'une incompatibilité entre les codes populaires et les codes élitistes en architecture et il s'insurge dans son texte « Le sol » (*Der Boden*) du 12 mars 1985: « Pourquoi seuls les riches et les privilégiés seraient-ils les premiers à profiter des améliorations décisives pour se sentir bien dans l'habitat ? »[4687]. Pour l'artiste, l'habitat n'est plus un simple cadre pour d'autres

---

[4681] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 193 « Fiasko der modernen Architektur seit dem Jugendstil». Notre traduction.

[4682] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 194 « Warum soll diese wahre Revolution in der Architektur nicht möglich sein, und nicht von Österreich ausgehen?». Notre traduction.

[4683] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972).

[4684] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 105.

[4685] L'action du Chancelier Bruno Kreisky pendant ses treize années de gouvernement a contribué à l'évolution de la société autrichienne. Outre ses nombreux apports, il soutint les artistes pour lesquels le Chancelier[4685] avait énormément d'estime, en recevant souvent chez lui, dans sa villa de Döbling. En effet, ils lui paraissaient indispensables, car il estimait que l'art rend la société plus tolérante, plus libre et plus riche, et contribue à la modernisation de la société autrichienne. Luttant en conséquence pour que l'art ne soit plus seulement visible dans les musées et galeries d'art, Kreisky subventionna les artistes sans discrimination de tendances, de styles ou de diversités de pratiques. Il n'attendait rien en retour, si ce n'est la promotion implicite, via leur diversité et la multiplicité de leurs expressions artistiques, de la représentation de la culture autrichienne à l'étranger, puisque il les considérait comme les vrais représentants du pays. *(*in FREYTAG Sylvie, 2017, *Art et politique en Autriche*, Université de Strasbourg, thèse de doctorat en Études germaniques, www.theses.fr/2017STRAC007.pdf, consulté le 14/04/2018, p. 206*.)*.

[4686] *Hundertwasser Haus*. Vienne, 2005. Photographe: Gerhard Deutsch. Copyright: Hundertwasser Archiv. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/documentation/gallery/search/389/5, consulté le 03/06/2018.

[4687] HUNDERTWASSER, Der Boden, 1985, in *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 282. « Warum sollen nur Reiche und Privilegierte als erste

activités : il détermine l'existence de l'homme et la manière dont il est dans le monde, et ses formes sont donc d'une importance vitale, comme le 18 mai 1980, il l'exprime dans l'introduction de son discours au personnel de la firme Rosenthal : « Je ne suis pas un rénovateur de façade […]. Pour moi, il s'agit de bien autre chose, il s'agit de l'humanisation des maisons, ce que l'on ne peut pas atteindre en repeignant une façade »[4688]. L'acte créateur devenait un acte politique puisque les représentants de Vienne souhaitaient quelque chose de particulier qui devait illustrer son idéal esthétique. Par ailleurs, il semble que Hundertwasser suivait de près les thèses des architectures organiques[4689], étant donné qu'il s'est toujours réclamé des principes de construction organique qui se manifestent dans les fourmilières, les ruches[4690]. Il précise encore: « La maison doit grandir comme un organisme. Elle ne doit pas être un bloc hideux, conçu par un architecte, et déposée comme ça, comme un mort-né, empêché de vivre et de mourir. Une maison doit être une unité organique vivante, qui poursuit son développement et change constamment »[4691]. On notera qu'il module ici ses arguments exposés en 1957 dans son écrit « Mes yeux sont fatigués »[4692] : « bloc hideux » (*Klotz*) est une variante de son antienne « bloc » (*Würfel*), l'expression « mort-né »

---

in den Genuß von entscheidenden Verbesserungen im Wohlbefinden des Wohnens kommen ?». Notre traduction.

[4688] HUNDERTWASSER, 1980, Eine Fabrik schließt Frieden mit der Natur, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 119. « Ich bin kein Fassadengestalter [...]. Mir geht es um viel mehr, mir geht es um Vermenschlichung der Häuser, und das kann man durch eine Fassadenbemalung nicht erreichen». Notre traduction.

[4689] En France, à la faveur du *Programme Architecture nouvelle (PAN)* lancé en 1971, sous Pompidou, en alternative aux grands ensembles et autres boîtes monotones, la *Cité Kalouguine*, du nom de son architecte, Vladimir Kalouguine (*1931) a été construite dans la banlieue d'Angers entre 1972 et 1974. Destinés au logement social, ces « rochers habités » disposent d'un bassin pour recueillir les eaux de pluie et devaient être recouverts de végétation. Il n'y a pas deux appartements identiques, les murs sont arrondis. Très demandés, au début, car les gens étaient fiers d'y habiter. Cependant, pour les Angevins, la Cité reste les immeubles *Barbapapa*. (in SAINT-PIERRE Raphaëlle, 2016, Vladimir Kalouguine. Habiter une architecture-sculpture, 2016, *Revue AMC n° 249 du 14/03/2016, lemoniteur.fr*, http://www.lemoniteur.fr/articles/vladimir-kalouguine-habiter-une-architecture-sculpture-31666834, consulté le 10/11/2016.). Les recherches organiques étaient dans l'air du temps chez les artistes de la même génération, et allaient bon train, puisqu'à Genève, quasi simultanément à la construction de la Hundertwasser Haus, entre 1982 et 1984, on construit dans le quartier des Grottes un complexe d'habitations aux murs incurvés et aux couleurs surprenantes. Ces immeubles rappellent le travail de l'artiste espagnol Gaudi ou de celui du Viennois Hundertwasser: volumes asymétriques, murs incurvés, balcons à relief, halls en colimaçons, façades aux couleurs inattendues. La ressemblance entre ces habitations et les champignons dans lesquels vivent les petits personnages bleus de la bande dessinée de Peyo leur a valu d'hériter du nom de « Schtroumpfs ». (in Les Schtroumpfs, [s.d.], *ville-geneve.ch*, http://www.ville-geneve.ch/plan-ville/patrimoine-tourisme/schtroumpfs/, consulté le 26/02/2017.).

[4690]SCHMIED Wieland, 1996, Der Maulwurf – Vater aller Architekten. Über den Ursprung der Architekturideen Hundertwassers in *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 7.

[4691] HUNDERTWASSER, BAUMEISTER Barbara, 2003, *Gebt den Menschen die Häuser zurück*, Pattloch, München, p. 40. « Das Haus muss wachsen wie ein Organismus. Es darf kein Klotz sein, von Architekten entworfen, und tot hingestellt, als Totgeburt, die am Leben und Sterben gehindert wird. Ein Haus muss eine lebendige, organische Einheit sein, die sich fortentwickelt und sich ständig wandelt. ». Notre traduction.

[4692] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

(*Totgeburt*) étant à rapprocher des enfants « à tuer dans le ventre de leur mère »[4693] d'alors, ou bien encore sa critique des « architectes » (*Architekten*) qui s'ensuivit[4694]. Cette construction doit donc être en adéquation avec son concept de la ligne courbe : dans les appartements, Hundertwasser veut bien entendu repousser la ligne droite - y compris dans les salles de bain, car « lorsque l'homme, fatigué de la civilisation et rendu maussade par la rationalité se déshabille complètement dans sa salle de bain, il veut aussi oublier le malaise latent quotidien de la ligne droite et des angles droits »[4695]. Mais on ne peut pas construire avec des écrits et des manifestes seuls : la ville offrit sa collaboration et libéra un architecte ayant un poste fixe, Monsieur Pelikan, afin que celui-ci transpose les idées de l'artiste – et qui signa l'immeuble. L'artiste observe d'ailleurs : « Pour un architecte, c'est d'ailleurs même moins facile de construire une maison d'après ses idées que pour moi, parce qu'il a l'habilitation – il a un diplôme. Il s'y connaît aussi en statique. Il peut travailler directement, moi j'ai toujours besoin d'un architecte à mes côtés, qui signe pour moi »[4696]. On aura noté ici l'antagonisme artiste/architecte diplômé, décrit dès 1967[4697] par Hundertwasser. La collaboration n'alla pas sans heurts, Hundertwasser estimant que l'architecte essaya de faire échouer ses idées, comme il s'en plaint :

> Il a tout fait rectangulaire, a tout mis à angle droit. Il a transformé les fenêtres irrégulières en, fenêtres rectangulaires, les clochers bulbeux en dés et a donné aux journaux de fâcheuses interviews au cours desquelles il racontait comme il était bon et comme j'étais mauvais et que ce que je faisais était absolument impossible. Il a dit qu'il était un architecte sérieux et ne pouvait permettre cette folie nuisible au public. Ce qu'il disait ne correspondait pas à la vérité, mais il le disait, et les journaux l'imprimaient. Il y a eu une vingtaine d'interviews. Tous les journaux se sont mis du côté de l'architecte, et tous s'en sont pris à moi et aux politiciens qui avaient passé la commande[4698].

[4693] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Meine Augen sind müde (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 94. « im Mutterleib umzubringen ». Notre traduction.

[4694] Voir Troisième partie, chapitre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968) ».

[4695] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, Österreichischer Bundesverlag, Wien, p. 227. «Die hängenden Gärten der Semiramis in Babylon waren wahrscheinlich begrünte Terrassen. Nicht die nach hinten versteckten, sondern die zur Straße hin offenen Terrassen sind ein Geschenk für alle – auch für die, die nicht unter den Terrassen geschützt wohnen , und die, die nicht die Terrassen benützen dürfen. Terrassen zur Straße hin nehmen dem Haus die senkrechte Aggressivität, der Straßenlärm wird gemildert, weil das Echo nicht mehr zwischen Häuserschluchten gefangen ist.». Notre traduction.

[4696] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren : ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 21. « Ein Architekt hat es sogar ungleich leichter, ein Haus nach seinen Vorstellungen zu bauen als ich, weil er die Befugnis hat zu bauen - er hat ja ein Diplom. Er versteht auch etwas von Statik. Er kann direkt arbeiten, ich brauche immer einen Architekten an meiner Seite, der für mich unterschreibt ». Notre traduction.

[4697] Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième peau» (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967) ».

[4698] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.185.

Apparaissent ici les arguments récurrents de ses écrits « rectangulaire » / « angle droit » / » fenêtres » / « architecte ». En fait, seul n'aura pas abouti le cycle écologique de sa maison-spirale que, dans ses réflexions architecturales, l'artiste en était venu à imaginer selon ses convictions. Cependant, le bâtiment représenté se voulait non pas une démonstration scientifique et technologique, il ne s'agissait pas non plus de faire des habitants des cobayes devant tester des technologies écologiques pas encore tout à fait au point[4699]. C'était une démonstration sociale, un pas dans l'évolution humaine vers une harmonie avec la nature et la créativité[4700]. D'ailleurs, le créateur fit intervenir les ouvriers dans la pose des mosaïques de la Maison, et s'enthousiasme: « La plupart des mosaïques sortaient comme par enchantement des mains de Hermann. J'ai moi-même participé bien des fois, si bien qu'on peut difficilement dire quel est le pourcentage de Hundertwasser dans chaque mosaïque. […] Quelle révolution, quel saut incroyable, des arts appliqués en architecture jusqu'à la création par des ouvriers »[4701]. Tout cela étant dit, il n'est donc pas surprenant qu'en 1983, l'artiste veilla à l'irrégularité des pavages autour de sa première réalisation architecturale. Si bien qu'en 1985, l'artiste consacre l'écrit « Le sol » (*Der Boden*) / « Le sol non plat » (*Der unebene Boden*) à son combat contre tout ce qui est plat et lisse. Il y réemploie des arguments (yeux, oreilles, nez) développés dans la *Grammaire du voir*, qui s'appuient sur le champ lexical religieux[4702], nous le mettons en outre en perspective avec l'écrit « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*)[4703], où l'artiste se réjouissait des excavations de la ville générées par la Seconde Guerre mondiale. Hundertwasser transpose son attaque de la ligne droite aux surfaces « DROITES » (*GERADEN*), écrites en majuscules pour mieux insister. Dans sa réflexion esthético-philosophique, à son habitude, il incrimine les architectes, responsables des maladies mentales des habitants, comme il l'a décrié, notamment dans des écrits précédents[4704] :

> Les hommes n'ont pas que des yeux pour se réjouir du Beau, et des oreilles pour écouter le Beau, et des nez pour sentir le Beau. L'homme a aussi un sens par les pieds et les mains. Si l'homme moderne est contraint de marcher sur des surfaces goudronnées, bétonnées, DROITES, comme des bureaux de designers les ont conçues à la règle sans réfléchir, rendu

---

[4699] Fonds PREST2.T9612 ; ACA BIB ; ACA réserve, Kristina Hametner, Wilhelm Melzer, Petra Spiola, *Hundertwasser : Haus*, s. n. Orac, 1991, p. 55, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016.

[4700] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[4701] HUNDERTWASSER, 1985, Der Wandelgang der Mosaiken, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 287. « Wie durch ein Wunder entstanden [...].Die meisten Mosaiken flossen dem Hermann nur so aus der Hand. Ich selber wirkte bei vielen mit, so daß man kaum sagen kann, wieviel Prozent Hundertwasser bei jedem Mosaik dabei sind. [...]. Welch eine Revolution, welch unglaublicher Sprung von der Zeit der Kunst am Bau ins Zeitalter der kreativen Arbeiter. ». Notre traduction.

[4702] Voir Première partie, chapitre « Le rapport à la judéité».

[4703] Voir Première partie, chapitre « L'appropriation des ruines de Vienne ».

[4704] Voir Troisième partie, chapitre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968) ».

> étranger à sa relation à la terre et à son toucher de la terre, naturelle depuis que l'homme pense, alors s'émousse un élément constitutif essentiel de l'homme, avec des conséquences catastrophiques pour la psyché, l'équilibre psychique, le bien-être et la santé de l'homme. L'homme désapprend à vivre sa vie, et tombe psychiquement malade. C'est ainsi qu'un sol plat devient un véritable danger pour l'homme. Et c'est justement dans le logement social que le commandement doit être la récupération de la dignité humaine, dans un environnement stérile, notamment dans les couloirs habituellement nus, lisses, anonymes[4705].

Argument qu'il synthétise en 1991 et allège des détails plus techniques dans le texte « Le sol ondulé » (*Der wellige Boden*), où l'artiste développe notamment l'aspect psychique, ce qu'il avait déjà mis en avant dans son manifeste *Los von Loos* :

> Le sol plan est une invention des architectes. Il se justifie pour les machines, il ne se justifie pas pour l'homme.
> Les hommes n'ont pas seulement des yeux pour se réjouir de ce qui est beau, des oreilles pour entendre ce qui est beau, un nez pour sentir ce qui est beau. L'homme a aussi une sensibilité tactile des mains et des pieds.
> Lorsque l'homme moderne est contraint de marcher sur des surfaces toutes droites, asphaltées, bétonnées, planes, telles qu'elles ont été conçues sans réflexion à la règle dans les bureaux des architectes, étrangers à sa relation et à son contact avec la terre, naturels immémoriaux, alors une part cruciale de son être s'atrophie, avec des conséquences catastrophiques pour le psychisme, l'équilibre mental, le bien-être et la santé de l'homme.
> L'homme désapprend à vivre et tombe psychiquement malade.
> Un sol vivant, irrégulier signifie que l'homme a retrouvé la dignité que l'urbanisme niveleur lui a retirée.
> Le promenoir au sol inégal devient une symphonie, une mélodie pour les pieds. Il met l' homme en mouvement.
> L'architecture doit élever l'homme et non pas l'abaisser.
> On aimera aller et venir sur un sol inégal pour se détendre et pouvoir retrouver l'équilibre humain[4706].

[4705] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Der unebene Boden (1985), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 141. « Die Menschen haben nicht nur Augen, um sich an Schönem zu erfreuen, und Ohren, um Schönes zu hören, und Nasen, um Schönes zu riechen. Der Mensch hat auch einen Tastsinn für Hände und Füße. Wenn der moderne Mensch gezwungen wird, auf asphaltierten, betonierten GERADEN Flächen zu gehen, so wie sie in den Designerbüros mit dem Lineal gedankenlos konzipiert werden, entfremdet von seiner seit Menschengedenken natürlichen Erdbeziehung und Erdberührung, so stumpft ein entscheidender Bestandteil des Menschen ab, mit katastrophalen Folgeerscheinungen für die Psyche, das seelische Gleichgewicht, das Wohlbefinden und die Gesundheit des Menschen. Der Mensch verlernt zu erleben und wird seelisch krank. So wird der ebene Fußboden zur wahren Gefahr für den Menschen. Gerade im sozialen Wohnbau muss die Wiedergewinnung der Menschenwürde in einer sterilen Umgebung, insbesondere in üblicherweise kahlen, glatten, anonymen Gängen, oberstes Gebot sein.». Notre traduction.

[4706] HUNDERTWASSER, 1991, Der wellige Boden, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 177. « Der gerade Boden ist eine Erfindung der Architekten. Er ist maschinengerecht und nicht menschengerecht. / Die Menschen haben nicht nur Augen, um sich an Schönem zu erfreuen, und Ohren, um Schönes zu hören, und Nasen, um Schönes zu riechen. Der Mensch hat auch einen Tastsinn für Hände und Füße. /Wenn der moderne Mensch gezwungen wird, auf asphaltierten, betonierten, geraden Flächen zu gehen, so wie sie in den Designerbüros gnadenlos mit dem Lineal konzipiert werden, entfremdet von natürlicher Erdbeziehung und Erdberührung, so stumpft ein entscheidender Bestandteil des Menschen ab, mit katastrophalen Folgeerscheinungen für die Psyche, das seelische Gleichgewicht, das Wohlbefinden und die Gesundheit des Menschen. / Der Mensch verlernt zu erleben und wird seelisch krank. / Ein belebter, unebener Fußboden bedeutet eine Wiedergewinnung der

En 1998, l'artiste se fait plus précis dans son argumentation :

> Quand on se promène en forêt, on se sent bien, bien que, pris au sens strict, tout y soit kitsch – tout est organique, rond, il n'y a pas de surface plane, on bute sur des racines. Aussi loin que l'on puisse porter le regard, la forêt n'a rien d'honnête à proposer, au sens de l'architecture moderne. Il faut distinguer entre ce qui pousse, comme ce qu'apporte la végétation spontanée – pas la monoculture – et la créativité spontanée de l'homme. C'est elle qui est positive, contrairement à un mimétisme sans inventivité [4707].

Si Hundertwasser appuie sa démonstration sur le concept de l'arbre, mis en œuvre depuis 1972[4708], ici élargi à la forêt[4709], on observera surtout que l'artiste avance l'argument qu'il met inlassablement en avant, la créativité. À ce propos, nous notons la congruence de l'achoppement et de la créativité : en effet le 19 avril 1879, alors âgé de 43 ans, Joseph Ferdinand Cheval, un des parrains de l'artiste, bute sur « sa pierre d'achoppement » du côté de Tersanne, lors de sa tournée, ce qui déclenchera la construction de son *Palais idéal* [4710]. Par ailleurs, nous sommes tentés de mettre en relation ce propos de l'artiste avec les perceptions sensorielles du narrateur dans *À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, cet esthète qui accordait, partout où il se rendait, une extrême attention à la beauté intrinsèque des choses, promesse de bonheur. Dans le septième et dernier tome, publié en 1927 à titre posthume, Proust évoque longuement son déséquilibre sur des pavés disjoints qui subitement font émerger les souvenirs les plus sensibles, ainsi que les arbres[4711]. D'autant que l'observation de

---

Menschenwürde, die dem Menschen im nivellierenden Städtebau entzogen wurde. / Der unebene Wandelgang wird zur Symphonie, zur Melodie für die Füße. Er bringt den ganzen Menschen in Schwung./Architektur soll den Menschen erheben und nicht erniedrigen. / Man wird gerne auf dem unebenen Boden auf und ab gehen, um sich zu erholen und um das menschliche Gleichgewicht wiederzufinden.». Notre traduction.

[4707] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren : ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 15. « Wenn man im Wald spazieren geht, fühlt man sich wohl, obwohl dort strenggenommen alles Kitsch ist - alles ist organisch, rund, es gibt keine geraden Flächen, man stolpert über Wurzeln. So weit das Auge reicht, hat der Wald nichts Ehrliches zu bieten im Sinne moderner Architektur. Man muss da unterscheiden zwischen Gewachsenem, wie es die Spontanvegetation hervorbringt - nicht die Monokultur - und der spontanen Kreativität des Menschen. Die ist positiv, im Gegensatz zur einfallslosen Nachäffung von Formen.». Notre traduction.

[4708] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[4709] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[4710] « Que faire en marchant perpétuellement dans le même décor, à moins que l'on ne songe. Pour distraire mes pensées, je construisais en rêve, un palais féerique… » / « Mon pied avait accroché une pierre qui faillit me faire tomber: j'ai voulu savoir ce que c'était. C'était une pierre d'achoppement de forme si bizarre que je l'ai mise dans ma poche pour l'admirer à mon aise. » / Le Lendemain, je suis repassé au même endroit ; j'en ai encore retrouvé de plus belles. Je me suis dit: puisque la nature veut faire la sculpture, je ferai la maçonnerie et l'architecture.». (in Ferdinand Cheval dit le Facteur Cheval (1836 / 1924), [s.d.], *facteurcheval.com*, http://www.facteurcheval.com/histoire/ferdinand-cheval/.html, consulté le 03/06/2018.).

[4711] « Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver, on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre. En roulant les tristes pensées que je disais il y a un instant, j'étais entré dans la cour de l'hôtel de Guermantes et dans ma distraction je n'avais pas vu une voiture qui s'avançait ; au cri du wattman, je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité qu'à diverses époques de

Wieland Schmied[4712] de 1967, qui, même si elle repose en partie sur des lieux communs, voire des erreurs, fournit un éclairage intéressant sur le ressort créatif de Hundertwasser : plus originel, il était celui de Marcel Proust, car être créatif signifiait se souvenir, intégrer le temps, le retenir, le retrouver et le posséder. Wieland Schmied met en perspective deux impulsions : d'une part, celle qui poussait Marcel Proust à se souvenir de ce qu'il éprouvait lorsque sa mère lui donnait le baiser du soir, avant de s'endormir, ou à ce quoi il pensait, lorsque le dimanche chez la tante à la campagne, il recevait une tablette de chocolat[4713], parce que tout ce qu'il ressentait, tout ce qu'il pouvait penser lui était infiniment précieux. D'autre part, celle qui pousse Hundertwasser à prendre si terriblement au sérieux tout ce qu'il fait. Dans le même ordre d'idées, il faut observer cette autre remarque de l'artiste, que nous mettons en perspective avec son intérêt pour la divination[4714] : « pour que les esprits qui habitaient l'ancien immeuble s'installent dans la nouvelle maison, un fragment de l'ancienne façade a été reconstitué avec ses clés de voûte et ses mascarons à favoris, ses pierres de taille et ses cannelures »[4715]. Hundertwasser conçoit donc un lien quasi psycho-physique entre l'être et l'architecture[4716]. D'autant qu'à sa maison écologique, aux masses fluides, aux angles arrondis, aux formes organiques et asymétriques[4717], il associa encore sa spirale, dont l'artiste avait justement dit qu'elle croissait comme une plante[4718] : selon sa conception, les eaux sales sur le toit couleraient le long d'une spirale recouverte d'herbe, la capacité d'épuration de l'herbe devait être soutenue par

---

ma vie m'avaient donnée la vue d'arbres que j'avais cru reconnaître dans une promenade en voiture autour de Balbec la vue des clochers de Martinville la saveur d'une madeleine trempée dans une infusion tant d'autres sensations dont j'ai parlé et que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser. […] La différence, purement matérielle, était dans les images évoquées ; un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi et, dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger […], je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé plus bas. […] Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. ». (in PROUST Marcel, 1969, *À la recherche du temps perdu*, Tome III, Le temps retrouvé, Texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Éditions Gallimard, Paris, pp. 866-867).

[4712] Friedereich Hundertwasser, 1967, *Der Weg zu Dir, mit einem Nachwort von Wieland Schmied*, Frankfurt am Main, Insel-Bücherei, pp. 53-54.

[4713] Il s'agissait non pas de chocolat, mais bien entendu de « la » madeleine, que Proust enfant dégustait quand il venait en vacances à Illiers-Combray chez sa Tante Léonie.
Notons en passant que La Picaudière se situe à une cinquantaine de kilomètres d'Illiers-Combray.

[4714] Voir Troisième partie, chapitre « De l'usage de l'astrologie et de la voyance ».

[4715] Fonds PREST2.T9612 ; ACA BIB ; ACA réserve, Kristina Hametner, Wilhelm Melzer, Petra Spiola, *Hundertwasser : Haus*, s. n. Orac, 1991, p. 6, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016.

[4716] FUCHSHUBER Niklas, 1987, Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, *Hundertwasser*, Nitsch, Rainer, Wien, Univ., Diss., p. 192.

[4717] LYON Hortense, 1996, Hundertwasser, l'architecture naturellement, *Beaux Arts Magazine n° 150*, p 45.

[4718] Voir Troisième partie, chapitre « La spirale » (*Die Spirale*) (1974) ».

des plantes et des fleurs esthétiques sur la rampe. L'eau[4719], qui arriverait en bas de la rampe, serait purifiée et réutilisable[4720]. Bien entendu, les arbres[4721] aussi concourent à l'équilibre. Il faut dire qu'il avait été particulièrement marqué par une maison-polder, réaccordant l'homme avec la nature[4722]:

> Lorsque je suis venu en Nouvelle-Zélande, j'ai rencontré l'architecte Ivan Tarulevič, qui a construit une très intéressante maison de bois dans la « Baie de l'Abondance » (*Bay of Plenty*) néozélandaise. Les toits sont couverts d'une feuille de caoutchouc d'un millimètre d'épaisseur, par-dessus, on a étalé 10 cm de terre et on a pulvérisé sur le toit un mélange de graines et d'engrais liquide. Il y pousse maintenant un magnifique gazon, les moutons vont et viennent sur le toit, pour paître[4723].

En 1998, interrogé sur la pérennité de ses maisons, l'artiste la confirme . Leur justification ainsi que celle de ses toits végétalisés repose sur un objectif humaniste, et holiste, la nature entrant en ligne de compte dans la démonstration :

> […] afin qu'elles rendent les hommes heureux le plus longtemps possible. […] C'est pourquoi je ne crains pas que mes maisons deviennent un jour si impossibles qu'on veuille les abattre. D'un point de vue statique, elles sont solidement bâties, et d'un point de vue optique, je cherche à apporter autant de variations que possible, si bien que, si un jour peut-être certains éléments ne sont plus esthétiques, on puisse en découvrir d'autres dont l'époque est à venir. C'est l'avantage de la végétation spontanée face à la monoculture. La monoculture est beaucoup plus fragile – arrive un quelconque coléoptère et il détruit tout. Avec une végétation multiple il y a toujours des arbres qui survivent[4724].

En conséquence, la maison de la Löwengasse, village à la verticale, maison au cœur de la ville, Neuschwanstein du peuple, palais fantastique et royal pour tous [4725] synthétise tous les arguments que l'artiste déployait depuis presque trois décennies. Comme le fait lui-même observer l'artiste en

---

[4719] Voir Deuxième partie, chapitre « L'eau et la pluie ».

[4720] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.50.

[4721] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres ».

[4722] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[4723] HUNDERTWASSER, 1996, Glasdachhaus in Neuseeland, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 102. « Als ich nach Neuseeland kam, traf ich den Architekten Ivan Tarulevic, der ein sehr interessantes Holzhaus in der neuseeländischen Bay of Plenty gebaut hat. Die Dächer sind mit einer 1 mm dicken Gummifolie bedeckt, darauf wurden 10 cm Erde geschichtet und flüssiger Dünger zusammen mit einem Samengemisch auf das Dach gesprüht. Es wächst jetzt ein wunderbarer Rasen, die Schafe kommen ab und zu aufs Dach, um zu grasen. ». Notre traduction.

[4724] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser? , *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. «Nach diesem Prinzip möchte ich auch meine Häuser bauen, damit sie möglichst lange Menschen Freude machen. [...]Deswegen habe ich nicht die Befürchtung, meine Häuser könnten eines Tages so unmöglich werden, dass man sie abreißen will. Statisch sind sie solide gebaut, und optisch versuche ich, so viele Variationen wie möglich hineinzubringen, so dass, wenn einige Elemente vielleicht eines Tages ästhetisch nicht mehr wirken, man andere entdecken wird, deren Zeit erst noch kommt. Das ist der Vorteil der Spontanvegetation gegenüber einer Monokultur. Die Monokultur ist viel anfälliger - es kommt irgendein Käfer und macht alles kaputt. Bei vielfältiger Vegetation gibt es immer überlebende Bäume.». Notre traduction.

[4725] STOLZ Joëlle, 2001, La maison de tous les fantasmes, *Le Monde*, Paris, n° du 8 juillet 2001.

1984 : distingué par le Prix de la Protection de l'environnement et interviewé par la radio nationale autrichienne au sujet de la « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*), il déclare :

> Ce doit être et c'est un bâtiment pilote, parce que sont réalisés ici des principes entièrement nouveaux, qui jusqu'à maintenant furent moqués avec pitié. Alors, par exemple le romantisme, n'est-ce pas. Ce qu'était le romantisme, fut négligé par cette mentalité Bauhaus qu'avaient hélas les architectes. Ce romantisme revient ici à l'honneur. Et deux points d'ancrage, qui eux aussi, ont été complètement négligés en architecture sont la nature et la création. Des arbres pousseront des fenêtres, ce que je désigne par 'arbres-locataires', et il y aura des forêts sur les toits, et des fenêtres irrégulières. C'est déjà visible dans le bâtiment brut : les fenêtres dansent et la maison va complètement sortir du cadre. Mais pas comme jusqu'à maintenant les architectes se représentaient comment doit être une maison écologique, c'est à dire avec des éoliennes, des panneaux solaires et des toilettes à humus. C'est complètement faux ; il s'agit ici d'une nouvelle philosophie, une douce philosophie. En fait, c'est une sculpture, un château-fort des temps nouveaux, un mémorial et un monument, une défense de la philosophie de la construction[4726].

L'ancrage de ses convictions fait que Hundertwasser affirme encore : « Je voudrais que les architectes s'en inspirent pour créer une architecture libre et chaotique comme les villes arabes des Mille et Une nuits, comme les hippies qui ont repris dans leur *creative clothing* les stoppages bariolés de mes vêtements »[4727]. En s'appuyant sur le champ lexical du « rêve » (répété quatre fois) / « rêvent » (repris deux fois), il conclut :

> C'est une sorte de sculpture vivante. La maison est comme un rêve. Jusqu'à ce jour, les maisons étaient exactement le contraire du rêve, elles avaient un caractère inflexible, dictatorial, étouffant. [...] Il y a des gens qui regardent ma maison, bouche bée, et ne peuvent croire qu'un rêve est devenu réalité. Il doivent y regarder à deux fois, parce que c'est exactement ce dont ils rêvent; cette maison vient d'un monde de rêve. Ils doivent y regarder à deux fois, parce que c'est exactement ce dont ils rêvent[4728].

[4726] Gespräch mit dem Maler und Gebäudegestalter Friedensreich Hundertwasser zu dem ihm verliehenen Umweltschutzpreis, 1984, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0A69E557-123-0009A-00000F20-0A692C69/vol/54856/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. « Es soll und es ist ein Pilotenbau, weil hier völlig neue Prinzipien realisiert werden, die bisher mitleidig belächelt wurden. Also zum Beispiel die Romantik, nicht wahr. Was Romantik war wurde von diesem Bauhausmentalität, die die Architekten hatten, aus der Acht gelassen. Diese Romantik kommt hier wieder zu Ehren. Und zwei Verankerungspunkte, die auch bisher auch in der Architektur völlig aus der Acht gelassen wurden, ist die Natur und die Kreation. Es werden Bäume aus den Fenstern wachsen, was ich mit 'Baummieter' bezeichne, und es werden Wälder auf den Dächern sein, die Fenster unregelmäßig sein. Es ist bereits sehr deutlich im Rohbau; die Fenster tanzen und das Haus wird völlig aus dem Rahmen treten. Aber nicht wie bisher Architekten das vorstellten, dass ökologisches Haus sein sollte, d. h. also voll mit Windrädern, Sonnenkollektoren und Humustoiletten. Das ist völlig falsch; es geht hier um eine neue Philosophie, eine sanfte Philosophie. Es ist eigentlich eine Skulptur, eine Burg der neuen Zeiten, ein Mahnmal und Denkmal, ein Abwehr der Bauphilosophie.». Notre transcription et notre traduction. (00.54.20'- 00. / 00:55:58).

[4727] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 25.

[4728] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.176.

Parmi les formes traditionnelles que l'artiste réemploie, afin de faciliter le rêve, il y a le mélange des bulbes dorés[4729], opportunité de redéfinir sa philosophie de l'art, et son rôle d'éclaireur de l'humanité, puisqu'il déclare « C'est un symbole qui se trouve dans un certain rapport avec la spirale »[4730]. Médiation mémorielle puisque l'artiste souligne : « L'empire des clochers à bulbe s'étend depuis le siège de Vienne par les Turcs, de la Bavière à la Russie, de Byzance jusqu'en Inde. Les pays romans, scandinaves, anglophones et l'Amérique, ni non plus le Japon, la Chine, l'Afrique et l'Océanie n'en font pas partie »[4731]. Bien que l'artiste ait eu sous les yeux ceux couronnant les clochers de l'église *Mariahilf* sur la *Mariahilfer Strasse* à Vienne, ou, à quelques kilomètres, ceux de l'abbaye de Melk, joyau du Baroque danubien autrichien, il n'y fait aucune référence quand il en justifie l'emploi:

> J'aime beaucoup les clochers à bulbe et les emploie partout. Je les utilise dans mes tableaux comme dans mes bâtiments. Avec les bâtiments, j'ai des difficultés. Les intellectuels n'aiment pas les clochers à bulbe, bien qu'ils ne puissent pas expliquer pourquoi. […][4732].

L'*Architekturdoktor* semble s'être emparé de ces formes qui lui apparaissent galéniques dans la civilisation industrielle. Ce qui fait écho au nombre de colonnes, d'avancées, de tourelles, qui montent la garde comme ne le font habituellement que les tours des forteresses et des châteaux[4733]. Pour elles, comme pour l'ensemble du bâtiment, Hundertwasser a choisi des matériaux de construction organiques, tels les briques, le bois, les céramiques, car ajoute-t-il « quand le fond est mort, alors la couleur elle aussi est morte »[4734].

En effet, la couleur est bien entendu un autre élément à prendre en compte. Étant donné son irrépressible inclination pour elle, l'artiste la réhabilita en architecture comme vecteur de dénonciation de l'uniformité de la ville, de rupture avec l'ordre et la monotonie de la géométrie pure et d'organisation des relations des citadins avec leur environnement visuel. Alors qu'en dépit de son pouvoir de créer et moduler l'espace, généralement, les architectes la fuyaient. Sans doute parce qu'une couleur choisie sur un petit échantillon peut lui apparaître délicate et assez apaisante, mais

---

[4729] Voir Première partie, chapitre « Le rapport à la judéité ».

[4730] RAND Harry, 2012, *Id.*, p. 89.

[4731] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, Österreichischer Bundesverlag, Wien, p. 231. «Das Reich der Zwiebeltürme erstreckt sich seit der Türkenbelagerung Wiens von Bayern über Russland, Byzanz nach Indien. Nicht dazu gehören die romanischen, skandinavischen, anglophonen Länder und Amerika, genauso wenig wie Japan, China, Afrika und Ozeanien. ». Notre traduction

[4732] RAND Harry, 2012, *Ibid.*, p.89.

[4733] Fonds PREST2.T9612 ; ACA BIB ; ACA réserve, Kristina Hametner, Wilhelm Melzer, Petra Spiola, *Hundertwasser : Haus*, s. n. Orac, 1991, pp. 47-48, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016.

[4734] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, *Id.*, p. 155. «Wenn der Grund tot ist, dann ist auch die Farbe darauf tot.». Notre traduction.

quand elle recouvre un mur entier, elle prend une intensité perturbante[4735]. Tandis qu'il travaillait à son projet de la Hundertwasser Haus, l'artiste prépara le discours « La couleur dans l'architecture urbaine » (*Die Farbe in der Stadtarchitektur*) pour le congrès d'architecture à Zell am See du 10 novembre 1981. Même s'il ne l'a jamais tenu[4736], il convient de noter les convictions sur la place de la couleur en architecture qu'il expose :

> La notion de couleur en architecture se complique comme ce ne le fut jamais auparavant dans l'histoire de l'architecture humaine. Bien entendu, il est évident que la couleur en architecture a à voir avec la nature et que les couleurs en architecture doivent soit s'harmoniser avec la nature ou être en contrepoint de la nature, c'est à dire que l'architecture doit soit s'harmoniser avec la nature ou être un bon contraste avec la nature, qui met donc la nature en valeur et qui met l'architecture en valeur. C'est à dire qu'architecture et nature doivent se compléter mutuellement et que ce côtoiement doit les mettre mutuellement en valeur. C'est exactement comme avec le rouge. Le rouge n'est beau qu'en comparaison avec une autre couleur. Hélas aujourd'hui c'est un fait que la couleur est un corps étranger dans l'architecture[4737].

Interrogé en 1998 au sujet des couleurs dans ses réalisations architecturales, c'est encore en peintre que, tout en confirmant la position des architectes vis à vis de la couleur en architecture, il expose sa méthode:

> Il ne faut pas en poser trop. Si vous faites tout multicolore, la couleur perd sa joie, l'effet qu'elle produit n'est plus que désagréable. C'est pourquoi la part de couleurs sur mes maisons est très limitée. Ce qu'on appelle la Hundertwasser Haus a l'air multicolore – mais si vous comptez les couleurs, vous serez surpris. Gris, noir blanc et marron ne sont pas des couleurs. Ne reste que le violet, le bleu, le rouge et le jaune. C'est cette économie qui fait naître la variété de couleurs[4738].

[4735] EHRENWEIG Anton, 1982, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, p. 195.

[4736] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 43.

[4737] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, Österreichischer Bundesverlag, Wien, p. 152. « Wir komplizieren die Notion Farbe in der Architektur derartig, dass es so unnatürlich und kompliziert wurde wie nie in der Menschheitsarchitekturgeschichte vorher. Es ist doch ganz klar, dass die Farbe in der Architektur mit der Natur zu tun hat. und dass die Farben in der Architektur entweder sich der Natur anzugleichen haben oder ein Kontrapunkt zur Natur sein müssen, dass heißt, die Architektur muss entweder sich der Natur angleichen oder aber ein Kontrast, aber ein guter Kontrast zur Natur sein, der also die Natur hervorhebt und der die Architektur hervorhebt. Das heißt, Architektur und Natur sollen sich gegenseitig ergänzen und durch ihr Nebeneinander eben zur besseren Geltung kommen. Genauso wie zum Beispiel Rot an sich nicht schön ist. Rot wird nur schön im Vergleich zu einer anderen Farbe. Jetzt ist das aber leider so, dass die Farbe ein Fremdkörper in der Architektur ist.». Notre traduction.

[4738] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser? , *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. « Man darf sie nicht zu viel einsetzen. Wenn Sie alles bunt machen, verliert die Farbe ihre Freude, sie wirkt nur noch unangenehm. Der Anteil der Farben an meinen Häusern ist daher sehr gering. Das sogenannte Hundertwasser Haus wirkt bunt - aber wenn Sie die Farben zusammenzählen, werden Sie überrascht sein. Grau, schwarz, weiß und braun sind keine Farben. Bleiben nur violett, blau, rot und gelb. Durch diese Sparsamkeit entsteht die Buntheit.». Notre traduction.

Nous soulignons ici le transfert de son maniement des couleurs, de mode de vie « économiques », maintes fois développés[4739], à l'emploi de la couleur en architecture. D'ailleurs, à propos d'une possible rangée de maisons « à la Hundertwasser », devenant en conséquence une monotonie multicolore, une tristesse colorée, un cauchemar, l'artiste acquiesce tout en soulignant sa réelle intention :

> C'est facilement réfutable. Mes maisons ne font même pas un millième, ni même un millionième des bâtiments dans les villes. En outre, je ne veux pas du tout que l'on construise sans fin des maisons Hundertwasser. Je veux juste donner des impulsions de constructions de maisons plus belles et plus individuelles, en harmonie avec la nature et respectant les rêves des hommes[4740].

À la suite de ses écrits et manifestes, l'accord avec la nature a pris une place majeure la réflexion de l'artiste. La nature est donc devenue le référentiel incontestable : si Hundertwasser employa une juxtaposition irrégulière d'harmonies chromatiques, c'est qu'il s'agissait bien de créer des habitations à l'image de la nature. L'artiste énonce en effet : « Il n'y a pas de crime de couleur dans la nature, il n'y a absolument aucune dissonance contraire et mortelle. L'homme lui-même n'a pas de dissonances corporelles, seulement psychiques »[4741]-[4742]. Les dissonances que les nerfs optiques conduisent au cerveau humain pouvant mener à la dépression, restent deux alternatives : « soit les nerfs optiques transmettent des dissonances, comme la ligne droite, soit des harmonies, comme des formes et les couleurs organiques »[4743]. Nous observons ici que Hundertwasser transpose

---

[4739] Voir Troisième partie, chapitres « L'irrépressible inclination pour la couleur » & « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[4740] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren : ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], pp. 7-8. « Aber eine ganze Reihe von Häusern in diesem Stil? Das könnte ein buntes Einerlei werden, eine farbige Tristesse, ein Alptraum. [...] Das lässt sich leicht widerlegen. [...] Meine Häuser machen nicht einmal ein Promille, nicht einmal ein Millionstel der Gebäude in den Städten aus. Außerdem will ich ja gar nicht, dass nun endlos Hundertwasserhäuser gebaut würden. Ich will den Architekten nur Anregungen geben, die Häuser schöner und individueller zu bauen, in Harmonie mit der Natur und unter Beachtung der menschlichen Träume.». Notre traduction.

[4741] La traduction de *seelisch* est « psychique » ; cependant, nous soulignons la remarque suivante, qui nous paraît adéquate avec la pensée hundertwasserienne : « La traduction de l'allemand *Seele* présente des difficultés considérables du fait de l'absence d'un véritable équivalent français. *Seele* combine en effet les deux mots « psyché » et « âme » d'une manière qui n'est guère familière au lecteur de langue française. […] N.d.T.». (in JUNG Carl Gustav, 1970, *Psychologie et alchimie*, Éditions Buchet Chastel, Paris, p. 11, note 2.).

[4742] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, Österreichischer Bundesverlag, Wien, p. 152. p. 154. «Es gibt auch keine Farbverbrechen in der Natur, keine absolut konträren und tödlichen Dissonanzen. Der Mensch selbst hat keine körperlichen Dissonanzen in sich, nur seelische.». Notre traduction.

[4743] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, *Id.*, p. 154. «Entweder übertragen also die Sehnerven Dissonanzen, wie die gerade Linie, oder Harmonien, wie organisch gewachsene Formen und Farben.». Notre traduction.

son concept du « crime »[4744] à la couleur, par un néologisme (*Farbverbrechen*) et qu'il reprend son antienne contre « la ligne droite » (*die gerade Linie*). Le choix de l'artiste n'est donc pas surprenant: « si nous laissons la nature peindre les murs, alors les murs deviennent naturels et humains. […] Nous devons signer un traité de paix avec la nature[4745] »[4746]. Considérant que « la nature est le meilleur peintre »[4747], l'artiste conçoit donc pour la *Hundertwasser Haus* des façades non conventionnelles, qui sont en fait d'immenses fresques dont la polychromie tourbillonnante évoque les saisons[4748]. Si bien que l'on peut parler d'une « écologie de la couleur ». Car c'est avec toute sa réflexion et son expérience picturales exprimées au fil de ses écrits que l'artiste détaille la variété et l'emploi des couleurs en architecture :

> Dans la nature, les couleurs sont immensément variées : le vert, par exemple de la nature, le vert d'un arbre, le vert d'une feuille est à chaque fois différent dans ses différentes parties, les nervures, les pointes des feuilles tout est multiplié en partie par la transparence et les jeux de lumière et d'ombre sur des surfaces irrégulières. […] La seconde erreur est que l'on pense en gros. C'est comme lorsque l'on dit : c'est moins cher à la douzaine, moins cher dans la rationalisation, moins cher en préfabriqué. La coloration des maisons est quasi préfabriquée. […] [Mais on] oublie complètement que la même couleur sur une grande surface a un effet dévastateur[4749].

Dans ses observations pédagogiques, si l'artiste saisit l'opportunité d'exprimer à nouveau une critique tant du rationalisme que de la production de masse, énoncés depuis le début, il exprime sa passion du vert. Nous soulignons qu'au cours des années 1960, Hundertwasser rêve déjà d'architecture, d'une architecture en vert : « Le vert est ma couleur préférée. Pourquoi une maison ne pourrait-elle pas être verte ? Si les forêts devaient lentement disparaître, parce que les villes s'accroissent, alors au moins les maisons seraient vertes. Je peux tout à fait m'imaginer une maison

---

[4744] Voir Troisième partie, chapitre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968) ».

[4745] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[4746] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, *Ibid.*, p. 157. «Wenn wir die Natur die Wände bemalen lassen, dann werden die Wände natürlich und menschlich. [...] Wir müssen einen Friedenspakt mit der Natur schließen. ». Notre traduction.

[4747] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser? , *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. « Die Natur ist der beste Maler ». Notre traduction.

[4748] NOURY Larissa, 2008, *La couleur dans la ville*, Éditions du Moniteur, Paris, p. 62 & pp. 149-150.

[4749] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, *Ibid.*, p. 153. «In der Natur sind die Farben unendlich variiert: Das Grün z.B. der Natur, das Grün eines einzigen Baumes, das Grün eines einzigen Blattes ist derart verschieden in seinen verschiedenen Teilen, Venen, Blattspitzen, und das Ganze wird noch vervielfacht durch teilweise Transparenz und durch Licht- und Schattenspiele der unebenen Flächen. [...] Ein zweiter Fehler ist der, dass man en gros denkt. So ähnlich, wie man sagt: im Dutzend billiger, in der Rationalisierung billiger, durch Vorfabrizieren billiger. Die Bemalung der Häuser geschieht quasi vorfabriziert. [...] [Aber man] vergisst völlig, dass dieselbe Farbe auf einer großen Fläche verheerend wirkt.». Notre traduction.

verte – des briques de céramique vertes, par exemple »[4750]. Sa passion du vert[4751] ne pourrait-elle pas représenter l'irruption, inconsciente sans doute, de son attachement à l'Autriche[4752] ? Quid du champ de trèfle de l'épiphanie de sa jeunesse [4753] ? Quid de Vienne, avec sa cathédrale Saint-Étienne aux toits de tuiles vertes vernissées ? Quoi qu'il en soit, le vert est aussi le germe ici des préoccupations futures de l'artiste : c'est emblème futur du mouvement écologique international, dont il se fait individuellement un des chantres, c'est aussi la disparition potentielles des forêts, qu'il ne pense pas encore compenser un peu avec les « arbres-locataires »[4754] à venir. Cette polychromie des bâtiments inspirée de la nature exigeait évidemment des matériaux organiques, comme l'artiste le développe encore :

> Ce qui suit est important : la nature a essentiellement deux couleurs : c'est le vert de la végétation et le noir ou le brun foncé de la terre. […] C'est pourquoi il est important de conserver des couleurs sombres dans les peintures de façade de nos campagnes. Dans les régions du sud […], les maisons sont blanches. Mais ce blanc n'est pas du blanc de l'industrie chimique, mais un blanc de chaux […] posé sur des surfaces irrégulières. On devrait, quand on pense à donner une couleur aux maisons, en fait prendre des couleurs que l'on trouve dans la nature, c'est à dire la terre, la glaise, la tuile et autres couleurs qui sont justement là, comme par exemple aussi le charbon de bois, la chaux, etc.[4755].

Encore une fois, Hundertwasser manifeste son attrait pour la tradition des « peintures de façade de nos campagnes […]. Dans les régions du sud […] »[4756]. D'ailleurs, à propos des « surfaces irrégulières » (*unregelmäßigen Flächen*), donnant des conseils pour améliorer les formes trop lisses

---

[4750] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, p. 26. « Die grüne Farbe ist mir die liebste. Warum soll ein Haus nicht grün sein? Wenn der Wald langsam verschwinden würde, weil die Städte größer werden, würden dann wenigstens die Häuser grün sein. Ich kann mir Grün für ein Haus gut vorstellen - grüne Keramikziegel zum Beispiel. ». Notre traduction.

[4751] Pensons encore à la « Citadelle verte » (*Grüne Zitadelle*), aux façades roses, qui doit son nom aux plantes qui l'agrémentent. Pour ce complexe d'habitations et de commerces à Magdebourg, (Allemagne), l'artiste dessina un village-sculpture à configuration labyrinthique, tout en rondeurs, spirale, voire peut-être encore mandala en trois dimensions. Hundertwasser ne put en voir la réalisation (2003-2005). Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.at/deutsch/werk/arch/arch_gruene-zitadelle.php, consulté le 14/08/2018.

[4752] Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein* » : *Hassliebe* ».

[4753] Voir Première partie, chapitre « Le paradoxe des difficultés matérielles ».

[4754] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[4755] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, Österreichischer Bundesverlag, Wien, p. 153. «Wichtig ist dann folgendes: Die Natur hat hauptsächlich zwei Farben. Das ist das Grün der Vegetation und das Schwarz oder Dunkelbraun der Erde und Schatten. [...] Deswegen ist es von Bedeutung, dass in unseren Landstrichen die Farbe der Häuser dunkel gehalten wird. In den südlichen Gegenden [...] sind die Häuser weiß. Aber auch dieses Weiß ist nicht das Weiß der chemischen Industrie, sondern es ist ein Kalkweiß, [...] auf unregelmäßigen Flächen aufgetragen. Man müsste, wenn man an eine Farbgebung der Häuser denkt, eigentlich die Farben nehmen, die in der Natur vorkommen, dass heißt die Erde, den Lehm, die Ziegel und auch andere Farben, die eben natürlich vorhanden sind, zum Beispiel aus Holzkohle, Kalk usw.». Notre traduction.

[4756] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, *Id.*, p. 153. « unseren Landstrichen [...].In den südlichen Gegenden [...] .». Notre traduction.

et trop géométriques, l'artiste ramène une nouvelle fois leur rénovation à l'habitat traditionnel, pensant peut-être à La Picaudière et à la Hahnsäge[4757], il ajoute :

> Soit on devrait varier les couleurs sur ces surfaces complètement lisses et plates, ou bien on doit animer ces surfaces en leur donnant une forme irrégulière afin que la lumière y fasse des effets, comme un paysage de collines, qu'elles soient pareilles aux vieilles maisons paysannes, ces vieilles maisons paysannes pleines de recoins et de travers qui sont pourvues d'un coulis irrégulier, alors que le sol n'est déjà pas plat[4758].

Concernant son amour de la tradition, pensons encore par exemple à l'origine de ses « fenêtres-bouillottes »[4759], aux « barbes-langues », rappelant les peintures murales des campagnes, destinées à agrémenter les tours des fenêtres, comme l'artiste le précise :

> Les barbes-langues argentées auront un encadrement de mosaïque vert bouteille. Les barbes-langues dorées auront un encadrement de mosaïque bleu marine. Le support, sur lequel seront scellées les langues-barbes, ne sera pas lisse, pour que se produise un léger relief, et que les barbes-langues scintillent selon les différents éclairages lumineux[4760].

À la suite de cette analyse, pourrait presque se décliner une sorte d'alphabet hundertwasserien de la construction : le toit végétalisé, l'arbre-locataire, le droit à la fenêtre, le sol irrégulier, les murs ondulants, les coins, les lignes colorées et organiques, les colonnes multicolores et ventrues, les tours et les sculptures romantiques, la multiplicité non conventionnelle des fenêtres, les surfaces et les matériaux optiquement intéressants, la coloration artistique, la pose irrégulière des carrelages, les créations personnelles des artisans et pour terminer l'agencement des pièces inhabituellement varié, le contour organique et la forme du bâtiment même[4761].

[4757] Voir Troisième partie, chapitres « La Picaudière » & « La Hahnsäge ».

[4758] *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, *Ibid.*, p.153. «Entweder müsste man diese Fläche beleben dadurch, dass man auf dieser völlig glatten, ebenen Fläche die Farbe variiert, oder aber man muss die Fläche selbst beleben dadurch, dass man die Fläche uneben gestaltet, so dass der Lichteinfall eben gewisse Wirkungen erzeugt, so wie eine ganz sachte Hügellandschaft, so ähnlich wie bei den alten Bauernhäusern, alte Bauernhäuser, die noch winklig, krumm und mit einem unebenen Bewurf versehen werden, wo schon der Untergrund uneben war.». Notre traduction.

[4759] Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein* » : *Hassliebe* ».

[4760] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Zungenbärte und Baummieter (1981), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 214. « Die silbernen Zungenbärte haben eine flaschengrüne Mosaikumrandung. Die goldenen Zungenbärte haben eine ultramarine Mosaikumrandung. Der Untergrund, auf dem die Zungenbärte angebracht sind uneben, so dass sich ein leichtes Relief ergibt und die Zungenbärte beim verschieden Lichteinfall funkeln. ». Notre traduction.

[4761] HUNDERTWASSER Friedensreich, WARLAMIS, Efthymios, 2001, *Architektur-Ausstellung: Schönere Träume - Schönere Häuser*, Architekturmodell-Ausstellung im IDEA Designcenter 2001/2002, Kulturland Niederösterreich, Schrems, IDEA-Designcenter GmbH, Schrems, [p. 5].

Cependant, la réception de l'architecture de Hundertwasser fut et reste multiple. Tout d'abord, c'est du camp des architectes que vinrent les critiques les plus sévères[4762], peut-être parce qu'à leur avis, quelqu'un se permettait de s'introduire sur leur terrain sans y être habilité, comme l'expose l'artiste avec une certaine autosatisfaction : « Ici les architectes me détestent, ils voient rouge quand on prononce mon nom. Mais je n'y peux rien si je suis meilleur qu'eux et si je suis aujourd'hui plus connu pour ma maison que pour les tableaux! Après tout, Le Corbusier non plus n'était pas architecte... »[4763]. D'ailleurs, selon John Ruskin[4764], le grand architecte est beaucoup plus rare que le sculpteur ou le peintre d'envergure exceptionnelle, par exemple puisqu'il doit réunir en lui plusieurs talents à la fois[4765]. Cependant, par exemple Rob Krier[4766] déclara qu'on sentait bien que la construction n'était pas dans les aptitudes de l'artiste ; il estimait que sa philosophie s'enracinait dans les débuts de la génération Hippie, dans l'époque du *Flower Power*, que son travail était du dilettantisme du début à la fin, d'aimable intention, transposée de manière absolument non professionnelle. Critiquant les détails qui n'allaient pas, depuis les fenêtres jusqu'aux balustrades, il incriminait la Maison d'avoir notamment la qualité de jardin-ouvrier[4767]. Enfin, il assimilait le monde de rêve de l'artiste à du marketing[4768]. On aura observé ici que son oubli ou sa méconnaissance de l'ancienneté des écrits et des manifestes de l'artiste le menaient à ces contresens. Les principaux titres des articles de journaux autrichiens[4769], qui, une fois le projet connu, avant même sa réalisation,

---

[4762] Fonds PREST2.T9612 ; ACA BIB ; ACA réserve, Kristina Hametner, Wilhelm Melzer, Petra Spiola, *Hundertwasser : Haus*, s. n. Orac, 1991, p.76, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016.

[4763] STOLZ Joëlle, 1989, Cerisiers et noyers de la Hundertwasserhaus - quand le peintre Hundertwasser construit un immeuble invisible pour l'oiseau qui vole, *L'architecture d'aujourd'hui*, n°264, Septembre 1989 Paris, p 104.

[4764] John Ruskin (1819-1900). Écrivain, poète, peintre et critique d'art britannique. Initiateur du mouvement artistique réformateur (1860-1910) « arts et artisanats » (*Arts and crafts*).

[4765] JODIDIO, Philip, 1987, Hundertwasser, l'architecture rêvée - Insurrection contre la ligne droite en architecture: le peintre autrichien Hundertwasser bâtit son premier immeuble, *Connaissance des arts - n°422 - Avril 1987*, Paris, p. 86.

[4766] Rob Krier (* 1938). Sculpteur, architecte, urbaniste, théoricien luxembourgeois, représentant du Nouvel urbanisme et soutien de l' «Architecture néo-classique».

[4767] Voir Troisième partie, chapitre « Les jardins-ouvriers - « Le discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983) ».

[4768] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 125.

[4769] « *Les jardins suspendus de Friedensreich* […] le miracle de construction municipal sera bien plus cher que ne l'autorisent les moyens prescrits […] Par prudence, Hundertwasser renonce à l'avance à ses honoraires (Kurier, 20. 1. 1980) / *Le gourou des façades, le bras le plus long* Harald Sterk (AZ, 10. 7. 1980) / *Utopies tournées vers l'arrière*, Harald Sterk, (AZ, 19. 7. 1980) / *Neuschwanstein pour locataires de logements sociaux*, Horst Christoph (Profil Nr. 41, 6. 10. 1980) / *Couleurs posées au balai de chiottes*, Dipl.-Ing. Karl Kraft (Bezirksjournal Landstraße, Nr. 12/1980) / Monument Hundertwasser – Cosmétique pour enjoliver. Franche rigolade. Harald Sterk (Wohnbau 9/80) / *Le château bio*, la maison écolo: le château bio de Hundertwasser se fait attendre (Kurier, 14. 8. 1981) / Ni innovant, ni représentatif (Die Presse, 2. 10. 1981) / *Enfant communal mort-né* (Kurier, 13. 11. 1982) / *Un projet rabougri*. (Kronen-Zeitung, 10. 01. 1983) / *Architecture inhumaine, mauvaise*. Franz Manola (Die Presse, 11./12. 8. 1984) / *Tour-bulbe au lieu de toilettes à humus* Horst Christoph (Profil Nr. 25, 17. 6. 1985) / *Un lourd bunker de béton. Une île Canarie pour la*

s'étalèrent sur plus de dix ans, purent parfois être d'un humour cruel, ou grossier, voire vulgaire[4770]. La réception du « Village Hundertwasser » (1990 – 1991) fut elle aussi assez négative, Wolfgang Beyer traita notamment Hundertwasser de « touche-à-tout » (*Tausendsassa*). Rappelant sarcastiquement que Bruno Kreisky tenait sa cour sous un tableau de Hundertwasser, ce qui faisait terriblement croître le marché, il souligna des dérives du « Maître » de sa propre commercialisation, que l'artiste justifiera comme un moyen de pouvoir vivre et de payer l'impression des catalogues[4771]. Ne mâchant pas ses mots contre ce « centre commercial choc » avec des boutiques de souvenirs et de restauration rapide, il conclut que l'artiste était avant tout l'exemple de ce consensus politico-culturel, qui préférait voir les artistes plutôt occupés à du camouflage qu'à des travaux d'éclaircissement et de dévoilement[4772]. Pendant ce temps, la Maison était devenue une attraction touristique[4773]. En France, en 1988 un court article présente la *Hundertwasser Haus* comme l'immeuble fourre-tout d'un architecte allumé, l'HLM le plus fou de Vienne, sorte de croisement kitsch entre les châteaux des contes de fées germaniques et les délires de Gaudi à Barcelone, patchwork bleu, rose blanc et jaune, qui fait scandale à Vienne, mais attire, été comme hiver, entre mille deux cents et deux mille curieux. Même s'il est précisé que tout cela a coûté cher, qu'on est très loin du prix normal d'une HLM et a parfois demandé des aménagements techniques allant à l'encontre des beaux principes écologiques, notons que les caractéristiques des théories hundertwasseriennes fondatrices du projet sont néanmoins évoquées[4774]. Un an plus tard, il est précisé que le style écolo-kitsch controversé de la *Löwengasse* commence à faire école, que quelques pâles imitations apparaissent à Vienne, signées Peter Pelikan[4775]. En 1994, une dizaine d'années après la réalisation du bâtiment, toujours en butte aux critiques des architectes, l'artiste défendait inlassablement son projet, notamment dans son commentaire de ⊂*936*⊃ *DAS 30 TAGE FAX BILD*

Kakanie (Die Presse, Juni 1985) / *Tout droit sorti du livre des nains de jardin*, Kristian Sotriffer (Presse, 12. 8. 1985). (in *DAS HAUS HUNDERTWASSER*, 1985, Österreichischer Bundesverlag, Wien, p. 200.).

[4770] Même si nous ignorons si Hundertwasser vit le *Castel Béranger* (1895-1898) qu'Hector Guimard (1867-1942) construisit à Paris, en dessinant lui aussi absolument tout, nous rappelons que le bâtiment fut affublé par ses détracteurs du surnom « Castel dérangé ». C'est Salvador Dali, ayant grandi dans la familiarité du confrère de Guimard, Antonio Gaudi, qui réhabilita le « style Guimard » dès 1929, dans la revue « Minotaure » ; malgré cela, jusque dans les années 1970, on parla avec condescendance du « style nouille ». (in CROSNIER LECONTE Marie-Laure, 1995, *Le guide du promeneur du 16ème arrondissement*, Parigramme, Paris, pp. 102-104.).

[4771] Voir Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

[4772] BEYER Wolfgang, 1992, *Tausendsassa Hundertwasser - Kunst und Marketing*, in SCHOLZ Otfried [Hrsg.], *Ästhetische Erziehung in Österreich*, Hochschule der Künste Berlin, p. 70.

[4773] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 106.

[4774] STOLZ Joëlle, 1988, HLM, moi non plus, *Libération*, Paris, n° du 21 octobre 1988.

[4775] STOLZ Joëlle, 1989, Cerisiers et noyers de la Hundertwasserhaus - quand le peintre Hundertwasser construit un immeuble invisible pour l'oiseau qui vole, *L'architecture d'aujourd'hui*, n°264, Septembre 1989 Paris, p 107.

- *THE 30 DAYS FAX PAINTING - LE 30 JOURS FAX IMAGE*[4776], où il déclare : « Le monde dogmatique des architectes ne veut pas accepter que c'est dans les dessins d'enfants et les livres de contes que l'on trouve les architectures les plus humainement dignes. Ce se devrait pourtant ne pas être difficile de traduire dans la réalité ce qui sort de l'imagination des enfants »[4777]. Quatre ans plus tard, interrogé au sujet d'un article du magazine allemand *Der Spiegel* qui décrivait la *Hundertwasser Haus* comme un cauchemar avec des tours à bulbes, des colonnes de travers et des murs ondulés, l'artiste répond :

> D'un côté, ce genre de choses m'agace, d'un autre côté ça m'est aussi utile, par ce que cela alimente la controverse, sans que j'ai fait quelque chose. Un objet ne devient intéressant que lorsque nait une controverse à son sujet. […] Les gens lisent cela et se font leur propre opinion à partir de cette lecture. Peut-être viendront-ils un jour à Vienne. […] Devant la maison, il y a des gens qui discutent et qui sourient, font des photos – c'est une atmosphère complètement détendue. Et alors même chez le cynique se déroule un combat. L'intellect lui dit : C'est quelque chose de mauvais. L'inconscient s'oppose et dit : Ce doit être quelque chose de bien, cela plait à mon estomac[4778].

1.1.25.3 La *KunstHausWien* (1989/1991)

Entre 1989 et 1991, à environ quatre cent mètres de la « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*) l'artiste réalisa un musée en osmose avec l'homme, avec une œuvre qui bat le pavillon universel de Dame nature[4779]. Portant le nom neutre de « Maison des Arts de Vienne » (*Kunsthaus Wien*), il porte la signature de l'artiste. Des années durant, les deux bâtiments de la voie

---

[4776] Voir Troisième partie, chapitre « Les tapisseries- Le travail de la soie - Le papier hanji - La peinture par fax ».

[4777] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 684. « Die dogmatische Architektenwelt will nicht wahrhaben, daß die menschenwürdigsten Architekturen in Kinderzeichnungen und Märchenbüchern zu finden sind. Es dürfte nicht so schwer sein, in gebaute Realität umzusetzen, was Kinder sich erträumen. ». Notre traduction.

[4778] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren : ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], pp. 25-26. « Auf der einen Seite ärgert mich so etwas, auf der anderen Seite nützt es mir natürlich auch, weil es die Kontroverse anheizt, ohne dass ich etwas dazugetan hätte. Ein Objekt wird nur dann interessant, wenn darum eine Kontroverse entsteht. […] Die Menschen lesen das und bilden sich aus dem Gelesenen ihre Meinung. Vielleicht kommen sie irgendwann einmal nach Wien [...]Vor dem Haus stehen die Menschen und lächeln und diskutieren, machen Photos - es ist eine vollkommen gelöste Stimmung. Da findet dann auch im Zyniker ein Kampf statt. Der Intellekt sagt ihm: Das ist etwas Böses. Das Unterbewusstsein spricht dagegen und sagt: Das muss etwas Gutes sein, es gefällt meinem Magen ». Notre traduction.

[4779] BONNEAU Éric, 1991, Le musée Hundertwasser, *Artension N° 26 juillet-août 1991*, p. 14.

Weißberger, qui sont rassemblés pour le nouveau musée, étaient la propriété de la dynastie de meubles traditionnels Thonet[4780-4781]. Lorsqu'un jour l'artiste est arrivé avec une idée de musée, le Directeur Général de la BWAG[4782], en raison de leurs relations, lui proposa le terrain à proximité de la *Hundertwasser Haus*. Ayant une relation intime avec le canal du Danube[4783], l'artiste accepta ce bâtiment avec enthousiasme. Si le bâtiment lui appartint pour moitié, alors que d'aucuns le jugent pourtant mercantile, c'est qu'il investit 15 millions de francs de l'époque de ses propres deniers[4784]. En acceptant l'ancienne usine Thonet, Hundertwasser avait fait le lien avec les formes courbes. D'autant que l'artiste attribua à ce nouveau lieu un rôle central au cœur de l'Europe, un peu comme la Sécession il y avait une centaine d'années. Et plus généralement, avec Vienne[4785], puisque le nom du musée inclut celui de la cité. Dans les années 1989 à 1991 eut lieu la transformation. S'agissant de rassembler deux bâtiments, l'artiste traita avec un soin extrême l'ancienne structure que les frères Thonet avaient fait ériger en 1892. D'ailleurs, sept ans plus tard, interrogé sur le fait qu'il avait dépeint les villes modernes comme des tumeurs cancéreuses, ce que normalement on élimine et n'enjolive pas, ou encore accusé d'habiller d'atours des noyaux pourrissants ou déjà pourris, Hundertwasser répond :

> Je ne suis pas si sûr. Il y a des tumeurs qui guérissent. […] Ce n'est pas vrai. Le processus normal rapide pour une architecture devenue dérangeante est : tout raser, puis reconstruire un immeuble neuf. Lorsque le bâtiment neuf ne plait plus non plus, on le démolit. Je considère que ce n'est pas correct, car tout ce qui a été construit jadis n'est pas faux. Souvent, il n'y a que quelques composants qui sont faux, et c'est ceux-là qu'il faut justement améliorer. Là, l'important est que la substance ancienne continue à vivre et que la maison se transforme seulement en quelque chose de nouveau. Les plus beaux bâtiments sont ceux dans lesquels les styles de plusieurs époques confluent, comme dans les cathédrales, par exemple. Pourquoi radicalement tout changer, lorsqu'on s'en sort bien avec quelques petits accommodements ?[4786]

[4780] Voir Troisième partie, chapitre « L'épiphanie de 1952 ».

[4781] Kultur: Hundertwasser-Museumshaus, 1990, *Österreichische Mediathek*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/10F075C3-35B-001E1-00000CC0-10EF7ADC/vol/75155/pool/BWEB/, consulté le 01/08/2018. (00.46.34'- 00.48.40' / 00.59.15').

[4782] BWAG : « Banque pour le travail et l'économie » (*Bank für Arbeit und Wirtschaft*) (1922-1934, puis 1947- 2000 : absorption de la « Caisse d'Épargne de la Poste autrichienne » (*Österreichische Postsparkasse*), 2000-2007 : rachat par le US-Fonds Cerberus et restructuration).

[4783] Voir Première partie, chapitre « Les dessins d'adolescent autodidacte - issue et salut ».

[4784] BONNEAU Éric, 1991, Le musée Hundertwasser, *Artension N° 26 juillet-août 1991*, p. 15.

[4785] Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein »* : *Hassliebe* ».

[4786] MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser? , *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016. « Ich bin da nicht ganz so sicher. Es gibt ja auch verheilende Geschwüre. [...]. Das stimmt nicht. Die normale Ruckzuckverfahrensweise mit störend gewordener Architektur lautet: Alles abreißen, dann einen Neubau hochziehen. Wenn der Neubau dann auch nicht mehr gefällt, wird er ebenfalls abgerissen. Das halte ich nicht für richtig, denn es ist ja nicht alles falsch, was früher gebaut wurde. Oft sind nur einige Komponenten falsch, und die muss man eben verbessern. Wobei es sehr wichtig ist, dass die Altsubstanz weiterlebt und sich das Haus nur umwandelt in etwas Neues. Die schönsten Bauwerke sind die, in denen die Stile mehrerer Jahrhunderte ineinanderfließen, wie bei Kathedralen beispielsweise. Warum alles radikal wegreißen, wenn man mit einigen kleinen Veränderungen gut auskommt? ». Notre traduction.

On aura noté la reprise des « cathédrales »[4787] dans l'argumentation, où l'artiste se positionne comme *Architekturdoktor*, qui plus est, respectueux de la tradition, comme à son habitude[4788].

En octobre 1990, un an après la Chute du Mur de Berlin, dans son texte « Du rôle de la KunstHausWien » (*Zur Rolle der KunstHausWien*) l'artiste revient sur sa haine des dictatures :

> À la libération de l'Europe et du monde des dictatures politiquement oppressantes doit faire suite une libération de la création dans tous les domaines de son oppression par une dictature internationale de la politique culturelle au pouvoir. À la recherche des nouveaux fondamentaux d'une nouvelle orientation dans la cohabitation modifiée des hommes avec la nature, nous sommes convaincu du devoir de l'art dans le renouveau en route vers un nouveau millénaire. L'art doit retrouver son sens, son message, son but. L'art doit de nouveau créer des valeurs durables. Le courage de la beauté en harmonie avec la nature. La KUNSTHAUSWIEN s'est fixée cette haute tâche[4789].

Nous soulignons que le rappel de son anticommunisme[4790] est assez mesuré[4791] : face au ruminement du passé, Hundertwasser se positionne en prophète et préfère porter son regard sur un futur où l'art et la KunstHausWien feront en sorte de sauver le genre humain. En effet, deux des étages du nouveau musée sont réservés à la collection Hundertwasser. Le reste est à la disposition d'expositions temporaires, dont Jean Tinguely[4792] a inauguré le programme[4793]. Ce musée créait une petite révolution en Autriche : certains y voyaient une machine à profit, alors qu'il s'agissait qu'il soit simplement rentable en respectant l'esprit de l'artiste, qui bien qu'admiré, avait toujours suscité des controverses par son caractère entier et rebelle[4794]. Le 9 avril 1991, quelques minutes avant

---

[4787] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme » & Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[4788] MARTENS Michael, 1998, *Id.* « tout ce qui a été construit jadis n'est pas faux » (*es ist ja nicht alles falsch, was früher gebaut wurde*) / « améliorer » (*verbessern*) / « […] la substance ancienne continue à vivre » ([…] *die Altsubstanz weiterlebt*) / « les styles de plusieurs époques » (*die Stile mehrerer Jahrhunderte*) / « petits accommodements » (*kleinen Veränderungen*). Notre traduction.

[4789] HUNDERTWASSER, 1990, Zur Rolle des KunstHausWien, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 166. « Der Befreiung Europas und der Welt von politisch unterdrückenden Diktaturen muß auch eine Befreiung der Schöpfung in all ihren Bereichen von einer weltweiten widernatürlichen Unterdrückung durch eine noch herrschende kulturpolitische Diktatur folgen. Auf der Suche nach den Fundamenten einer neuen Orientierung im gewandelten Zusammenleben der Menschen mit der Natur sind wir überzeugt von der Aufgabe der Kunst im Aufbruch zu einem neuen Jahrtausend. Kunst muß wieder einen Sinn bekommen. Kunst muß wieder bleibende Werte schaffen. Mut zur Schönheit in Harmonie mit der Natur. Das KUNSTHAUSWIEN hat sich diese hohe Aufgabe gestellt. ». Notre traduction.

[4790] Voir Première partie, chapitre « L'expression de l'antitotalitarisme ».

[4791] HUNDERTWASSER, 1990, *Id.*, « dictatures politiquement oppressantes » (*politisch unterdrückenden Diktaturen*). Notre traduction.

[4792] Jean Tinguely (1925-1991) sculpteur, peintre et dessinateur suisse. Dans les années 1960, il s'installe avec Niki de Saint Phalle à Montparnasse, dans un atelier de l'impasse Ronsin (Paris 15ème), aujourd'hui disparu. Comme Arman, Yves Klein ou Martial Raysse, il signe le *Manifeste du nouveau réalisme*, rédigé par le critique Pierre Restany. On connaît notamment ses sculptures de la fontaine de Beaubourg à Paris.

[4793] RESTANY Pierre, 2003, Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 51.

[4794] BONNEAU Éric, 1991, Le musée Hundertwasser, *Artension N° 26 juillet-août 1991*, p 15.

l'inauguration de KunstHausWien[4795], s'entretenant avec Gustav Trampitsch, de l'ORF, l'artiste revint sur son goût ancien pour l'architecture et ses objectifs :

> Toute ma vie, j'ai aspiré à montrer que ce que je dis et ce que je peins est concevable, que cela apporte vraiment des solutions aux nombreux problèmes qu'a l'homme aujourd'hui, dans la culture, en écologie, en architecture, et que je suis pas qu'un cinglé, mais que tout cela tient la route. […] Je ne voudrais pas être à l'écart, je voudrais être bien en vue, et je voudrais mettre en garde et devancer, et montrer les choses comme elles seront certainement à l'avenir. Et, en tout cas, je tourne le dos à la ligne droite et au système. […] Je suis resté tout à fait le même, peut-être affiné et amélioré, il y a juste un certain nombre de choses que l'on pourrait qualifier de kitsch, que je laisse lentement tomber, oui, je commence. Mais de toutes façons, j'ai une expérience de trente ans en architecture, trente ou quarante ans, avec mes fenêtres, mes maquettes, et mon activité de docteur de l'architecture, c'est à dire l'amélioration de ce qui existe, plutôt que sa démolition. C'est une sorte de recyclage. […] Quand on veut avoir des hirondelles ou des abeilles, alors on construit des nids, parfois même peut-être en plastique, qui ne sont pas de vrais nids, mais les hirondelles et les abeilles s'y laissent prendre, et elles viennent, et construisent de vrais nids, n'est-ce pas ; et ce que je fais n'est pas aussi bien, j'attends la grande révolution, qui va se produire, les grands bouleversements que va connaître l'humanité, c'est à dire la vraie libération des hommes, la libération de la dictature culturelle[4796].

Pour l'artiste, c'est l'heure du bilan[4797]. Tout en reconnaissant sa position difficile sur la scène artistique[4798], il revient ses motivations telles qu'il les a exposées au fil du temps dans ses écrits[4799]. Enfin, une nouvelle fois, l'artiste se positionne en prophète[4800].

[4795] La KunstHausWien était entièrement gérée par des fonds privés, n'ayant perçu aucune subvention publique jusqu'en 2008. Elle fait depuis partie des quatre musées gérés par le Wien Holding.

[4796] Kultur: Hundertwasser-Museumshaus, 1990, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/10F075C3-35B-001E1-00000CC0-10EF7ADC/vol/75155/pool/BWEB/, consulté le 01/08/2018. (00.47.54'- 00.50.34' / 00.57.50'). « Ich habe mich mein Lebtag lang gesehnt, auch zu zeigen, dass das ich rede auch male denkbar ist, und wirklich auch eine Erlösung bringt, zu vielen Problemen die der Mensch heute hat, in Kultur, in Ökologie, in der Architektur, und dass ich nicht nur ein Spinner bin, sondern, das es Fuß hat [...] Ich möchte nicht abseits stehen, ich möchte im Zentrum des Gesehenen stehen, und ich möchte warnen und vorauseilen, und Dinge aufweisen wie die Zukunft sicher sich gestalten wird. Und das ist auf alle Fälle eine Abkehr von der geraden Linie und vom System [...] Ich bin ganz gleich geblieben, nur verfeinert, und verbessert, nur eine Gruppe schlechtere Dinge, die man vielleicht als Kitsch hätte bezeichnen können, die fallen langsam weg, ich beginne ja. Aber immerhin habe ich in der Architektur ja schon eine dreißigjährige Erfahrung, also dreißig-, vierzigjährige Erfahrung, mit meinen Fenstern und Architekturstudium und Modellen und meiner Tätigkeit als Architekturdoktor, d.h. also Verbesserungen von Bestehenden als es abzureißen. Es ist eine Art von Recycling. [...] Wenn man Schwalben haben will, oder Bienen, so baut man zuerst Neste, und aus Plastik vielleicht sogar, die gar keine echte Nesten sind, aber die Schwalben und die Bienen lassen sich täuschen und kommen, und bauen echte Nest, nicht wahr ; was ich mache ist doch gar nicht so gut, ich warte auf die große Revolution, die jetzt eintreten wird, die großen Umwälzungen, die auf die Menschheit zukommen werden, d.h. wirkliche Befreiung des Menschen, die Befreiung von der kulturellen Diktatur.» Notre transcription et notre traduction.

[4797] Kultur: Hundertwasser-Museumshaus, 1990, *Id.* « Toute ma vie » (*mein Lebtag lang*) / « j'ai une expérience de trente ans en architecture, trente ou quarante ans » (*eine dreißigjährige Erfahrung, also dreißig-, vierzigjährige Erfahrung*) / « activité de docteur de l'architecture » (*Architekturdoktor*). Notre traduction.

[4798] Kultur: Hundertwasser-Museumshaus, 1990, *Ibid.* « je suis pas qu'un cinglé » ([..] *ich nicht nur ein Spinner bin*) / « Je ne voudrais pas être à l'écart » (*Ich möchte nicht abseits stehen*). Notre traduction.

1.1.25.4 L'*Architekturdoktor* et les établissements de santé

Une nouvelle étape du geste architectural de Hundertwasser, tel un geste médical ou musical, fut justement la rénovation du Service d'Oncologie du CHU de Graz (Styrie). Lors de l'inauguration, l'artiste déclare :

> Je fus appelé par le Professeur Samonigg comme *Architekturdoktor*[4801]. Il fallait remettre en état, embellir et donner une âme au service d'oncologie malade et sans âme. Cette demande fut une grande joie pour moi et pour l'architecte Pelikan. Dans les cliniques et les hôpitaux, les gens ne peuvent pas guérir, parce que les hôpitaux sont eux-mêmes malades. Le *docteur de l'architecture* ne fait rien d'autre que de restaurer la dignité humaine en harmonie avec la nature et la création humaine. Sans tout raser, rien qu'avec des modifications aux points stratégiques, sans beaucoup de violence ni de gros moyens financiers. Nos villes sont devenues des idées loufoques bétonnées d'architectes, pour qui le serment d'Hippocrate ne veut rien dire, qui devrait pourtant signifier : je me refuse à construire des maisons par la faute desquelles la nature et l'âme des hommes subissent des dommages. Il est plus difficile de saisir les dommages psychiques, et il est facile pour les responsables de rejeter toute responsabilité. Je suis fier d'être un 'enjoliveur'. Il faudrait enjoliver ce monde entier laid, ce monde gris et sans cœur. Un esprit plus humain, plus amical et plus joyeux doit entrer dans les appartements, dans les maisons et dans les hôpitaux[4802].

L'argumentation dont l'artiste fit maintes fois usage peut sembler répétitive, mais ces antiennes mettent bien en lumière l'enracinement de ses certitudes. Nous retrouvons en effet la critique du monde « gris » (*graue*), dénoncé dès 1953[4803]. Ainsi que la nécessité, développée depuis

---

[4799] Kultur: Hundertwasser-Museumshaus, 1990, *Ibid.* « je tourne le dos à la ligne droite et au système » (*eine Abkehr von der geraden Linie und vom System*) / « kitsch » (*Kitsch*) / « recyclage » (*Recycling*). Notre traduction.

[4800] Kultur: Hundertwasser-Museumshaus, 1990, *Ibid.* « je voudrais mettre en garde et devancer » (*ich möchte warnen und vorauseilen*) / « j'attends la grande révolution, qui va se produire » (*ich warte auf die große Revolution*). Notre traduction.

[4801] Voir Troisième partie, chapitre « Éloge de l'ornementation ».

[4802] HUNDERTWASSER, 1994, Zur Eröffnung der Station der Onkologie der Univ. Klinik für Innere Medizin - Graz, *vereinfuerkrebskranke.at*, http://www.verein-fuer-krebskranke.at/verein_hundertwasser.php?PHPSESSID=1b8fe811be592524c9f9f91f02b0854a, consulté le 10/01/2016. « "Ich wurde von Prof. Samonigg als Architekturdoktor bestellt. Die bestehende kranke, seelenlose Onkologiestation sollte geheilt, verschönert und beseelt werden. Diese Herausforderung war für mich und Architekt Pelikan eine große Freude. In den Kliniken und Krankenhäusern können die Menschen nicht gesund werden, weil die Krankenhäuser selber krank sind. Der Architekturdoktor tut nichts anderes, als die Menschenwürde in Harmonie mit der Natur und mit der menschlichen Kreation wiederherzustellen. Ohne erst alles abzureißen, nur mit Änderungen an strategischen Punkten, ohne viel Gewalt und große finanzielle Mittel. Unsere Städte sind zu Beton gewordene Schnapsideen von Architekten, für die der Eid des Hippokrates nicht gilt, der da heißen soll: Ich weigere mich, Häuser zu bauen, wodurch die Natur und die Seele des Menschen zu Schaden zu kommen. Die psychischen Schäden sind schwerer erfassbar, und die Verursacher haben es leicht, jede Verantwortung abzulehnen. Ich bin stolz darauf, dass ich ein Behübscher bin. Die ganze hässliche Welt, die graue herzlose Welt müsste behübscht werden. Ein menschlicher, freundlicher, heiterer Geist soll einziehen in die Wohnungen, in die Häuser und in die Spitäler." ». Notre traduction.

[4803] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

1958, d'une « harmonie avec la nature » (*Harmonie mit der Natur*)[4804]. Et puis encore, bien des arguments[4805] avancés en 1968 dans le manifeste *Los von Loos*[4806]. Enfin, l'artiste souligne la « création humaine » (*menschlichen Kreation*)[4807], sans oublier le respect des constructions anciennes[4808]. Si certains diront même que celui qui a vu un modèle les a tous vus, en raison de la loi de l'éternel retour du même[4809] et que quelque soit la construction, ça ne fait pas de différence, que l'artiste n'en fait pas non plus, car, dans ces reprises il faut voir une démarche didactique, nourrie par la volonté de l'artiste de remporter l'adhésion. Il est d'ailleurs notable que le choix des oncologues se soit porté sur Hundertwasser : désireux de respecter leur serment d'Hippocrate, ils confrontés à la souffrance et à l'angoisse de patients de toute origine sociale, atteints d'une pathologie qui effraie. Voire à l'angoisse des familles et aussi du personnel soignant. L'artiste se montra prêt à tout faire gracieusement, il n'y aurait que les frais de construction à payer, ainsi qu'un architecte en qui il avait confiance. En outre, pour collecter de l'argent pour la réalisation, l'artiste mit à disposition trois mille lithographies que l'on pouvait acheter comme « pierres de construction ». Une nouvelle fois l'artiste joua avec sa conception des couleurs, si bien que, y compris pour tout le personnel, elles sont un bien-être : l'humeur des patients dans le Service est passée significativement de l'indifférence à la dépression du début à une humeur hautement positive, à un moment où l'on commençait seulement à comprendre combien il est très important de savoir comment ces patients se sentent[4810]. Désormais, alors qu'on avait laissé crier Hundertwasser dans le désert quand on le prenait pour un philosophe vociférant, on lui passait non seulement des commandes « d'espaces heureux » mais aussi des commandes « d'espaces aimés », puisqu' il s'était révélé un médecin efficace qui devait maintenant opérer une alchimie de l'architecture[4811]. En 1997, l'intention de concevoir une installation en harmonie avec la nature, qui corresponde au besoin d'harmonie de

---

[4804] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964) ».

[4805] HUNDERTWASSER, 1994, *Id.* critique des bâtiments « sans âme » (*seelenlose*) / « les hôpitaux […] malades » (*die Krankenhäuser [...] krank*), la critique des « architectes » (*Architekten*), qui ne respectent pas l'équivalent virtuel d'un « Serment d'Hippocrate » (*Eid des Hippokrates*) / les « dommages psychiques » (*psychischen Schäden*). Notre traduction.

[4806] Voir Troisième partie, chapitre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968) ».

[4807] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[4808] Voir Troisième partie, chapitre « La KunstHausWien ».

[4809] WEINZIERL Ulrich, 2001, Eher Kosmetiker denn Chirurg - Friedensreich Hundertwasser als Architekt, *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article432138/Eher-Kosmetiker-denn-Chirurg.html, consulté le 01/07/2016.

[4810] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, pp. 178-179.

[4811] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 52.

l'homme[4812] trouva une nouvelle concrétisation dans la réalisation des Thermes de Blumau (Styrie)[4813]. Tout a commencé au milieu des années 1980, lorsque les habitants de Blumau cherchèrent du pétrole devant leurs portes et que ce fut de l'eau bouillante qui jaillit du sous-sol et fut bétonnée. Des années plus tard, le secrétaire de la commune de Blumau, s'interrogeant sur un usage possible de toute cette eau chaude, rencontra par hasard Hundertwasser et lui dit avoir aussi cent eaux[4814] : il évoquait une température de l'eau à cent degrés[4815]. L'artiste entreprit de construire un établissement thermal qui, avec la « maison-tronc », les « maisons-dos-de-chevreuil », avec la « Maison-tuile » et la « maison-musée » porte bien sa signature[4816].

Nous observons cependant que certes, l'artiste mettait son architecture au service du bien-être des curistes, mais nous nous posons la question de savoir s'il n'avait pas franchi une limite, puisque que l'idée et la conception des Thermes de Blumau reposait sur la question du renouvellement du tourisme dans les pays alpins par le biais d'innovations[4817]. D'ailleurs, Hundertwasser lui-même semblait regretter cette construction, puisqu'un an après l'inauguration, il confie: « C'est exactement ce que vous avez dit, une maison Hundertwasser, c'est bien, mais trop, ça devient un cauchemar. Allez donc à Blumau et regardez quel effet font beaucoup de Hundertwasser»[4818]. À moins qu'il ne s'agisse d'une antiphrase ?

[4812] STEINECKE Albrecht, BRITTNER-WIDMANN Anja, 2000, Die „Hundertwasser-Therme Rogner-Bad Blumau in der Steiermark (Österreich)", *Erlebnis- und Konsumwelten*, R. Oldenbourg Verlag, München, Wien, p. 172.

[4813] Rogner Bad Blumau, *Blumau*, http://www.blumau.com/, consulté le 09/02/2017.

[4814] Jeu de mots intraduisible en français, entre « Hundertwasser » et « hundert Wasser ».

[4815] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 232.

[4816] STEINECKE Albrecht, BRITTNER-WIDMANN Anja, 2000, Die „Hundertwasser-Therme Rogner-Bad Blumau in der Steiermark (Österreich)", *Erlebnis- und Konsumwelten*, R. Oldenbourg Verlag, München, Wien, p. 175.

[4817] STEINECKE Albrecht, BRITTNER-WIDMANN Anja, 2000, *Id.*, p. 172.

[4818] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], pp. 39-40. « Genauso wie Sie jetzt sagen, ein Hundertwasserhaus ist gut, aber viele werden zum Alptraum. Fahren Sie mal nach Blumau und sehen Sie sich an, was für eine Wirkung viel Hundertwasser haben.». Notre traduction.

CHAPITRE IV. ÉCRITS, MANIFESTES ET ENTRETIENS TÉLÉVISUELS ET RADIOPHONIQUES PHILOSOPHICO-ÉCOLOGISTES

Nous allons étudier ici comment le voyage en Italie et sa rencontre avec Brô[4819] marquèrent définitivement sa pensée[4820]. Hundertwasser se distingua par l'économie des matériaux utilisés ; au-delà de la photographie de difficultés économiques et de conditions précaires d'artiste, ce fut le signe que était passé à un mode de vie revendiqué et constitutif de son travail, avec pour objectif d'éveiller les consciences

1.1.26 Une dynamique créative au service d'une métamorphose sociétale

Arrivé à Paris il passe des années dans un grand dénuement et une grande frugalité, comme il le détaille : « J'ai fabriqué, cousu moi-même mes vêtements, car je voulais démontrer comment vivre sans argent. Pantalons avec coutures à l'extérieur, chaussures en peau de lapin, le tout trouvé dans les poubelles »[4821]. Pour l'artiste, un mode de vie emblématique était né, d'autant qu'il précise:

> Être artiste ne veut pas dire que l'on doive peindre. Naturellement, on devrait peindre, mais c'est un mode de vie. C'est une manière de voir le monde et de reconnaître la beauté autour de soi et d'y ajouter du beau. C'est étrange, les peintres sont un genre à part. Qu'on les aime ou non, leur style de vie, leur milieu, leur maison, leur chambre, leur jardin - tout est différent de ce que l'on voit ailleurs[4822].

1.1.26.1 Le corps comme manifeste

Au-delà d'un cliché[4823] le montrant escaladant la façade d'une maison de Tokyo en 1961, performance destinée à critiquer une architecture qu'il qualifie d'inhumaine[4824], nous nous proposons

---

[4819] Voir Deuxième partie, chapitre « Le voyage en Italie » (*Die italienische Reise*) (1949) ».

[4820] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 15.

[4821] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 41.

[4822] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 125.

[4823] HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 88. Illustration.

[4824] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964) ».

maintenant d'analyser comment Hundertwasser employa le langage corporel pour exposer ses théories. Dans les années d'après-guerre, les expériences bouleversantes de la Seconde Guerre mondiale avaient dominé les conditions de vie : contraints par la nécessité de reconstruire ce qui avait été détruit et d'assurer leur propre existence, les gens se concentraient sur « la maîtrise du quotidien »[4825]. Cependant, à travers le miracle économique et le bien-être retrouvé, toute une société se trouva confortée dans une pensée et un agir matérialistes, caractérisés par la pression de la conformité et la croyance en la consommation, qui déterminèrent le comportement social des années 1950 et 1960 . Pour les jeunes artistes des années 1950, avant Beuys, il y avait avant tout Jésus, Dostoïevski, les adeptes du Yi-King, les existentialistes parisiens, les beatniks de Ginsberg et justement Hundertwasser qui montraient la voie du contre-monde et de la contre-violence vis à vis de la machinerie de fonctionnement des économistes et des politiques [4826]. Si le style de vie et les années de formation de l'artiste ressemblaient remarquablement à ceux des jeunes des années 1960 et 1970[4827], c'est sans doute parce que ils étaient tous des « auratiques[4828] », des magiciens et des guérisseurs à la suite des crucifiés de toutes les cultures et de toutes les époques. Ascètes en tant que combattants pour le « renoncement souverain », ces prophètes pied-nu de la profondeur de l'âme et de la pureté de la pensée se reconnaissaient aussi dans la maxime « moins, c'est plus » (*less is more*) [4829] – non pas dans ce qu'ils produisaient, mais dans leur attitude et mode de vie. Hundertwasser davantage que les autres, son incontestable pauvreté ayant très probablement affaire avec l'arrière-plan d'une philosophie de vie issue notamment des théories de Diefenbach et de Gräser[4830]. D'autant que leur action exerça une influence sur d'innombrables courants artistiques et culturels du XXème siècle[4831], notamment Diefenbach sur Schiele[4832], dont Hundertwasser a reconnu l'empreinte artistique sur son œuvre. D'ailleurs, dans son étude sur les origines intellectuelles de la contre-culture, l'historien et philologue Martin Green avait insisté à plusieurs reprises sur la filiation du mouvement pacifiste et de contre-culture des années 1960 avec l'anti-

---

[4825] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 192.

[4826] BROCK Bazon, 2012, Wellenlinien im gestauten Wasser, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 150.

[4827] *Hundertwasser*, 1973, Aberbach Fine Art, 988 Madison Ave., New York, 1973, Gruener Janura, Glarus, p. 8.

[4828] Nous transposons le néologisme de Brock *Auratiker* , formé sur *Aura* – aura, et le suffixe *tiker*, comme par exemple *Psychotiker* – psychotique.

[4829] Voir Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

[4830] Voir Deuxième partie, chapitre « Gusto Gräser (1879 – 1958) ».

[4831] KORT Pamela, 2015, Vorwort, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 11.

[4832] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

modernisme autrichien d'Otto Gross[4833], de Gusto Gräser et de Rudolf Laban[4834] qui s'étaient regroupés entre 1900 et 1920 dans la petite localité suisse-romane d'Ascona[4835]. Mais si l'artiste n'évoque cette empreinte de philosophie de vie ni dans ses écrits, ni dans ses manifestes, il la reconnaît implicitement et la donne à voir.

1.1.26.1.1 Les tenues vestimentaires - « De la Deuxième Peau » (*Über die Zweite Haut)* (1982/1983)

Ne pas se faire remarquer, ne pas se mettre en valeur, ne pas se travestir, rejeter les formes inconvenantes et les couleurs voyantes, s'habiller selon son âge, son sexe, son milieu, ses activités : tels sont les préceptes de base à respecter si l'on ne veut pas être l'objet de regards inquisiteurs, de moqueries ou d'insultes. Pour être acceptée, une tenue vestimentaire ne doit pas seulement se conformer aux circonstances ou à l'identité sexuelle de son porteur, elle doit aussi respecter des codes formels et visuels établis. Si la longueur d'un vêtement, sa largeur, ses couleurs, mais aussi la nature même du tissu dans lequel il est taillé sont des critères d'originalité pour les uns, ils sont pour les autres des entraves à la discrétion qui s'impose dans les usages vestimentaires occidentaux. Du XIVème siècle à nos jours, l'idée d'excès dans le vêtement est très fréquente. La nouveauté dérange. Ainsi le vêtement trop haut, trop court, trop large, trop transparent, trop moulant, trop couvrant, trop froissé ou trop coloré a-t-il souvent choqué les esprits conservateurs[4836]. Il faut en voir l'origine dans la théologie et la morale chrétiennes : chassés du Paradis, condamnés à une vie de labeur, Adam et Ève ont reçu au moment de leur expulsion un vêtement pour cacher leur nudité : ce vêtement est le symbole même de la Chute de l'humanité, si bien que tout vêtement est plus ou moins l'héritier de ce vêtement primitif [4837]. Il est imprégné de la faute des ancêtres et, pour cette raison, se doit d'être le plus sobre et le plus discret possible. En conséquence, dans le vêtement, les couleurs se remarquent

---

[4833] Otto Hans Adolf Gross (1877-1920) Médecin autrichien, au parcours assez chaotique. Entre entre 1905 et 1911, il fréquenta la colonie Monte Verità.

[4834] Rudolf Laban, né Rezső Lábán de Váralja le 15 décembre (1879-1958). Danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien de la danse hongrois. Dans le cadre, du « Congrès anational de l'Ordo Templi Orientis » (1917 - Monte Verità) qui tente de réunir théosophes, végétariens, occultistes et pacifistes dans l'objectif d'arrêter la guerre en cours, Laban propose la « Fête du Soleil ».

[4835] GIMENO Paul, 2003, L'esprit d'Ascona. Précurseur d'un écologisme spirituel et pacifiste, *Écologie & politique*, 2003/1 (N°27), pp. 235 – 244, *cairn.info*, https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2003-1-page-235.htm, consulté le 07/01/2017, pp. 235 – 244, § 1.

[4836] Cartel, 2016, *Tenue correcte exigée. Quand le vêtement fait scandale*, Musée des Arts décoratifs (exposition du 1er décembre 2016 au 23 avril 2017), Paris, consulté le 21/02/2017.

[4837] PASTOUREAU Michel, 2016, Le christianisme face au vêtement, in Tenue correcte exigée. Quand le vêtement fait scandale, *lesartsdecoratifs.fr*, http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/mode-et-textile/tenue-correcte-exigee-quand-le-vetement-fait-scandale/, consulté le 23/01/2017.

au premier regard. Il est également précisé[4838] qu'au Moyen-Âge, les couleurs vives, trop voyantes dérangent car elles sont celles du bariolage, de l'écart, de la transgression. Au XVIème siècle, les réformateurs protestants distinguent les couleurs « honnêtes » (blanc, noir, gris, brun, bleu) des couleurs « malhonnêtes » (rouge, vert, jaune) que tout bon chrétien et même tout bon citoyen doit fuir. Si bien que cette distinction a des conséquences dans nos garde-robes : nos costumes sombres, nos chemises blanches, nos blazers bleu marine, etc. répondraient encore à une tradition chrétienne de modestie et de vertu D'une manière générale, le manque de tenue qui peut s'illustrer par des vêtements négligés, froissés, déchirés, est un leitmotiv des transgressions vestimentaires : les codes s'inversent et le vêtement déchiré autrefois signe visible de pauvreté, de colère, et de tristesse peut faire l'objet d'une recherche originale, tout à fait délibérée[4839]. À l'opposé des codes vestimentaires communs, de tout temps, des tenues particulières avaient déjà été nécessaires à certains artistes pour vivre en état de création, on se souviendra par exemple de la blouse bleue de Klimt (*Klimt-Kittel*), influencé par Diefenbach[4840]. Dans son discours du 13 mai 1982, enregistré sur bande pour ses étudiants viennois, l'artiste en définit la fonction :

> L'artiste doit être fort et sûr de soi, il doit être beau, et il doit impressionner. Cela doit s'exprimer dans ses vêtements tout comme dans votre environnement, que vous devez concevoir, et aussi dans vos œuvres. Lorsque vous allez dans la rue, on doit reconnaître tout de suite que vous diffusez une lumière, un rayonnement[4841].

Cette observation entre en résonnance avec l'importance que Hundertwasser accordait également à son apparence générale spécifique, comme il l'exprime en 1961 :

> Le pourpoint est fait dans un tissu que vous trouverez au *Printemps*. Quant à mes attitudes[4842], elles ne visent pas à la provocation, mais correspondent au goût de retrouver – et d'inciter à retrouver – une liberté étouffée sous les préjugés. En vérité, je vois mal les raisons pour lesquelles j'y renoncerais. […] L'exhibitionnisme se force, pas moi. Quant au reste, qu'on me dise fou ne me dérange pas. Tout artiste ne l'est-il pas tant soit peu ?[4843]

[4838] Cartel, 2016, *Tenue correcte exigée. Quand le vêtement fait scandale*, Musée des Arts décoratifs (exposition du 1er décembre 2016 au 23 avril 2017), Paris, consulté le 21/02/2017.

[4839] Cartel, 2016, *Tenue correcte exigée. Quand le vêtement fait scandale*, Musée des Arts décoratifs (exposition du 1er décembre 2016 au 23 avril 2017), Paris, consulté le 21/02/2017.

[4840] Voir Deuxième partie, chapitre « Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913) ».

[4841] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1982), p. 36. « [...] Der Künstler muss stark sein und selbstbewusst, er muss schön sein und er muss beeindrucken. Das muss sich in der Kleidung ausdrücken wie auch in Eurer Umgebung, die Ihr gestalten müsst, und auch in Euren Werken. Wenn Ihr auf der Straße geht, muss man bereits erkennen, dass ein Licht, eine Strahlung von Euch ausgeht.». Notre traduction.

[4842] Erich Brauer interroge Hundertwasser sur sa barbe d'une autre époque et son idée de se faire photographier nu, couché devant une de ses toiles.

[4843] CONIL LACOSTE Michel, 1961, Conversation dans l'atelier de Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 74, février 1961, p. 47-51

En outre, l'artiste, qui fut chauve très jeune, portait une barbe remarquable : les poils poussaient déjà sous les yeux, recouvrent complètement la partie inférieure du visage et dans le cou, rejoignent les poils fournis de la poitrine. C'est une barbe royale qui se composait de plusieurs couches, qui se distinguaient en couleur, en consistance. Au cours de sa vie, il a porté cette barbe de différentes manières et l'a plus d'une fois, complètement rasée, ce qui souligne le lien entre l'état d'âme de l'artiste et la manière dont il porte la barbe : tandis qu'une barbe longue et mince indique une période d'action intensive et d'intérêt croissant à sa carrière, une grande barbe, semblable à celle que portait Karl Marx signifie un projet important de type artistique et des pensées prophétiques. Si Hundertwasser se rase la barbe, c'est qu'il est amoureux ou alors comme s'il avait perdu son équilibre. Et s'il arrive que des envieux et des critiques d'art s'approchent de lui par derrière, pour lui trancher métaphoriquement la gorge, sa barbe constitue un insurmontable bouclier physique et intellectuel[4844]. Il n'est donc pas surprenant qu'au fil de toutes les époques, les critiques et l'entourage sont unanimes sur l'étrangeté de son aspect, qui est ancienne : dès l'époque de l'Art Club, l'artiste n'avait alors pas de barbe, n'était pas un bohémien, n'était pas négligé. Pourtant, on le remarquait, car il portait des chaussures, qu'il s'était lui-même taillées et cousues dans du cuir de vache souple, qui étaient informes, si on part de l'idéal des belles formes en matière de mode, mais qui étaient pratiques et chaudes, comme il l'assurait[4845]. À Paris, Hundertwasser promenait sa mine de migrant dans le milieu des galeries de Saint-Germain des Près, et il était encore capable d'intriguer, vivant de l'air, de son astuce et de son don de récupération exceptionnel[4846]. Son accoutrement, avec ses sandales arabes, faisait penser à un mollah ou à un marabout défroqué qui aurait troqué son saroual pour un pantalon de pyjama en gros drap de calicot, et coupé sa djellaba à mi-corps pour en faire un semblant de chemise[4847]. Dans ses vieux vêtements de fakir, l'artiste avait des allures de mendiant hindou, et dans la rue, les passants se retournaient et commentaient méchamment son étrangeté[4848]. En 1954, avec son long corps maigre surmonté d'une tête anguleuse, l'artiste était un clochard errant, l'un des caractères les plus atypiques de la scène artistique parisienne, l'un des protagonistes les plus fascinants de sa marginalité[4849]. La galeriste Jeanne Facchetti évoque encore un beau jeune homme, un peu timide, taciturne, mais très tenace, qui

---

[4844] BRAUER Erich, 1974, Beim Barte des Friedensreich Hundertwasser in KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, pp. 27-31.

[4845] SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser: vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlass der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, p. 41.

[4846] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 12.

[4847] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, pp. 36-41.

[4848] LÉVÊQUE Jean-Jacques, 2010, Hundertwasser peint couché, *soleildanslatête.centerblog.net*, http://soleildanslatete.centerblog.net/m/rub-hundertwasser-.html, consulté le 25/03/2016.

[4849] RESTANY Pierre, 1996, Le feu qui brille, *bro.perso.libertysurf.fr*, http://bro.perso.libertysurf.fr/Restany.htm, consulté le 19/11/2016.

circulait sur sa bicyclette, avec ses toiles sur le dos, portant un pullover gris rayé de couleurs vives, rouge, bleu, vert et orange qu'il avait lui-même conçu ; ses mains longues et fines disparaissant dans les manches beaucoup trop longues d'une chemise sans col et portait des sandales faites de ses mains[4850]. Quant aux quelques collectionneurs assez audacieux ou snobs pour fréquenter ce genre de lieu, ils s'étaient vite habitués à voir déambuler cette silhouette dégingandée, dont la singularité de l'habillement accentuait son auréole de talent prometteur ou de génie naissant[4851]. Il arrivait pourtant que l'apparence provocatrice de l'artiste, en kaftan ou en kimono, en maillot de bain, en burnous ou en veste de velours, avec ou sans barbe, sandales et casquette de fourrure provoque une énorme stupéfaction, une forte désapprobation et un certain mécontentement[4852]. Notons encore que, si l'artiste portait un habillement à part, fabriqué de tissus 'naturels', il n'ôtait pas non plus sa casquette de fourrure persane à l'intérieur, ce qui était à l'époque le comble de l'absence de savoir-vivre[4853]. Madame Pompidou[4854] narre qu'au Palais présidentiel, à la présence des œuvres d'art s'ajoutaient celles des artistes comme Hundertwasser qui, avec ses allures très 'artiste écologique' effrayait un peu les huissiers de l'Élysée. Senghor[4855], camarade de promotion de Georges Pompidou à l'École Normale supérieure, devenu président du Sénégal[4856] sut se remémorer l'accoutrement de mollah défroqué du peintre. Quant à Monsieur Goudet[4857] , de La Picaudière, il se souvint encore que 'Monsieur Stowasser' n'était pas bien habillé, ne voulait pas être bien habillé. Cet homme modeste, étranger au monde de l'art, trouvait vraiment original que l'artiste porte ses pulls à l'envers; en outre, il s'étonnait de ce que, même s'il n'avait pas de trou, l'artiste mette une pièce, une pièce rouge ou une pièce bleue sur son pantalon. Nous mettons cette observation en perspective avec un argument du texte écologique « La folie du nettoyage » (*Der Putzwahn*)[4858] que l'artiste rédige en décembre 1989 : « Malheur, lorsqu'une chemise propre, lavée avec un savon normal, présente une tache. On l'enlève aussitôt avec des poisons encore plus dangereux, au lieu de se réjouir de ce

---

[4850] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 45.

[4851] RESTANY Pierre, 2003, *Id.*, p. 15.

[4852] FLEMMING Hanns Theodor, 1964, Hundertwasser, narcissus reflected in spirals, London, *Studio international*, vol. 168, n° 859, p. 215.

[4853] BROCK Bazon, 2012, Wellenlinien im gestauten Wasser, GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 152.

[4854] *« Autour d'une collection » Le Président et Madame Georges Pompidou*, 1994, Maison des arts Georges Pompidou, Cajarc/Lot, juillet-août 1994 : à l'occasion de la commémoration du XXe anniversaire de la mort du Président Georges Pompidou, [p. 25].

[4855] *Hundertwasser : parcours rétrospectif*, 1999, Galerie Patrice Trigano, Paris, 1er décembre 1999-29 janvier 2000 / texte de Pierre Restany, [p. 6].

[4856] Voir Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[4857] PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Hommage à Hundertwasser 1928-2000*, catalogue de l'exposition du 2 juin au 30 septembre 2001, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Éditions du Musée des beaux-arts et de la dentelle d'Alençon, Alençon, p. 27.

[4858] Voir Troisième partie, chapitres « Culture de merde - La sainte merde (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) (1979-1980) » & « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

cadeau inespéré, qui distingue cette chemise de la masse anonyme des chemises identiques »[4859]. L'effet produit était le même à Vienne, comme Hundertwasser le décrit :

> Les gens me regardaient et se moquaient de moi lorsque je me promenais. Je vis en Italie, je vis en France, je vis en Nouvelle-Zélande, mais il n'y a que dans ma ville natale que les gens me fixent et se moquent de moi. Oh, s'ils me reconnaissent, ils sont extrêmement aimables et me courent après pour un autographe. Mais s'ils ne me reconnaissent pas, ils se moquent de moi parce que j'ai l'air drôle. Cette fois, c'était des ouvriers en bâtiment. Je suis passé au milieu d'eux. En me disant : 'ces pauvres gens, ils n'iront jamais nulle part s'ils n'ont que moi pour rire'[4860].

On notera l'ambiguïté de la dernière observation: on pourrait considérer que Hundertwasser exprime ici une blessure narcissique en se montrant méprisant. Nous y voyons plutôt le regret que ses théories, contrairement à ses aspirations, ne franchissent pas les frontières du monde de l'art, d'autant que l'artiste s'exprime en 1976, soit quatre ans après son intervention médiatique dans l'émission « Fais un vœu » (*Wünsch Dir was*)[4861]. Seuls peut-être certains Britanniques restèrent-ils flegmatiques : il pouvait arriver que Hundertwasser entre dans la salle de restaurant de l'hôtel Claridge à Londres en portant aux pieds des chaussettes de couleurs différentes, fourrées dans une combinaison de sandale et de chaussure faites maison, portant sur la tête une casquette de marin multicolore, et sur les épaules un caftan rayé ; malgré tout, parmi les clients présents, personne ne riait ni ne ricanait. D'une certaine manière, ils avaient tous le sentiment fort qu'un messager mystérieux et important venait d'entrer dans la salle[4862]. En effet, d'une manière générale, comment accepter qu'un artiste reconnu, vingt ans après les restrictions de l'immédiat après-guerre, persistât dans de telles tenues vestimentaires, à une époque où la nécessité ne faisait plus loi ? Comment comprendre et surtout accepter que les vêtements hundertwasseriens deviennent des manifestes

---

[4859] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Hundertwassers Antwortbrief an Wieland Schmied. (Der Kulturpolitische Machtanspruch) (1981), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 226 « Wehe, wenn ein mit normaler Seife gewaschenes, sauberes Hemd einen Fleck aufweist. Man beseitigt ihn sofort mit noch gefährlicheren Giften, anstatt sich über dies unverhoffte Geschenk zu freuen, das gerade dieses Hemd aus der anonymen Masse gleicher Hemden heraushebt. ». Notre traduction.

[4860] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 85. « "People were looking at me and laughing at me when I was walking over here," […] "I live in Italy, I live in France, I live in New Zealand, but only in my native city do people stare and make fun of me. Oh, if they recognize me, they're extremely friendly and run after me for autographs. But, if the don't recognize me, they laugh at me because I look funny. This time it was construction workers. I get through it. By saying to myself: 'These poor people, they will never get anywhere if all they have to laugh at is me.' » Notre traduction.

[4861] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[4862] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 133.

textiles, qui laissent derrière eux les conventions esthétiques dominantes[4863] ? Ce code vestimentaire libre de « clochard errant », paradoxalement pensé, voire sophistiqué, fit donc l'objet de contresens puisque l'artiste l'expose encore dans son écrit « De la Deuxième Peau » (*Über die Zweite Haut)* : « Puis on a parlé de terreur des bourgeois, ou encore de calcul, de gag, de truc et de publicité. Jamais de ce que c'est vraiment. »[4864]. On notera ici l'emploi du présent de l'indicatif « est » (*ist*) qui souligne la continuité, puisque lui, œuvre et vêtements, voire barbe forment un tout et que par ces tenues, il cherche à dénoncer la socio-aliénation du corps contemporain et l'incidence de cette situation sur le comportement social individuel et collectif - le corps engendrant le mental. Hundertwasser ajoute d'ailleurs :

> C'est difficile, au cœur de ces accusations méchantes et de ces déformations de la vérité de rester fidèle à moi-même et, ouvert et positif et vulnérable, de poursuivre sur la bonne voie, qui par moments ressemble à un parcours du combattant. C'est alors que les vêtements que l'on a confectionné soi-même deviennent la cible de forces inépuisables[4865].

Il dépeint également ses difficultés à faire reconnaître ses désirs en une longue accumulation « j'ai […] tenté » (*Ich habe [...] versucht*) où perce le découragement :

> J'ai tenté sans cesse de convaincre les tailleurs de couper des pantalons sur lesquels les ourlets bien cousus soient tournés vers l'extérieur, si bien que l'endroit et l'envers soient différents, mais malgré tout beaux à porter. J'ai essayé de faire franger les manches et les jambes de pantalon et de manteau plutôt que les ourler. J'ai essayé de faire comprendre aux tailleurs que les plis de fer doivent être identiques à la couture, que les boutons doivent tous être de taille et de couleur différente, pour obtenir une plus grande diversité. Pourquoi les boutons devraient-ils être semblables ? Pourquoi les fenêtres doivent-elles être toutes semblables ? J'ai tenté de pousser les tailleurs à faire des costumes de deux étoffes différents […] On coupe tant qu'on a assez de tissu, et on continue avec un autre. Je veux bien qu'on appelle ça un « patchwork », bien que ce soit un gros mot péjoratif. […] Au cours des trente dernières années j'ai sans cesse cousu moi-même des pièces de vêtement, ou bien les ai fait exécuter avec une grande crispation contre la volonté de différents tailleurs. Les rayures verticales sont un des signes distinctifs de mes vêtements, suivant inconsciemment mon leitmotiv : l'horizontal appartient à la nature, la verticalité à l'homme[4866].

[4863] HODONYI Robert, 2012, Friedensreich Hundertwasser. Vordenker der ökologischen Moderne, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 128.

[4864] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über die Zweite Haut (1982/1983), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 117. « Dann bezeichnete man das als Bürgerschreck, dann als Berechnung, Gag, als Masche und Publicity. Nie als das, was es wirklich ist. ». Notre traduction.

[4865] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 117. «Es ist schwer, unter diesen bösen Anschuldigungen und Verdrehungen der Wahrheit mir selbst treu zu bleiben und offen und positiv und verwundbar weiterzugehen auf dem richtigen Weg, was zeitweise einem Spießrutenlauf gleichkommt. Dabei dient die selbstgeschaffene Kleidung den unschöpferischen Mächten als Zielscheibe.». Notre traduction.

[4866] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 118. « Ich habe immer wieder versucht, Schneider zu überreden, Hosen zu schneidern, bei denen schön genähte Säume nach außen gekehrt sind, so daß die Innen- und Außenseiten verschieden, jedoch gleich schön zu tragen sind. Ich habe versucht, die Ärmel und Hosenbeine und Rocksäume ausfransen zu lassen, anstatt sie einzusäumen. Ich

Face à ces remarques de l'artiste sur l'étoffe, observons que ce concept de réversibilité traduit bien la nature osmotique du second niveau de la conscience de l'artiste : la Deuxième Peau entretient un rapport d'identité direct avec la première, dont elle incarne l'état-civil[4867]. D'autant que l'artiste ressentait durablement cette multiplicité en lui[4868]. C'est ce que Hundertwasser exprime en 1976, lorsqu'il revient sur la réception de ses timbres-poste[4869] :

> La femme à la poste : elle pense que je devrais faire mon art, mais me comporter comme un homme normal. Beaucoup de peintres pensent comme cela, mais dans la rue, ils ont l'air de bureaucrates. Je pense que c'est un mensonge. Si vous avez un monde à montrer aux autres, si vous avez des portes à ouvrir, alors on ne peut pas peindre que sur un morceau de papier. Vous devez agir en harmonie avec ce que vous peignez. Si vous ne ressemblez pas à vos peintures, alors, vous êtes coupé en deux[4870].

En 1982, à l'époque de son exposition à la galerie Artcurial de Paris, l'artiste se fait plus précis en rédigeant l'écrit « De la Deuxième Peau » (*Über die Zweite Haut)*, publié dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[4871]. Nous allons analyser comment, dans ce texte argumentatif en quatre parties, Hundertwasser dénonce les maux de la mode en les opposant à sa philosophie de la Deuxième Peau, conviction essentielle, puisqu'exprimée par l'emploi de majuscule sur « Deuxième » (*Zweite*). Notons tout d'abord qu'il décline vingt-trois fois le champ lexical de la

---

habe versucht, den Schneidern begreiflich zu machen, daß die Bügelfalte mit der Naht identisch sein soll, daß die Knöpfe alle verschieden in Farbe und Größe sein sollen, wodurch eine größere Vielfalt erzielt würde. Warum müssen denn eigentlich alle Knöpfe gleich sein? Warum müssen alle Fenster gleich sein? Ich habe versucht, die Schneider zu bewegen, Anzüge aus zwei verschiedenen Stoffen zu machen, [...] Man schneidert, solange ein Stoffvorrat reicht, und setzt dann mit einem anderen fort. Man soll es meinetwegen »patchwork« nennen, obwohl dies eher ein abwertendes Schimpfwort ist. [...]Ich habe im Verlauf der letzten dreißig Jahre immer wieder Kleidungsstücke selbst genäht beziehungsweise mit viel Krampf gegen den Willen verschiedener Schneider herstellen lassen. Senkrechte Streifen sind eines der Hauptmerkmale meiner Kleidung, wohl unbewußt meinem Leitsatz folgend: Die Waagrechte gehört der Natur, die Senkrechte dem Menschen. ». Notre traduction.

[4867] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, pp. 38-39.

[4868] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 11.

[4869] Voir Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[4870] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, pp. 84-85. « The woman in the post office: She thinks I should do my art, but behave like a normal man. A lot of painters think this way, too – that art is outside you. They paint fantastic things, but on the street they look like bureaucrats. I believe this is a lie. If you have a world to show to others, if you have doors to open then we cannot only paint on a piece of paper. You have to act in harmony with what you paint. When you don't look like your paintings, then you're split in two."» Notre traduction.

[4871] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über die Zweite Haut (1982/1983), *Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 113-120. & Hundertwasser, Walter Schurian (Hrsg.), 2004, Über die Zweite Haut (1982/1983), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, München, Langen-Müller, pp.133-139. Chapitre : « Les perceptions sensorielles » (*Die sinnlichen Empfindungen*). Signalétique : « La Seconde peau, le vêtement, la mode » (*Die Zweite Haut, die Kleidung, die Mode*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*).
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/haeute/kleidung/49-schoepferische-gestaltung-anstelle-von-konformismus-und-uniformitaet/87-ueber-die-zweite-haut, consulté le 11/06/2018.

« mode » (*Mode*), repris sept fois tel quel, qu'il la distingue du vêtement (*Kleidung*) et d'entrée de jeu, affirme sa position « Je suis contre le conformisme, contre la mode qui change chaque année »[4872]. Il justifie cette affirmation en précisant :

> Le vêtement est comme une maison […] les pyjamas sont très agréables. On peut dormir dedans. Dans mon costume aussi. On ne se sent pas habillé mais enveloppé. On se sent d'autant mieux dans un costume qui est trop grand. Les manches sont trop longues et sans ourlet. Elles couvrent les mains, mais on se sent en sûreté[4873].

Nous mettons ses dernières observations en perspective avec la notion de « terrier » qui contribua notamment à sa conception de la végétalisation des toits[4874]. Notons à ce propos la certaine élégance d'une de ses fameuses redingotes « Directoire » de velours damassé que porte l'artiste dans la rue, au milieu des gens, tout en réussissant à se camoufler et à passer inaperçu, en dépit de sa longue barbe voyante et de son visage tanné[4875]. Nous pourrions parler de Hundertwasser comme d'un « dandy » à contrecourant, d'un « anti-dandy », puisqu'il déclare mi sérieux mi enjoué mettre un point d'honneur à ce que ses boutons soient « tous différents […]. Ils sont le résultat d'une longue recherche . C'est beaucoup plus amusant et bien plus intéressant. Les endroits où ils sont cousus sont symboliques (cœur, estomac, organes sexuels, cou) » [4876]. Tout comme le sont ses chaussettes, toujours disparates: « L'art est de les mettre en harmonie »[4877]. Assurant « J'adore les rayures, et comme les étoffes font toujours des plis, des ondes, l'impression optique n'est jamais celle d'une ligne droite, surtout lorsque le vêtement n'est pas repassé »[4878]. Notons que l'artiste réaffirme son rejet de la ligne droite en refusant le repassage ! Hundertwasser indique encore rejeter le port de la

---

[4872] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über die Zweite Haut, *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben,* dtv-kunst, München, p. 113. « Ich bin gegen den Konformismus, gegen die Mode, die jedes Jahr wechselt. ». Notre traduction.

[4873] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.,* p. 113. « Kleidung ist wie ein Haus [...]. Pyjamas sind sehr angenehm. Man kann darin schlafen. In meinem Anzug auch. Man fühlt sich nicht angezogen, sondern eingehüllt. Man fühlt sich um so vieles bequemer in einem Anzug, der zu groß ist. Die Ärmel sind zu lang und nicht eingesäumt. Sie verdecken die Hände, aber man fühlt sich sicher. ». Notre traduction.

[4874] Voir Troisième partie, chapitre « Hundertwasser et la tentation de l'architecture ».

[4875] Fonds PREST. J BAR ; ACA BIB ; ACA réserve, Paolo Barozzi, *Il Sogno americano,* Padoue, Éd. Marsilio, Collection Interventi, 1970, p. 15, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

[4876] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über die Zweite Haut (1982/1983), *Wege. Gedanken über Kunst und Leben,* dtv-kunst, München, p. 113. « Auch die Knöpfe sind alle verschieden, sowohl was ihre Form betrifft als auch ihre Farben. Sie sind das Ergebnis langen Suchens. Das ist so viel lustiger, so viel interessanter. [...] Die Plätze, an denen sie angenäht sind, sind symbolisch (Herz, Magen, Sexualorgane, Hals).». Notre traduction.

[4877] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.,* p. 113. « Die Kunst ist, sie in Einklang miteinander zu bringen. ». Notre traduction.

[4878] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), *Ibid.,* p. 113. « Ich liebe Streifen und da die Stoffe sich immer in Falten legen, in Wellen, ist der optische Eindruck nie der einer steifen, geraden Linie, insbesondere, wenn das Kleid nicht gebügelt ist. ». Notre traduction.

cravate « vrais appareils de torture » (*wahre Foltergegenstände*), il fait en revanche l'éloge du chapeau, qui ne se porte plus « Quelle honte ! » (*Was für eine Schande !*).

Dans la seconde partie du texte, plutôt qu'employer des formules virulentes, Hundertwasser se fait d'une certaine manière historien de la mode. Le lecteur de l'écrit « De la Deuxième Peau » (*Über die Zweite Haut)* peut donc s'attendre à ce que l'artiste justifie ses tenues vestimentaires en détaillant sa répulsion pour toutes les conventions et en vantant la protestation libertaire. Mais ici, paradoxalement, ce que brosse l'artiste avec nostalgie, ce sont les époques révolues où « le vêtement s'alignait toujours sur la situation […]. Chacun était fier de son vêtement qui était spécial et différent»[4879], ce qui engendrait pour les classes dirigeantes une « tenue raffinée, précieuse […] jusque dans les moindres détails »[4880]. Pointant le fait que « nous avons maintenant une époque misérable »[4881], l'artiste dissèque la société : « tous ceux qui pour ainsi dire, sont sous le feu des projecteurs, se distinguent par le fait qu'ils veulent être autant que possible anonymes, qu'on ne les distingue pas du simple peuple »[4882]. Cette analyse où l'artiste reconnait les règles vestimentaires qui s'appliquent aux personnes de pouvoir pourrait être mise en perspective avec le fait que l'artiste se déclare monarchiste[4883], d'autant qu'il se montre hostile au « vêtement anonyme » (*anonymen Kleidung*), au « vêtement de la moyenne » (*Durchschnittskleidung*), et en revanche respectueux, voire avide d'une certaine hiérarchie sociale associée aux diverses responsabilités :

> C'est comme s'ils voulaient démissionner, avec leur vêtement particulier, abandonner toute responsabilité. […] On confond même le directeur de banque avec l'employé de banque. Il semble presque qu'on ait prévu que le directeur de banque, le roi, le président s'enfuient tout de suite et se fondent dans la foule. Il a pour ainsi dire un vêtement d'invisibilité[4884], qu'il porte tout le temps. […] pourtant ce sont justement les personnes qui ont des positions importantes qui devraient se distinguer dans leur vêtement[4885].

[4879] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 114. « die Kleidung immer dem Stande nach ausgerichtet war. [...] Jeder war stolz auf seine Kleidung, die speziell und anders war. ». Notre traduction.

[4880] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 114. « raffinierteren, kostbareren Kleidung, [...] bis ins letzte Detail.». Notre traduction.

[4881] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 114. « wir eine sehr armselige Zeit haben ». Notre traduction.

[4882] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 114. « alle die, die sozusagen im Rampenlicht stehen, zeichnen sich dadurch aus, daß sie möglichst anonym sein wollen, daß sie nur ja nicht von dem einfachen Volk zu unterscheiden sind. ». Notre traduction.

[4883] Voir Première partie, chapitre « Position et fonction des Habsbourg ».

[4884] On se souviendra que *Siegfried*, héros de la « Chanson des Niebelungen », se munit de sa « *cape* d'*invisibilité* » (*Tarnkappe*) lors des épreuves entre le roi Gunther et Brünhild.

[4885] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 114. « Es ist so, als ob sie abtreten wollten, mit der besonderen Kleidung auch alle Verantwortung ablegen wollten. [...] Der Bankdirektor wird sogar mit dem Bankangestellten verwechselt. Es sieht fast so aus, als ob Vorsorge getroffen würde, daß der Bankdirektor, der König, der Präsident sofort flüchten und in der Menge untertauchen kann. Er hat sozusagen eine Tarnkleidung, die er ständig trägt. Dabei sollten doch gerade Menschen, die bedeutende Positionen bekleiden, sich auch in der Kleidung unterscheiden. ». Notre traduction.

On notera ici que pour asseoir son raisonnement, Hundertwasser use d'un jeu de mot intraduisible en français entre « occuper » (*bekleiden*) – qui signifie par ailleurs « se vêtir » en langage soutenu – et « vêtement » (*Kleidung*). Pour étayer son raisonnement hiérarchisé, l'artiste met en scène les sources de lumière[4886]. Dans la suite, il justifie son hostilité à la symétrie vestimentaire « la symétrie a beaucoup nuit à la mode »[4887] en s'appuyant sur « l'habit des Trois Mousquetaires »[4888], argument peu scientifique, mais aussi sur son regard plus professionnel de peintre : « Au Moyen-Âge[4889] […] On avait là à droite une jambe de pantalon rouge et à gauche une jambe de pantalon verte, un peu comme sur le tableau de Paolo Uccello[4890] 'La Battaglia di San Romano'. Les pantalons étaient dissymétriques comme le reste de l'habit »[4891]. Dans son point suivant, considérant que « l'habit fait le moine, ce n'est pas un proverbe, c'est un fait, la vérité »[4892], Hundertwasser revient sur ses concepts de « Deuxième Peau » et de « Troisième Peau », issus de ses réflexions antérieures, et fait le procès de l'industrialisation du vêtement : « l'entreprise d'imitation de ce qui est sans valeur est particulièrement marqué chez les contemporains de la civilisation actuelle. La production de préfabriqué et de confection d'usine nous éloignent toujours plus de la conception créative de notre vêtement »[4893]. Même si le champ lexical est pondéré, ses observations

---

[4886] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 114. « soleil » (*Sonne*) / « lune » (*Mond*) ou encore les « lampadaires » (*Straßenlaterne*). Notre traduction.

[4887] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 116. « Die Symmetrie hat der Mode sehr geschadet. ». Notre traduction.

[4888] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 116. « die Kleidung der drei Musketiere ». Notre traduction.

[4889] L'univers médiéval est un univers fortement coloré, et le vert est abondant dans les manuscrits enluminés du haut Moyen-Âge. Il fait souvent couple avec le rouge, une couleur qui n'est nullement son contraire mais sa voisine sur l'axe de classement des couleurs: blanc, jaune, rouge, vert, bleu, noir. […] Le Moyen Age central apparait comme une période d'indéniable promotion de la couleur verte. […] Pour beaucoup d'auteurs, le vert est également une couleur joyeuse, «riante» (*color ridens* : l'expression est de saint Bonaventure), entendons une couleur qui égaye et illumine les surfaces sur lesquelles elle prend place […] Le rouge lui-même pourrait se diviser: d'un côté le rouge christologique, par et pour le Christ; de l'autre, à l'absolu opposé, le rouge érotique, celui du commerce charnel, de la luxure, de la débauche et de la prostitution. Du point de vue symbolique, il ne s'agit absolument pas du même rouge. Du point de vue artistique non plus: jamais les peintres n'emploient le même pigment pour représenter en rouge l'amour divin ou l'amour charnel, même si l'effet coloré produit sur le panneau ou sur le tableau semble le même. (in PASTOUREAU Michel, 2013, *Vert : histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, pp. 36 – 53 - 57- 71.).

[4890] Paolo di Dono di Paolo, dit Paolo Uccello (1397-1475). Peintre florentin de la première Renaissance.

[4891] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über die Zweite Haut (1982/1983), *Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 116. « Im Mittelalter [...] Da hatte man rechts ein rotes Hosenbein und links ein grünes Hosenbein, wie etwa auf dem Gemälde von Paolo Uccello »La Battaglia di San Romano«. Die Hosen waren unsymmetrisch wie die übrige Kleidung». Notre traduction.

[4892] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 115. « Kleider machen Leute. Das ist kein Sprichwort, sondern das ist eine Tatsache, die Wahrheit ». Notre traduction.

[4893] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 115. « Der Nachahmetrieb von Wertlosem ist bei den Zeitgenossen der jetzigen Zivilisation besonders ausgeprägt. Fertigteilproduktion und Fabrikskonfektion entfernen uns immer weiter von der schöpferischen Gestaltung unserer Kleidung ». Notre traduction.

sont une nouvelle fois dans la ligne de son hostilité à l' « esprit Bauhaus[4894] », comme l'artiste y revient dans la dernière partie de son texte en faisant le parallèle avec son architecture, la « Troisième Peau » : « Les gens ne peuvent pas le supporter, ils ne peuvent pas comprendre, parce qu'il sont emprisonnés par la mentalité Bauhaus. Chez les tailleurs, il y a aussi une mentalité Bauhaus semblable »[4895]. S'appuyant sur la métaphore de la couronne (*Krone*) et de l' « empereur » (*Kaiser*), il dépeint ensuite la démarche d'un individu qui oserait les porter et les conséquences au moyen d'une accumulation de qualificatifs péjoratifs : « un marginal de la société, un homme. Il est moqué, insulté et raillé, critiqué »[4896]. Il brosse manifestement sa propre expérience : avançant la métaphore du « roi » (*König*) apparue dans son discours prononcé deux ans plus tôt lors sa remise du *Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux Arts 1980*[4897], il affirme de celui qui ne serait pas intimidé « Il devient un roi » (*Er wird ein König*). D'autant que dans la phrase suivant, il introduit le pronom personnel « je » (*ich*), soutenu par l'accumulation des adjectifs possessifs « ma/mes » (*meine*), repris trois fois. Cette observation permet à l'artiste de faire le lien avec la suite de son argumentation, où il décline la « mode pour les hommes (*Männermode*), repris deux fois, et en « mode pour les femmes » (*Frauenmode*) (une fois) et « mode mini » (*Minimode*), cité une fois. Une diatribe se met en place, car, de la même manière qu'un an auparavant, dans son texte « Le faux art »[4898] il avait attaqué la « mafia » du monde des arts, Hundertwasser dénigre les « papes de la mode » (*Modepäpste*) membres de la « mafia de la mode » (*Modemafia*), repris sept fois, et son corolaire, le « diktat de la mode » (*Modediktat*), employé trois fois. En conséquence, l'argumentation déploie les mêmes champs lexicaux, voire le même mode d'accumulation de substantifs et de qualificatifs péjoratifs[4899]. Le peintre en vient ensuite à détailler l'enracinement de sa perception du vêtement :

[4894] Voir Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

[4895] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 118-119. « Das können die Menschen nicht vertragen, sie können das nicht verstehen, weil sie derartig mit der Bauhausmentalität behaftet sind. Eine ähnliche Bauhausmentalität gibt es auch unter den Schneidern. ». Notre traduction.

[4896] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 115. « ein Außenseiter der Gesellschaft, ein Gekennzeichneter. Er wird belacht, beschimpft und verhöhnt, kritisiert. ». Notre traduction.

[4897] Voir Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

[4898] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

[4899] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über die Zweite Haut (1982/1983), *Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 116. : « tout aussi horrible, pour ne pas dire plus horrible » (*etwas genauso Arges, wenn nicht Ärgeres*) / « bêtise » (*Dummheit*) - on notera à ce propos l'ambiguïté de l'observation « tout particulièrement la bêtise du sexe féminin » (*ganz besonders mit der Dummheit des Frauengeschlechtes*) / « non créatif » (*unschöpferischen*) / « sans esprit (*geistlos*) /« uniformisation » (*Uniformierung*) / « identique » (gleiche) / « nivelée » (*nivellierte*) et « nivellement (*Nivellierung*) / « gris » (*graue*), repris six fois / « réduisant à l'esclavage » (*versklavend*) ainsi que « réduit à l'esclavage (versklavt) et « esclave (*Versklavung*) / « effrayante » (*erschreckenden*) . Notre traduction.

> Depuis 1949, j'ai cherché sans cesse à échapper, en tant qu'artiste et en tant qu'homme, à l'uniforme imposé de force en transformant individuellement ma Deuxième Peau, c'est à dire avec que des années plus tard, on a appelé 'création de vêtement' (*»creative clothing«*). J'ai cousu mes pantalons et mes chemises moi-même, conçu des pullovers, des chaussures et des sandales. Au début, je ne me suis attiré que de la moquerie, comme si j'étais un fou inoffensif[4900].

Par ailleurs, il poursuit en prenant la défense des chapeaux, avec la même nostalgie d'un passé révolu, voire l'influence de son séjour au Japon[4901] :

> Les chapeaux hauts sont bien ce qui souligne les humains, l'homme en particulier, comme les chaussures hautes pour les femmes. Les hommes ont aussi porté des chaussures à talons. C'étaient des chaussures à échasses, comme on en porte au Japon. Celui qui a un chapeau en hauteur, qui s'élève, il devient véritablement plus grand »[4902].

Plus loin, regrettant que plus personne n'ose porter des chapeaux, l'artiste met en avant la « pure peur » (*purer Angst*) d'être pris pour un roi ou un capitaliste ou un personnage méprisable (*verabscheuungswürdigen*) étant donné qu'il constate que les chapeaux ont été abolis en même temps que la couronne : « C'est complètement fou. Celui qui porte un beau vêtement n'est pas un mauvais homme. […] Il faudrait arriver que les responsables de notre époque aient de nouveau le courage de s'habiller en conséquence. […] C'est la lâcheté de vêtement »[4903]. Cette dernière accusation « lâcheté de vêtement » (*Kleidungfeigheit*) prend un tour plus agressif que l'ensemble du texte. Notons d'ailleurs qu'en 1983, Hundertwasser ajoute un commentaire contre la mode féminine en réemployant un champ lexical assez violent, sans doute pour, une nouvelle fois, éveiller les consciences et conduire son lecteur à faire sien son point de vue qui conclut son texte: « Plus stupide d'un tas de poules hypnotisées, elles se laissent dicter une nouvelle mode, une plus absurde que

---

[4900] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 117. «Ich habe seit 1949 versucht, immer wieder auszubrechen, als Künstler und als Mensch, aus der uns allen auferlegten Zwangsuniform durch eine individuelle Umgestaltung meiner Zweiten Haut, also mit dem, was man Jahre später mit »creative clothing« bezeichnete. Ich habe mir selbst Hosen und Hemden genäht, Pullover entworfen, Schuhe und Sandalen hergestellt. Ich habe mir dabei zuerst nur Spott eingehandelt, als wäre ich ein harmloser Narr. ». Notre traduction.

[4901] Voir Deuxième partie, chapitre « Inspiration et appropriations ».

[4902] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 119. «Die hohen Hüte sind ja das, was die Menschen, den Mann besonders, hervorhebt, so wie die hohen Schuhe die Frauen. Die hohen Schuhe wurden auch von Männern getragen. Das waren Stelzenschuhe, wie sie in Japan getragen wurden. Wer einen hohen Hut aufhat, der erhebt sich, der wird tatsächlich höher.». Notre traduction.

[4903] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 119-120. «Das ist doch ein völliger Irrsinn. Wer schöne Kleidung trägt, ist doch kein schlechter Mensch. [...] Es müßte dazu kommen, daß die Verantwortlichen der heutigen Zeit wieder den Mut haben, sich auch dementsprechend zu kleiden. [...] Das ist die Kleidungfeigheit.». Notre traduction.

l'autre. […] Le vêtement est quelque chose d'éternel, exactement comme l'art. Le vêtement doit redevenir de l'art et doit cesser de n'être que mode »[4904].

On avance que s'il arrivait à l'artiste de porter des sandales arabes, pieds nus en plein hiver, c'est qu'ayant fait des randonnées à travers l'Italie, l'Espagne, la France et l'Afrique du Nord en auto-stop, il avait découvert la beauté de ses pieds aux longs doigts en les contemplant pendant les longues heures d'attente, sur le cailloutis au bord des routes[4905]. Certes, avec le port de sandales, l'artiste pouvait souligner inconsciemment son nomadisme, issu d'une soif d'horizons nouveaux après l'enfermement dans les frontières autrichiennes dû au nazisme, assortie de difficultés financières post 1945. Mais il nous semble qu'il faille prendre en compte plusieurs éléments, sur lesquels Hundertwasser fait silence. Notamment les tenues vestimentaires de Brô[4906], d'autant que l'artiste évoque ici l'année 1949, qui vit leur rencontre. Nous observons tout particulièrement que, lorsqu'il rédigea son *Hommage à Brô* lors de la rétrospective de Caen, dans un fax du 23 octobre 1997, adressé à Pierre Restany, l'artiste fit préciser par un intermédiaire, Andrea C. Fürst : « Hundertwasser m'a demandé de vous envoyer ce texte sur René Brô écrit à l'occasion de la rétrospective de 1996. Je pense qu'il voulait attirer votre attention sur le passage décrivant l'apparence de Brô, Bernard et Micheline qui influencèrent les idées de Hundertwasser sur l'habillement, page 2 »[4907]. En outre, nous retrouvons là un état d'esprit inspiré par les « prophètes » allemands du XIXe siècle[4908], ou encore Nagel[4909]: les chaussures fabriquées par l'artiste[4910] sont

---

[4904] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 120. «Stupider als ein Haufen hypnotisierter Hühner lassen sie sich alle paar Monate eine neue Mode diktieren, eine absurder als die andere. [...] Die Kleidung ist etwas Ewiges, genauso wie die Kunst. Die Kleidung muß wieder Kunst werden und muß aufhören, nur Mode zu sein.». Notre traduction.

[4905] *HUNDERTWASSER. PEINTURES RÉCENTES*, 1982, Catalogue de l'exposition organisée avenue Matignon d'octobre à décembre 1982. Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 37.

[4906] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[4907] Fonds RESTANY II-1 – Hundertwasser - Fax de la JORAM HAREL GESELLSCHAFT - To : Pierre Restany - From : Andrea Christa Fürst, Hundertwasser Archives, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016. « Hundertwasser asked me to send you this text on René Brô written on the occasion of the 1996 retrospective exhibition. I think he wanted to draw your attention to the passage describing the look of Brô, Bernard et Micheline which influenced Hundertwasser's ideas on clothing, page 2.». Notre traduction.

[4908] Voir Deuxième partie, chapitres « Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913) » & « Gusto Gräser (1879 – 1958) »

[4909] « gustaf nagel », né Carl Gustav Adolf Nagel (1874-1952). Écrivain, prédicateur itinérant, adepte d'une vie naturelle (*Lebensreformer*), pacifiste allemand. Adepte de Diefenbach, puis de Gräser à Ascona, il recommandait à ses disciples bains froids, vie saine et végétarisme. Il portait cheveux longs, longue robe et marchait pieds nus y compris pendant le nazisme dont il dénonçait l'antisémitisme. Interné à Dachau en 1943, il survécut à Hitler, à la Guerre mondiale. Lorsqu'en 1949, il invite les habitants d'*Arendsee* (Saxe-Anhalt) à assister au couronnement dans le temple qu'il a nouvellement construit, les autorités soviétiques l'internent dans une institution psychiatrique. (in Gustav Nagel gestorben, der "Verrückte von Arendsee", [s.d.], *br.de*, https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/kalenderblatt/1502-gustav-nagel-arendsee-100.html, consulté le 13/06/2018.).

[4910] BAAR Helmut, 1952, Friedensreich Hundertwasser mit selbstgemachten Schuhen. Wien. Photographie um 1952, 1952, *austria-forum.org*, https://austria-

assimilables à celles que jadis Gräser avait faites[4911]. Sans le contact avec différentes sortes de « prophètes », les attitudes artistiques de Egon Schiele, artiste visionnaire et prophétique, n'auraient pas être possibles. Ni celles de František Kupka[4912], au style de peinture abstrait, inspiré du spiritisme. Ni celles de Joseph Beuys, appelant à la révolution sous la rubrique « Plastique sociale » (*Soziale Plastik*). Enfin, pas davantage celles de Friedensreich Hundertwasser, « un activiste pour l'écologie avec ses peintures holistiques »[4913]. Leur influence sur l'art contemporain est restée jusqu'à présent peu étudiée, leurs noms sont aujourd'hui presque oubliés, mais à leur époque, ils étaient très en vogue, aussi bien auprès du grand public qu'auprès des cercles avant-gardistes, et ils étaient aussi vénérés par des artistes et des intellectuels, plus au moins ouvertement. Pensons aussi à la barbe de l'artiste, autre élément significatif pour Hundertwasser. L'artiste ne s'exprime officiellement jamais à ce sujet, préférant en quelque sorte des « anti confidences » qui jettent délibérément un voile sur certaines influences. Cependant, aussi bien sa résistance contre les normes établies, que son rejet des normes de la pensée et du travail dans l'Europe de l'après-guerre peuvent être des indices de son identification avec les deux générations de « prophètes ». Ainsi que, bien entendu, ses tenues vestimentaires « fabriquées maison » et originales.

1.1.26.1.2 La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué

Durant les première années que Hundertwasser passa à Paris, le quotidien fut difficile. Par exemple, en 1949, alors qu'il était arrivé plusieurs semaines auparavant avec ses amis René Brô et Micheline, et faisait déjà partie d'un grand groupe d'artistes qui avait investi Saint Germain après la guerre, au café « Mabillon », considéré comme l' 'un des cafés les plus vivants du quartier'[4914], il retrouva Ernst Fuchs, son condisciple de l'Académie de Vienne. Les jeunes artistes s'y partagèrent

---

forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hundertwasser%2C_Friedensreich/00610573, consulté le 18/08/2018.

[4911] KORT Pamela, 2015, Hundertwasser, Ernst Haeckel und Egon Schiele, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 311.

[4912] František Kupka (1871 - 1957). Peintre tchèque comptant parmi les pères de l'abstraction.

[4913] Gustav Arthur / 'Gusto' Gräser, [s.d.], *gustor-graeser.info*, http://www.gusto-graeser.info/body_indexFR.html, consulté le 07/01/2017.

[4914] SCHLESSER Gilles, 2014, *Saint Germain des Prés - Les lieux de légende*, Parigramme, Paris, p. 50.

un pain ; un des amis de l'artiste, un sculpteur dont le père était fabriquant de confitures, leur en offrit et ils la mangèrent. Le garçon, pour la centième ou la millième fois, d'un ton décidé, exigea d'eux qu'ils quittent les lieux, car ils avaient déjà passé toute la matinée dans le café[4915], lançant des bouts de phrases incompréhensibles dans la discussion en français. Mais ils étaient à Paris, ils voulaient y rester[4916]. En 1953, l'artiste revint à Paris, et ce qui s'ensuivit furent les années les plus dures mais aussi les plus belles pour lui[4917]. En effet, pour pouvoir y survivre sans ressources financières, voire même bien davantage, bien au-delà de ses premiers succès scène artistique parisienne, car ce mode de vie « dura environ dix ans »[4918], l'artiste développa une stratégie bien rôdée, qu'il décline plus tard en détail :

> Premièrement. J'avais quatorze amis et je connaissais des familles, qui m'invitaient chaque fois une fois par semaine à déjeuner ou à diner[4919]. Je pouvais alors étendre à quinze jours, ainsi je n'importunais personne […]'. […]. 'Deuxièmement. Je n'ai jamais pris de nourriture dans les poubelles, mais des matériaux, ça oui, [..] des restes de tissu, que je transformais en vêtements, chaussures ou sac de couchage. Troisièmement. Lorsque j'allais à midi pile sur les marchés parisiens, tout ce qui n'avait pas été vendu et présentait le risque de s'altérer, était jeté dans la rue. Tout l'art était de ramasser vite ces aliments – essentiellement des fruits, avant que les balayeurs peu aimables ne vous tapent sur les doigts avec leur balai. Quatrièmement. J'ai appris de Brô à vivre de blé. Avec un kilogramme de blé acheté chez les paysans ou comme nourriture pour les poules, ou à semer, je pouvais vivre une semaine. Je pouvais en faire de la soupe de blé, du pain, des galettes de blé, du café de blé ou une salade de grains de blé. Le blé était sous monopole d'état, comme le tabac. Pour que l'on n'ait pas l'idée de vivre de blé pour un mark par moi, le blé pour le bétail était coloré en rouge ou en bleu. Une fois, je suis allé en bicyclette chez un paysan derrière Saint-Maur, et pour une journée de ramassage de pommes de terre, on m'a donné cinq kilos de blé, avec lesquels j'ai tenu des mois. Cinquièmement. Je ne suis allé que rarement aux repas de charité, distribués, par exemple au Palais-Royal, par des dames qui aiment les artistes. Sixièmement. Je restais devant les cafés parisiens, comme par exemple 'Les Deux magots ', jusqu'à ce que quelqu'un me connaisse et m'invite à sa table. Ensuite, je demandais environ vingt centimes, jamais plus, qu'on me donnait volontiers. Comme je ne dépensais rien, avec le temps, j'avais de plus en plus d'argent. Septièmement. Lors de mes visites, je demandais du sel, du sucre, un peu d'huile, jamais plus qu'une boîte vide de pellicule-photo, ce qu'on m'a toujours donné avec étonnement, mais bonne volonté. Huitièmement. De la baguette rassie, trempée dans l'eau et grillée devenait comme du pain frais. Neuvièmement. J'empruntai une bicyclette à la famille Dumage (le métro était trop cher) et j'habitais dans un débarras inutilisé, un garage inutilisé. […] - je voulais absolument prolonger cet état de bonheur et

---

[4915] Coutume plus viennoise que française.

[4916] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, pp. 24-25.

[4917] KOSCHATZKY Walter, 1975, Hundertwasser und die Tradition der österreichischen Briefmarke, in *Sonderpostmarkenserie Österreich Republik. Republik Österreich, Sonderpostmarkenserie [1973-1985]*, Österr. Staatsdruckerei, Wien, p. 7.

[4918] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 15. « der etwa zehn Jahre anhielt » Notre traduction.

[4919] Lorsque Hundertwasser venait diner, il avait, aux époques où il ne disposait pas d'une chambre personnelle, un sac de couchage avec lui, enroulé sous le bras gauche. Il pouvait alors demander ensuite s'il pourrait le dérouler dans un coin, pour passer la nuit – ce lui fut rarement refusé. (in SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 15.).

d'autarcie, qui dura environ dix ans […]. Mais en fait, je voulais juste prouver que l'on peut vivre sans argent, déjà à cause de ma mère[4920].

La rigueur tant de sa méthode en neuf points que de son classement[4921] est encore une fois à mettre en perspective avec le caractère autrichien méthodique, structuré que l'artiste se reconnait. Au-delà de son observation sur le « débarras inutilisé, un garage inutilisé »[4922] où l'artiste s'est installé, analysons la nourriture. On notera que l'artiste observe « J'ai appris de Brô[4923] à vivre de blé »[4924], sans en dire davantage, tout en concluant « je voulais vivre ma vie »[4925], que nous interprétons comme l'indice d'une philosophie de vie particulière. L'accumulation de « blé » (*Weizen*) sous forme de dix variantes[4926] nous semble souligner la connotation quasi sacrée de cette céréale, la plus consommée de façon directe par les hommes dans le monde. D'ailleurs, Ernst Fuchs, qui partagea un temps l'atelier de Brô avec Hundertwasser, dégusta lui aussi ce blé, tandis que tous chauffaient le vieux poêle avec du papier de journal, et considéraient tout cela comme une incroyable

---

[4920] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, pp. 14-15. « „Erstens. Ich hatte vierzehn Freunde und bekannte Familien, die mich jeweils einmal pro Woche zum Mittag- oder Abendessen einluden. Das konnte ich auf alle vierzehn Tage strecken, so fiel ich niemandem zur Last [...]„Zweitens. Ich habe nie Essen aus Mistkübeln genommen, wohl aber Material, [...] Stoffreste, die ich zu Kleidern, Schuhen und Schlafsack umgestaltete. Drittens. Wenn ich Punkt Mittag auf einen der offenen Pariser Märkte ging, so wurde alles, was nicht verkauft wurde und in Gefahr stand, schlecht zu werden, auf die Straße geworfen. Die Kunst bestand darin, diese Nahrungsmittel - hauptsächlich Obst - schnell einzusammeln, bevor die unfreundlichen Straßenkehrer einem mit den Besen auf die Finger schlugen. Viertens. Von Brô lernte ich, vom Weizen zu leben. Mit einem Kilogramm Weizen vom Bauern oder billig als Hühnerfutter oder Saatgut erworben, konnte ich eine Woche leben. Ich konnte daraus machen: Weizensuppe, Brot, Weizengaletten, Weizenkaffee und Weizenkeimsalat. Weizen unterlag dem Staatsmonopol so wie Tabak. Damit man nicht auf den Gedanken kommt, mit Weizen für nur eine Mark pro Monat zu leben, war der Weizen für Vieh rot oder blau gefärbt. Ich fuhr einmal mit dem Fahrrad zum nächsten Bauern hinter St. Maur, bekam für einen Tag Kartoffelklauben fünf Kilogramm Weizen, mit dem ich monatelang auskam. Fünftens. Zu Gratis-Wohltätigkeitsausspeisungen, z.B. im Palais Royal, von künstlerliebenden Damen finanziert, bin ich nur selten gegangen. Sechstens. Vor den Pariser Cafés, z. B. dem Deux Magots, stand ich so lange, bis mich jemand kannte und zum Tisch einlud. Nachher bat ich um etwa zwanzig Centimes, nie mehr, was man mir bereitwillig gab. Da ich kein Geld ausgab, hatte ich mit der Zeit immer mehr Geld. Siebtens. Bei Besuchen bat ich auch um etwas Salz, Zucker oder Öl, nie mehr als um eine leere Fotohülse zu füllen, was man mir stets erstaunt, aber bereitwillig gab. Achtens. Weggeworfene harte Baguettes in Wasser aufgeweicht und geröstet wurden wie frisches Brot. Neuntens. Ich borgte ein Fahrrad von der Familie Dumage (die Metro war zu teuer) und wohnte in einem nicht benutzten Abstellraum, einer nicht benutzten Garage [...] - ich wollte unbedingt diesen glücklichen und autarken Zustand verlängern, der etwa zehn Jahre anhielt – [...] Dabei wollte ich nur beweisen, dass man ohne Geld leben kann, schon wegen meiner Mutter [...]. » Notre traduction.

[4921] SCHMIED Wieland, 2003, *Id.*, pp. 14-15. « Premièrement » (*Erstens.*) / « Deuxièmement. » (*Zweitens*), etc. Notre traduction.

[4922] SCHMIED Wieland, 2003, *Ibid.*, p. 15 « […] einem nicht benutzten Abstellraum, einer nicht benutzten Garage ». Notre traduction.

[4923] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[4924] SCHMIED Wieland, 2003, *Ibid.*, p. 15. « Von Brô lernte ich, vom Weizen zu leben ». Notre traduction.

[4925] SCHMIED Wieland, 2003, *Ibid.*, p. 15. « […] wollte ich mein Leben leben ». Notre traduction.

[4926] SCHMIED Wieland, 2003, *Ibid.*, p. 15. « kilogramme de blé acheté chez les paysans » (*Mit einem Kilogramm Weizen vom Bauern*) / « une journée de ramassage de pommes de terre […] cinq kilos de blé » (*für einen Tag Kartoffelklauben fünf Kilogramm Weizen*) / « de la soupe de blé, du pain des galettes de blé, du café de blé ou une salade de grains de blé » (*Weizensuppe, Brot, Weizengaletten, Weizenkaffee und Weizenkeimsalat*). Notre traduction.

ascension[4927]. À propos de ce blé, nous ajoutons que, comme Jouffroy et lui n'avaient le plus souvent que de quoi payer du pain, pour le plat de résistance, l'artiste arrachait des orties dans les terrains vagues, beaucoup plus nombreux alors à Paris, et les faisait cuire dans une lessiveuse, emprunté à quelque voisin de leur immeuble : avec un peu de sel, cela ressemblait, bien bouilli, à des épinards ou plutôt à de la salade cuite : ses tableaux citent souvent ces orties, ou ces faux épinards, de même qu'ils citent les gouttes d'eau qui tombaient du plafond sur les tables, sous les mauvais toits qui protégeaient leurs nuits[4928]. Ces informations sont encore à rapprocher de l'action à venir « Soupe aux orties »[4929]. Bien des éléments de ce texte font écho à l'ensemble de ses convictions, qui s'exprime notamment dans son écrit de 1953, « La ligne droite mène à l'effondrement »[4930]. Si l'artiste semble avoir voulu mettre en avant essentiellement son habileté « Tout l'art était de […] » (*Die Kunst bestand darin*), ses « stratégies efficaces de sauvegarde autonome »[4931], il apparaît en fait que bien des éléments de ce texte s'articulent autour d'une philosophie de vie particulière ; sans évoquer une possible, voire même probable origine chez les « prophètes » allemands du XIXème siècle[4932], partisans de la *Lebensreform*, il la désigne discrètement en soulignant l'« état de bonheur et d'autarcie »[4933] qu'elle procure. Ce qui fait écho à la première partie de sa phrase conclusive « je voulais juste prouver que l'on peut vivre sans argent[4934]. Il nous semble cependant que, dans la seconde partie « déjà à cause de ma mère »[4935], l'adverbe « déjà » (*schon*) paraît sous-entendre soit que le mode de vie de son fils rendait madame Stowasser soucieuse, voire encore qu'il lui paraissait très suspect. À moins que l'artiste n'ait cherché à se prouver à lui-même la justesse de ces philosophies de mode de vie. En effet, tandis qu'il fournit d'autres indications sur sa gestion de l'argent, Hundertwasser évoque une nouvelle fois sa mère :

[4927] KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, p. 26.

[4928] *HUNDERTWASSER. PEINTURES RÉCENTES*, 1982, Catalogue de l'exposition organisée avenue Matignon d'octobre à décembre 1982. Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, p. 38.

[4929] Voir Deuxième partie, chapitre « La soupe aux orties ».

[4930] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die gerade Linie führt zum Untergang (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 64.« Die gerade Linie führt zum Untergang ». Notre traduction.

Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953)».

[4931] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p.15. « diesen funktionierenden Selbsterhaltungsstrategien ». Notre traduction.

[4932] Voir Deuxième partie, chapitres « Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913) » & « Gusto Gräser (1879 – 1958) »

[4933] SCHMIED Wieland, 2003, *Id.*, p.15. « diesen glücklichen und autarken Zustand ». Notre traduction.

[4934] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 15. « Dabei wollte ich nur beweisen, dass man ohne Geld leben kann, schon wegen meiner Mutter [...]. » Notre traduction.

[4935] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, *Id.*, p. 15. « Dabei wollte ich nur beweisen, dass man ohne Geld leben kann, schon wegen meiner Mutter [...]. » Notre traduction.

C'est étonnant, on a vraiment besoin de bien peu de choses pour s'en sortir et rester indépendant, car quand on veut être indépendant, il faut se rendre indépendant de l'argent. […] Je disais [à ma mère] : 'l'argent ne joue aucun rôle, je peux vivre sans argent ou avec si peu que cela ne compte pas'. Je me suis rendu à Paris et ai effectivement vécu avec 50 dollars par an, et au bout d'un an j'avais toujours cet argent en poche, je n'y ai jamais touché, car on obtient facilement un dollar d'un ami. 'Donne-moi un dollar', et ils te le donnent, et tu vis une semaine avec. Ce n'était pas un combat. Il s'agissait seulement de prouver quelque chose, et cela m'a rendu très heureux. J'ai vécu de cette manière pendant quelques années, j'ai peint et ai vécu chez des amis qui m'avaient invité. J'avais une bicyclette que quelqu'un m'avait prêtée, de sorte que je n'avais pas besoin de dépenser de l'argent[4936].

Pour éclairer ses convictions, en 1957, l'artiste rédige le poème « Je n'aime pas manger des cerises » (*Ich esse nicht gerne Kirschen*) qui trouve tout d'abord sa place dans son catalogue « Mes yeux sont fatigués » (*Meine Augen sind müde*)[4937] à la Galerie St. Stephan[4938] à Vienne, avant d'être publié dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[4939]. Dans les deux premières strophes des quatre qui le constituent, Hundertwasser verbalise son horreur du gaspillage alimentaire, écho de ce qu'il pratique, contre-pied du mode de vie habituel:

je Je n'aime pas manger des cerises, car il faut que ←jette les queues et crache les noyaux
je je n'aime pas manger de bananes, car ←dois jeter les peaux
je je n'aime pas manger des noix car ←je dois jeter les coques
je n'aime pas manger d'oranges, car les écorces sont trop amères
j' aime manger des pommes et des poires
j' aime manger des citrons, car l'écorce, coupée finement et avec du sucre
j' aime manger des pommes de terre (avec la peau) (et il ne faut pas jeter l'eau de cuisson des légumes et des pommes de terre, mais la boire)[4940].

[4936] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.18.

[4937] HUNDERTWASSER, 1957, *Meine Augen sind müde*, Exposition 17 oct.-24 nov. 1957, Galerie nächst St. Stephan, Vienne, 1957. [s.n].

[4938] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et cette plaque tournante des échanges artistiques ».

[4939] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich esse nicht gerne Kirschen (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 109-110. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Ich esse nicht gerne Kirschen (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 129-130. Chapitre « Les perceptions sensorielles » (*Die sinnlichen Empfindungen*). Signalétique « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Techniques et méthodes » (*Techniken und Medien*). *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4330-ich-esse-nicht-gerne-kirschen, consulté le 21/01/2018.

[4940] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich esse nicht gerne Kirschen (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 109. «ich Ich esse nicht gerne Kirschen, da ← die Stengel wegwerfen und die Kerne ausspucken muß / ich ich esse nicht gerne Bananen, da ← die Schalen wegwerfen muß / ich ich esse nicht gerne Nüsse, da ←die Schalen wegwerfen muß / ich esse nicht gerne Orangen, da die Schalen zu bitter sind / ich esse gerne Äpfel und Birnen / ich esse gerne Zitronen, ganz mit der Schale, in Scheiben ganz fein geschnitten und mit Zucker / ich esse gerne Kartoffeln (mit Schalen) (und das Gemüse- und das Kartoffelwasser soll man nicht wegschütten, sondern trinken) ». Notre traduction.

À propos du titre, repris dans le premier vers, nous nous interrogeons déjà sur une manipulation de l'expression familière allemande « Avec lui il ne fait pas bon manger des cerises »[4941] qui marque une aversion pour quelqu'un. D'autant qu'il s'agit de l'abréviation d'une expression plus ancienne « Avec les hauts personnages, il ne fait pas bon manger des cerises, ils vous crachent (jettent) les noyaux (les queues) à la figure »[4942], que l'artiste nous semble donc reprendre mot pour mot. Puisque Hundertwasser joue ici avec le langage, notons tout d'abord le jeu anaphorique du « Je » mis en lumière, qui se décline en en « je », « j' », « me », placés isolément hors du texte, dans une colonne parallèle, tandis que le texte principal indique par des flèches les omissions volontaires du texte et qu'à la fin du poème l'artiste compte : « 8 » pour la colonne de gauche, « 14 » pour la colonne de droite. Nous pouvons voir ici l'influence des montages et des jeux verbaux et phonétiques dans lesquels l'artiste du immergé lors des ses fréquentations de l'Art Club, où œuvrait notamment le *Wiener Gruppe*. Cependant, on distingue encore la méthode pataphysique, ainsi que le mouvement qui lui succéda, l'Oulipo[4943]. L'artiste les avait découverts à Paris, très probablement par le truchement de Brô, membre du Collège de Pataphysique [4944]. Pour mieux souligner son horreur du gaspillage alimentaire, le peintre décline les fruits qu'il renonce à manger en raison de déchets[4945]. Le dernier vers laisse entendre que l'artiste aura tenté de manger des peaux d' « oranges » (*Orangen*), car il énonce que « les peaux sont trop amères »[4946]. Cela souligne particulièrement un aspect inhabituel de son mode de vie, puisque l'artiste précise encore qu'il « aime manger des pommes de terre (avec la peau) (et il ne faut pas jeter l'eau de cuisson des légumes et des pommes de terre, mais la boire) »[4947]. Il est donc apparu ici que, dans ses années parisiennes, Hundertwasser ne subit pas la précarité mais plutôt l'organisa délibérément. Au-delà d'affirmations poétiques, ou bien encore de la provocation récurrente chez l'artiste, il convient principalement de voir là l'expression d'un mode de vie définitivement revendiqué alors qu'il aurait pu vivre confortablement de sa

---

[4941] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 109. « Mit dem ist nicht gut Kirschen essen ». Notre traduction.

[4942] « mit hohen Herren ist nicht gut Kirschen essen, sie spucken (werfen) einem die Kerne (Stiele) ins Gesicht ». Notre traduction. (in « Kirsche, die, *Bedeutungen, Beispiele und Wendungen*», *duden.de*, https://www.duden.de/rechtschreibung/Kirsche, consulté le 10/05/2018.).

[4943] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 60.

[4944] Voir Deuxième partie, chapitre « René Brô (1930 – 1986) ».

[4945] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich esse nicht gerne Kirschen (1957), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 109. « cerises » (*Kirschen*) - « jeter les queues et cracher les noyaux » (*die Stangen wegwerfen und die Kerne ausspucken*) / « bananes » - « jeter les peaux » (*die Schalen wegwerfen*) / « noix » (*Nüsse*) - « jeter les coques » (*die Schalen wegwerfen*). Notre traduction.

[4946] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 109. « die Schalen zu bitter sind». Notre traduction.

[4947] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 109. « ich esse gerne Kartoffeln (mit Schalen) (und das Gemüse- und das Kartoffelwasser soll man nicht wegschütten, sondern trinken ». Notre traduction.

renommé établie depuis 1965[4948]. Notons que l'artiste s'éloigne ici de la « viennitude » (*Wienertum*), les figures burlesques de la comédie populaire incarnant les Viennois replets et débonnaires, amis de la bonne chère, tout à fait épicuriens[4949]. Si la silhouette ascétique de l'artiste peut rappeler les prophètes de la tradition juive qui portent leur message après s'être retirés dans la solitude du désert[4950], il nous semble que, plutôt que dans le rapport de l'artiste à la judéité[4951], c'est dans l'arrière-plan philosophique du peintre, qu'il faut en chercher la source. Même si Hundertwasser n'évoque une empreinte de philosophie de vie ni dans ses écrits ou ses manifestes, ni dans ce que nous appelons son « programme en neuf points », l'influence de Gräser, de Diefenbach le « prophète-végétarien », de Haeusser, de Nagel, ces « prophètes de la nature » ou « prophètes chou-rave » est perceptible[4952]. D'autant que Gusto Gräser pratiquait le végétarisme que tous les asconiens partageaient[4953]. Bazon Brock, le complice de 1959[4954], se souvient d'ailleurs des habitudes alimentaires de l'artiste : avec une extrême circonspection, il mangeait essentiellement des pommes et des noix, toujours fraiches, que la mère du poète devait lui rapporter d'Itzehoe (Schleswig-Holstein)[4955]. Nous notons en passant la contradiction avec les affirmations de son texte, qui sont à rattacher sans doute à une licence poétique. Quoi qu'il en soit, l'artiste vivait d'après des recettes de la nature, se fiait à tout ce qui semblait écologiquement convainquant. À ses invités dans la vallée de Kaurinui, s'il en recevait, il servait au petit-déjeuner une salade d'orties, de pissenlits, d'ail des ours, de tiges d'ail, cueillie par ses soins, accommodée à la sauce soja, en outre il préparait des galettes de blé constituée de nourriture broyée pour les poules et du pain cuit par lui, à partir de grains de blé et de seigle. En outre, il y avait toujours du lait caillé et parfois du café. Il était heureux, parce qu'il pensait que son invité avait découvert le vrai goût des choses et aimait cela. Hundertwasser faisait de

---

[4948] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, 2001, Dossier de presse - (à propos de l'exposition « Hommage à Hundertwasser », Alençon, 2 juin au 30 septembre 2001), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[4949] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 49 & p. 51.

[4950] HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 17.

[4951] Voir Première partie, chapitre « Le rapport à la judéité ».

[4952] KORT Pamela, 2015, Geleitworte, in KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 7.

[4953] GIMENO Paul, 2003, L'esprit d'Ascona. Précurseur d'un écologisme spirituel et pacifiste, *Écologie & politique*, 2003/1 (N°27), pp. 235 - 244,*cairn.info*, https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2003-1-page-235.htm, consulté le 07/01/2017. pp. 235 – 244, § 7.

[4954] Voir Troisième partie, chapitre « Bazon Brock (*1936) et « La ligne de Hambourg » (*Die Linie von Hamburg*) (1959) ».

[4955] BROCK Bazon, 2012, Wellenlinien im gestauten Wasser, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag p. 152.

temps en temps des courses au supermarché, en rapportait des produits de base comme le lait ou le fromage. Les œufs, étaient pondus par ses propres poules qui courraient autour de la maison[4956].

1.1.27 La dynamique écologiste

Une nouvelle fois, l'écriture de Hundertwasser va lui permettre ses convictions ; il s'agit cette fois d'exposer l'élargissement de sa dynamique créative à l'écologie.

1.1.27.1.1 La critique du consumérisme

Nous avons déjà évoqué que pour l'artiste, on peut parler d'une « œuvre-vie ». Cela se manifeste notamment dans sa propriété néozélandaise. En effet, tandis que l'annexe, le vestibule et l'étable toute proche possédaient déjà le toit végétalisé que Hundertwasser souhaitait partout, l'habitation était réduite à sa plus simple expression : recouverte d'un toit en tôle, elle confinait à l'insalubrité, car à l'intérieur, si les tableaux apportaient un peu de couleur, ça sentait plutôt le renfermé, ce n'était ni aéré ni rangé, il y avait des fourmis partout[4957]. L'artiste propage donc une philosophie de la vie très personnelle : il vit dans la plus extrême pauvreté, n'a pas le moindre objet utilitaire, pas de salle de bain[4958]. Il nous semble cependant qu'il mettait là très probablement en œuvre les convictions qu'il exprime dans son texte « La folie du nettoyage » (*Der Putzwahn*) [4959]. En revanche, l'artiste sautait quotidiennement dans l'eau glacée du ruisseau en Nouvelle-Zélande : c'était la meilleure révélation médicale[4960]. Ce pouvait être aussi un bain nu dans l'étang aux canards tout proche, où l'artiste, un fanatique de la santé, qui croyait à une longue vie sur terre, nageait cinq

---

[4956] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 195.

[4957] SCHMIED Wieland, 2003, *Id.*, pp. 132-133.

[4958] EICHNER Jasmin, 2013, *Mein Freund Friedensreich Hundertwasser, Erzählungen, biographische Daten*, Kindle Edition, [p. 2].

[4959] Voir Troisième partie, chapitres « Culture de merde - La sainte merde (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) (1979/1980) » & « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[4960] ZIEGLER Senta, 1996, Ende der Welt. Im Busch kontrolliert er ein bis Japan und USA wirksames Wirtschaftsunternehmen, *NEWS 20/96*, In TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Wien, 130 - XXCVIII p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016, p 91.

ou dix minutes, même par temps froid[4961]. Nous rapprochons cette pratique des « cures Kneipp » (*Kneipp-Kur*), du nom de leur instigateur, Sebastian Kneipp[4962], une des personnalités les plus célèbres du mouvement de *Lebensreform*, qui recommandait encore la marche pieds nus, l'alimentation rationnelle et la phytothérapie[4963]. S'il était personnellement un adepte de la frugalité et de l'anti-gaspillage, Hundertwasser eut aussi l'occasion de démontrer à l'international la possibilité de la transformation de la société industrielle. Il rénova en effet les établissements de chauffage urbain viennois de Spittelau, situés de l'autre côté de son cher Canal du Danube, après qu'un incendie les avait détruits en 1989. À l'origine, l'artiste s'était déclaré hostile à l'incinérateur tant que l'on n'avait pas épuisé toutes les possibilités d'éviter les déchets ou de les recycler. D'ailleurs, en 1979, dans le texte « Culture de merde – La sainte merde » (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*)[4964], il s'était insurgé contre les « stations d'épuration extrêmement compliquées et chères »[4965]. L'artiste n'a accepté ce défi que parce que l'installation, outre qu'elle offrait la possibilité d'un modèle de création artistique, était un projet écologique[4966] : non seulement il fut

---

[4961] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 194.

[4962] Sebastian Kneipp (1821 – 1897), prêtre catholique allemand qui avait mis au point des hydrothérapies et des bains de pieds, aujourd'hui toujours populaires dans les pays germanophones.

[4963] Notons à ce sujet que Hundertwasser, « apôtre de la nature », pouvait aussi se tromper : un médecin lui avait prescrit des pilules, et lorsque l'artiste lut les indications sur le document d'accompagnement, il découvrit que des ingrédients de son médicament étaient contenus, comme il le savait, dans des plantes qui poussaient à proximité. Il mit alors les comprimés de côté et mangea les plantes. Ce à quoi il n'avait pas pensé, c'est qu'elles contenaient aussi des substances qu'il ne supportait pas. La conséquence fut qu'il tomba malade et dut reprendre les médicaments. Hundertwasser a vieilli avant l'heure ; sur des photos de sa soixante-dixième année, il a l'air d'avoir vingt ans de plus. (in SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, pp. 132-133 & p. 201.). Il ne semble pas que l'artiste se soit ensuite inquiété de la lésion valvulaire diagnostiquée à la fin de la guerre, qui probablement fragilisa sa santé (Voir Première partie, chapitre « La situation identitaire ».). L'artiste aurait-il vécu sa maladie comme une véritable « forme de vie », comme la vécut Roland Barthes ? (in BORDAS Éric, 2017, S'engager avec style. À propos de : Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, *Gallimard*, *laviedesidees.fr*, http://www.laviedesidees.fr/S-engager-avec-style.html, consulté le 25/08/2017.) Ils s'étaient rencontrés à Paris en 1955 (in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, p. 90. Illustration) Ce que laisserait supposer la sérénité, voire optimisme qu'il énonça dans une interview menée en 1989, à l'occasion d'une exposition à l'Albertina de soixante dessins de célèbres artistes sexagénaires, où on l'interrogeait sur leur vie: « On vit et on meurt. […] On vit beaucoup plus vieux que les autres. Pensez donc au Titien, à Picasso, Chagall. Tous sont devenus très âgés, n'est-ce pas….» (Kultur: Albertina: Ausstellung "60"-Zeichnungen einer Generation, 1989, *mediathek.at*, http://www.journale.at/treffer/atom/090DED29-37F-00292-00000C8C-090D2064/band/54471, consulté le 09/12/2016. (00.53.24' – 00.53.37' / 59.37'). « Man lebt und stirbt. Man wird viel älter wie (*sic*) alle Leute. Denken Sie doch an Titian, Picasso, Chagall... Alle Leute wurden alle uralt, nicht...». Notre transcription et notre traduction.). En fait, Hundertwasser décéda onze ans plus tard, dans sa soixante-douzième année, le certificat de décès indiquant une « Insuffisance cardiaque » (in HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 261).

[4964] Voir Troisième partie, chapitre « Culture de merde – La sainte merde » (*Scheißkultur – die heilige Scheiße)* (1979/1980) ».

[4965] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Scheißkultur – die heilige Scheiße (1979/1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 87. « hochkomplizierte teure Kläranlagen ». Notre traduction.

[4966] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 64.

assuré des techniques les plus modernes pour épurer les gaz toxiques de la centrale, mais celles-ci devaient fournir du chauffage à soixante mille logements viennois. Il n'a pas demandé d'honoraires pour repenser ce spectaculaire bâtiment industriel[4967], la *ARCH 73 910 FERNWÄRMEWERK SPITTELAU*[4968] (1988-1992). Il le voulait comme un exemple d'une symbiose harmonieuse entre la technique, l'écologie et l'art, un monument à une société sans déchets. L'artiste a réussi à convertir un amas ingrat de volumes industriels encombrés de tuyaux et de structures métalliques portantes en une mosquée-palais digne des Mille et une nuits ; c'est l'œuvre qui se rapproche le plus du conte de fées cher à l'imagination enfantine, version Ali Baba d'une fantaisie à la Walt Disney : vu de près, le bâtiment offre un échantillonnage complet du répertoire de Hundertwasser : terrasses-jardins, toits-forêts, façades multicolores, langues-barbes aux fenêtres, colonnes bombées, boules dorées, coupoles-oignon et son anneau terminal[4969]. Si l'incinérateur à déchets a perdu son austérité rébarbative et s'il attire la curiosité, sa réception ne fut pas toujours positive. Cependant, dans le cadre de ses liens avec le Japon, une dizaine d'années plus tard, l'artiste se vit confier la modification intégrale du complexe complet d'incinération des déchets de Maishima (Osaka). Dans cette construction, la *ARCH 122 'MOP' MAISHIMA MÜLLVERBRENNUNGSANLAGE*[4970], il concrétisait les aspirations de sa réflexion: outre l'aspect esthétique, il veilla au but didactique en incluant un espace de découvert de trois étages, afin que les visiteurs, avant tout les groupes scolaires, prennent conscience du problème des déchets et pour les inciter à coopérer en vue d'une société sans déchets[4971] . Notons encore qu'à proximité de cette usine d'incinération se trouve un station d'épuration des eaux usées qu'encore une fois la ville d'Osaka chargea Hundertwasser de

---

[4967] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 106.

[4968] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, pp. 1256-1258. Architecture: Redesign. Spittelauer Lände 45, 1090, Vienne. Rénovation architecturale de l'usine d'incinération et de la cheminée. 1988 – 1992. Maître d'ouvrage: Heizbetriebe Wien Ges.mbH/Fernwärme Vienne. Planning: Waagner Biro - Marchart, Moebius & Partner, Vienne Preliminary façade plans de façade préliminaires: Architecte Peter Pelikan. Manager de construction : Ing. Jürgen Kleiner. Maquette 1:200: Alfred Schmid, 1987Maquette 1:100: Alfred Schmid, 1988 Maquette d'exposition : 1:50: exécutée par Alfred Schmid, 1990. Début de construction: 1988. Inauguration: 2 décembre 1992. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3996-fernwarmewerk-spittelau, consulté le 13/06/2018.

[4969] RESTANY Pierre, 2003, Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, pp. 47-49.

[4970] Architecture: rénovation, 2-1-1, Hokko Shiratsu, Konohana-ku, Osaka, Maishima Island Project, Osaka, rénovation de l'usine d'incinération et de la cheminée, 1997 – 2001, Promoteur: Osaka City via HU-NET Corporation, Plans Osaka: Exécution des plans: Peter Pelikan. Exécuté par: Exécution sur site: Showa Sekkei Inc., Osaka. Maquette 1:100: exécutée par Andreas Bodi, 1998. Début de la construction: mars 1997, inauguration: mai 2001. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/4228-mop-maishima-mullverbrennungsanlage, consulté le 13/06/2018.

[4971] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 1303.

rénover : la *ARCH 124 MAISHIMA KLÄRSCHLAMM-ANLAGE*[4972]. Outre qu'il conçut le tiers inférieur des trente mètres de la cheminée comme une forêt spiralaire. Le recyclage des eaux usées sert à produire des briques et des dalles de sol, parfait exemple de l'usage raisonné des matières premières. Cette construction qui vit le jour après le décès de l'artiste, est en quelque sorte le couronnement de son œuvre architecturale et philosophico-écologique. En effet, depuis une trentaine d'années, alors que vêtements et précarité alimentaire sont déjà des signes tangibles d'une certaine philosophie de vie, Hundertwasser qui se sensibilise ouvertement à l'écologie, fait de l'écriture l'arme de sa critique du consumérisme. Nous pourrions d'ailleurs nous interroger sur l'influence de son expérience au Japon: en effet, la civilisation occidentale est peut-être positive, progressive, mais en fin de compte, c'est une civilisation faite par des gens qui passent leur temps dans l'insatisfaction[4973]. Quoi qu'il en soit, au cours des années 1970, l'artiste saisit l'opportunité de la rédaction et de la publication d'un certain nombre de ses textes, quelque fois enregistrés, pour laisser percevoir son opposition à la consommation débridée et ses conséquences. En 1975, alors que l'exposition « L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents » entame son tour du monde pour stimuler la reconnaissance d'un artiste isolé[4974], d'autant qu'il s'engage toujours plus dans l'architecture, il justifie ses conceptions philosophiques et picturales dans le texte « Hundertwasser à propos de Hundertwasser »[4975]. C'est sans doute moins en raison de la recherche du succès que dans l'empreinte des privations de sa jeunesse qu'il déclare : « Il faut vivre comme si on était en guerre, où tout est rationné. L'homme doit être prudent. Doit penser par lui-même, doit gérer son budget, ne doit pas gaspiller aveuglément. […] Être heureux ne dépend absolument pas de la richesse. Ne dépend pas de la production »[4976]. Sans les désigner, l'artiste attaque les organes de publicité, sous-entendu mensongère, puisque l'homme doit « penser par lui-même » (*selbständig denken*). À Vienne, en novembre 1980, l'artiste rédige le texte « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*), où il expose ses convictions. L'artiste réemploie ce texte pour la seconde partie du

---

[4972] FÜRST Andrea Christa, 2002, *Id.*, p. 1306. Architecture: rénovation, 2-1-1, Hokko Shiratsu, Konohana-ku, Osaka-City. Dessin architectural incluant une cheminée avec une forêt en spirale, 2000– 2004, Promoteur: Osaka City via HU-NET Corporation, Osaka. Exécution des plans: Peter Pelikan. Exécuté sur site par Mitsubishi Real Estate Co. Ltd. Maquette1:150, exécutée par Andreas Bodi, 1999. Début de la construction: printemps 2000, inauguration: mars 2004. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/4228-mop-maishima-mullverbrennungsanlage, consulté le 13/06/2018.

[4973] SÔSEKI Natsume, 1986, *Je suis un chat*, Gallimard/Unesco, Paris, p. 340.
N.B. : Natsume Sôseki (1867-1916). Écrivain japonais, représentatif de l'ouverture du Japon à la modernité.

[4974] Voir Troisième partie, chapitre « La réception dans l'espace germanophone ».

[4975] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwasser über Hundertwasser (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 25. « Hundertwasser über Hundertwasser ». Notre traduction.

[4976] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwasser über Hundertwasser (1953), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 25-26 : « Man muß leben, als wäre man im Krieg, wo alles rationiert ist. Der Mensch muß vorsichtig sein. Muß selbständig denken, muß haushalten, darf nicht blind verschwenden. […] Das Glücklichsein hängt von Reichtum überhaupt nicht ab. Hängt von der Produktion nicht ab ». Notre traduction.

discours officiel[4977] qu'il tient le 14 mai 1981, lorsqu'il reçut le Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux Arts pour 1980 (*Großer Österreichischer Staatspreises für Bildende Kunst 1980*). Il le publie dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[4978]. L'artiste revient là sur son rejet de la publicité signifié en 1975 en déclarant[4979] : « On emploie des quantités énormes d'énergie, de temps et d'argent pour convaincre l'homme qu'il veut avoir des choses inutiles. Cela crée frustration, meurtre et homicide volontaire, car il n'est pas possible que tous aient tout »[4980]. Évoquant ensuite les problèmes énergétiques, Hundertwasser appuie son argumentation sur des aphorismes de sa composition et conclut :

> Nous vivons dans un apparent bonheur matériel, mais en fait dans un malheur moral. Pour être heureux, l'homme n'a pas besoin de richesse extérieure, mais d'une richesse intérieure de l'âme. Pour être heureux, l'homme n'a pas besoin d'énergie mécanique, mais d'une énergie créatrice intérieure. […] Et cet homme, ce stupide animal de troupeau exige avidement toujours plus d'énergie, toujours plus de poisons et toujours plus de moyens de meurtre[4981].

Le discours prend le caractère d'une homélie, puisqu'il souligne la superficialité du « bonheur matériel » (*materiellen Glück*) et la réalité du « malheur moral » (*seelischen Unglück*), tout en offrant la solution de l' « âme » (*Seele*) et surtout de son emblématique « énergie créatrice intérieure » (*schöpferische Energie*). Pour mieux convaincre, il use de qualificatifs violents, tels « stupide animal de troupeau » (*dumme Herdentier*). Plus loin, prenant une nouvelle fois la postule d'un prophète, multipliant les qualificatifs péjoratifs, il ajoute: « On produit comme des affolés, on consomme comme des fous, on gaspille aveuglement, et l'homme est dégradé en une MACHINE À

[4977] Voir Troisième partie, chapitre « La réception dans l'espace germanophone ».

[4978] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Kultur gegen Kernkraft (1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 148-153. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Kultur gegen Kernkraft (1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München,. 188-193. Chapitre « Espaces libres de la conception » (*Freiräume der Gestaltung*). Signalétique: « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*) / « Politique » (*Politik*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*).

[4979] Soulignement et majuscules respectés.

[4980] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Kultur gegen Kernkraft (1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 148. «Unmengen von Energie, Zeit und Geld werden verwendet, um Menschen einzureden, dass sie unnötige Dinge haben wollen. Das schafft Frustration, Mord und Totschlag, denn es ist nicht möglich, dass alle alles haben können.». Notre traduction.

[4981] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 149. « Wir leben scheinbar im materiellen Glück,tatsächlich jedoch im seelischen Unglück. Um glücklich zu sein, braucht der Mensch keinen äußeren Reichtum, sondern einen inneren Reichtum der Seele. Um glücklich zu sein, braucht der Mensch keine mechanische Energie, sondern eine innere schöpferische Energie. [...] Und gierig verlangt dieser Mensch, dieses dumme Herdentier, nach noch mehr Energie, noch mehr Giften und noch mehr Mordmitteln.». Notre traduction.

CONSOMMER »[4982]. Notons encore qu'au Point 21, il argumente en faveur de la décroissance[4983] : « 21 – Statu quo du système dépassé, réflexion repoussée. La société de consommation, la croissance à tout prix, le gaspillage de l'énergie, la société du jetable perdurent »[4984]. Le concept de « (ne… pas) gaspiller » [*(nicht) verschwenden*] réapparait en 1982, dans ses « Directives pour la masterclass Hundertwasser »[4985], publié dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[4986]. S'il y décline essentiellement des préceptes à destination de ses étudiants des Beaux-Arts, revenant sur ses anciennes pratiques d'économie de la couleur[4987], il expose également son rejet du consumérisme : « Pour ne pas répéter la même erreur de la société du jetable, pour créer un contrepoint à la société de consommation, il faut manier la couleur avec économie, la couleur ne doit

---

[4982] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 149. « Es wird kopflos produziert, wie wahnsinnig konsumiert, blind verschwendet, und der Mensch wird zur KONSUMMASCHINE degradiert.». Notre traduction.

[4983] On attribue généralement l'idée de décroissance à un rapport de chercheurs de l' « Institut de technologie du Massachusetts » *(Massachusetts Institute of Technology* (*MIT*), commandité par le Club de Rome en 1971, intitulé « Les limites de la croissance » (*The Limits to Growth)*. Le rapport Meadows est pour l'essentiel constitué d'une compilation de données mondiales sur les ressources naturelles, la population, les pollutions, la qualité de vie et l'investissement en capital, des variables qui sont pour la première fois mises en relation par simulation informatique. En faisant varier les hypothèses, différents avenirs possibles sont explorés ; l'un d'entre eux prévoit la découverte d'une énergie propre, gratuite et illimitée. La conclusion générale est que la croissance connaîtra des limites, tôt ou tard, quel que soit le scénario. Le rapport rencontre l'opposition des pays en développement. Lors du Sommet de Stockholm sur l'environnement humain en 1972, organisé par les pays développés pour évoquer la question de l'augmentation des pollutions, leur position est claire : la pollution est un problème de riches, qui consomment énormément. Si la situation est grave, alors les pays riches doivent agir en premier, laissant aux pays en développement l'espace qui leur est nécessaire pour se développer. […] Dans les années 1970, […] la critique de la croissance va bon train. […] La critique de la société industrielle recule [dans] les années 1980 (les « années fric ») et 1990. […] Les réseaux écologistes militants sont d'abord constitués d'associations dont le souci premier est la défense des écosystèmes et des espèces sauvages. Ils constatent que la croissance est l'argument qui est le plus fréquemment opposé à leurs revendications. Ils critiquent l'ignorance des économistes, qui ne connaissent pas ce dont ils justifient la destruction. La pensée écologiste se construit contre la « marchandisation » du vivant. […] (in FLIPO Fabrice , [s.d.], Décroissance , *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/decroissance/, consulté le 14 juin 2018.).

[4984] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Kultur gegen Kernkraft (1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 151. «21.- Erstarren des überholten Systems, Umdenken hinausgeschoben. Die Konsumgesellschaft, Wachstum um jeden Preis, Energievergeudung, Wegwerfgesellschaft werden verewigt.». Notre traduction.

[4985] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser (1982/1983), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 136. « Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser ». Notre traduction.
Voir Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

[4986] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser (1982/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 136-139. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser (1982/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 154-157. Chapitre : « Espaces libres de la conception » (*Freiräume der Gestaltung*). Signalétique: « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Éducation, école, université, éducation des enfants » (*Erziehung, Schule, Akademie, Kinderzeichnungen*).

[4987] Voir Troisième partie, chapitre « L'irrépressible inclination pour la couleur ».

pas être gaspillée »[4988]. On observera que la répétition « société du jetable » (*Wegwerfgesellschaft*) / « société de consommation » (*Konsumgesellschaft*), outre son caractère pédagogique, souligne son exaspération. Dans son texte de décembre 1989 : « La folie du nettoyage » (*Der Putzwahn*)[4989], Hundertwasser poursuivit sa lutte contre le consumérisme, suscité notamment par la publicité, et ses conséquences désastreuses tant sur la pollution de la nature que sur l'homme, dont, sans l'énoncer, l'artiste la fonction de « machine à consommer » :

> L'industrie des lessives tout comme les lobbies-des-vaporisateurs-à-poison font impunément à la télévision et dans les médias de l'agitation avec des contre-vérités, avec un lavage de cerveau qui rappellent la propagande politique la moins morale. On en appelle aux plus bas instincts des gens simples et des enfants : ta chemise doit être plus blanche que celle de la voisine jalouse. On ne dit rien du fait qu'ainsi des poisons mortels tuent nos prochains et la nature. On nous convainc de poisons et de contrepoisons. Les contrepoisons deviennent toujours plus dangereux que les poisons. Les déchets deviennent toujours plus dangereux que le produit[4990].

On aura noté le néologisme, ainsi que l'accumulation des champs lexicaux péjoratifs[4991]. Probablement pour élargir l'écho de ses convictions sur les déchets, le 12 octobre 1981, l'artiste rédige le texte « Je suis un roi » (*Ich bin ein König*) qui paraît dans le magazine l' « Autriche aujourd'hui »[4992]. Il y présente une synthèse de son discours, et en utilise les expressions les plus provocantes et incisives. Hundertwasser poursuit son martèlement, puisque plus de dix ans plus tard, en 1993, développe à nouveau cette position dans son pamphlet « Psychose de l'Anschluss » (*Anschlußpsychose*)[4993], où il écrit : « Justement maintenant où notre société atteint les limites de la

---

[4988] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser (1982/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 138. « Um nicht dieselben Fehler der Wegwerfgesellschaft zu wiederholen, um einen Gegenpol zur Konsumgesellschaft zu schaffen, muß mit Farbe sparsam umgegangen werden, darf Farbe nicht verschwendet werden.». Notre traduction.

[4989] Voir Troisième partie, chapitre « Culture de merde. La sainte merde (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) (1979/1980) ».

[4990] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Der Putzwahn (1989), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 226. « Die Waschmittelindustrie wie auch die Giftspray-Lobby agitieren ungestraft im Fernsehen und in den Medien mit Unwahrheiten, mit einer Gehirnwäsche, die an gewissenloseste politische Propaganda erinnert. Es wird an die niederen Instinkte einfacher Menschen und Kinder appelliert: Dein Hemd muß weißer sein als das der eifersüchtigen Nachbarin. Daß dabei tödliche Gifte unseren Nächsten und die Natur umbringen, wird verschwiegen. Wir werden zu Giften und Gegengiften überredet. Die Gegengifte werden immer gefährlicher als die Gifte. Der Abfall wird immer gefährlicher als das Produkt. ». Notre traduction.

[4991] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 226. « lobbies-des-vaporisateurs-à-poison » (*die Giftspray-Lobby*) // « impunément » (*ungestraft*) / « contre-vérités » (*Unwahrheiten*) / « lavage de cerveau » (*Gehirnwäsche*) / « propagande » (*Propaganda)* / « la moins morale » (*gewissenloseste*) / « plus bas instincts » (*die niederen Instinkte*).» . Notre traduction.

[4992] HUNDERTWASSER, 1981, Ich bin ein König, *hundertwasser.com* http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/54-der-maler-koenig/120-ich-bin-ein-koenig, consulté le 14/06/2018. « Publiziert in : Zeitschrift : Austria Today, Wien, Oktober 1981». Notre traduction.

[4993] Voir Première partie, chapitre « Contre l'Europe ».

croissance […] Un anschluss à un pouvoir central surpuissant, qui veut sans poursuivre le dogme de la croissance économique en dépit de toutes les évidences, a des conséquences catastrophiques pour tous les concernés »[4994]. En 1994, l'artiste revient sur sa philosophie de vie, qui n'avait pas changé avec l'arrive du succès :

> On a besoin de bien peu de choses pour vivre. À l'époque, j'avais déjà ma propre philosophie[4995]. Je disais: comme c'est bête de demander toujours plus. Les communistes, les socialistes, les syndicats - tous essaient d'abord d'obtenir plus, plus d'argent et plus de ce que l'on peut acheter avec de l'argent. Que se passerait-il si les gens voulaient avoir toujours moins au lieu de demander toujours plus? Ils seraient plus heureux, en meilleure santé, ne mangeraient pas d'aliments gras, se débarrasseraient de leurs voitures et feraient de la bicyclette, feraient pousser des légumes dans leur jardin; tous auraient besoin de moins d'argent - je crois que ce serait une expérience intéressante[4996].

À la fin de la décennie, Hundertwasser rédige un nouvel écrit au titre significatif « Pour une société sans déchets » (*Für eine abfallfreie Gesellschaft*)[4997]. Dès l'introduction, il proclame: « Si l'homme veut avoir une conscience pure, il doit tendre à une à une société sans déchets. Il est l'hôte de la nature et doit se comporter en conséquence. On ne doit pas accepter une société du jetable »[4998]. Apparaît donc ici la notion d' « hôte de la nature », sur laquelle l'artiste s'appuie en 1983, dans son texte « Traité de paix avec la nature » (*Friedensvertrag mit der Natur*)[4999]. Parallèlement, Hundertwasser apporte des solutions où il se montre plus pédagogique que critique : après avoir repris à l'identique un certain nombre d'éléments de son texte « Culture de merde – La sainte merde » (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*)[5000], l'artiste stigmatise plus particulièrement les achats, qui, compulsifs ou non, génèrent une impression d'euphorie : « la consommation n'est pas une panacée »[5001]. Dans l'objectif d'apporter une aide, il introduit encore un argument nouveau : la

---

[4994] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, Anschlußpsychose, in WITZANY Günther (Hrsg.), 1993, *Verraten und verkauft, das EG-Lesebuch*, Salzburg, p. 66. « Gerade jetzt, wo unsere Gesellschaft die Grenzen des Wachstums erreicht [...] Ein Anschluß an eine übermächtige Zentralgewalt, die noch immer Wirtschaftswachstum als Zentraldogma gegen alle Evidenz durchziehen will, hat für alle Beteiligten Katastrophenfolgen.». Notre traduction.

[4995] Voir Troisième partie, chapitre « La précarité alimentaire - des contingences à un mode de vie revendiqué ».

[4996] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, pp. 31- 32.

[4997] HUNDERTWASSER, 1989, Für eine abfallfreie Gesellschaft, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 184. Illustration: *hundertwasser.com, hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4364-fuer-eine-abfallfreie-gesellschaft, consulté le 14/06/2018.

[4998] HUNDERTWASSER, 1989, *Id.*, p. 184. « Wenn der Mensch ein reines Gewissen haben möchte, muß er die abfallfreie Gesellschaft anstreben. Er ist Gast der Natur und muß sich dementsprechend benehmen. Eine Wegwerfgesellschaft darf nicht akzeptiert werden. ». Notre traduction.

[4999] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[5000] Voir Troisième partie, chapitre « Culture de merde - La sainte merde (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) (1979/1980) ».

[5001] HUNDERTWASSER, 1989, Für eine abfallfreie Gesellschaft, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 184. « Konsum ist kein Allheilmittel. ». Notre traduction.

gestion des déchets. Il écrit en effet, usant de son habituelle accumulation : « Nous sommes tous responsables de nos déchets. On devrait criminaliser les déchets. On devrait sévèrement punir les producteurs de déchets, l'industrie de l'emballage, ceux qui font des déchets, c'est à dire nous tous, pour parvenir à éviter radicalement les déchets »[5002]. Ensuite, dans la dénonciation de la pollution aquatique avec le même argument que celui du texte « Culture de merde – La sainte merde » (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) « Nos ordures, nos déchets sont emportés au loin. Nous empoisonnons ainsi les fleuves, les lacs et les mers »[5003], les occurrences « ordures » (*Unrat*) / « déchets » (*Abfall*) ne désignent plus la même chose : il s'agit cette fois des rebus de la consommation, dont il répète dans les même termes l'impériosité du « tri et de la réintégration[5004].

1.1.27.2 « Culture de merde – La sainte merde » (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) (1979/1980)

L'ensemble des années 1970 se caractérise par des écrits hundertwasseriens manifestant une prise de conscience écologique croissante. Après son texte « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) et les actions[5005] et constructions qui s'ensuivirent, l'artiste élargit le champ de ses réflexions et évolue vers l'expression de la nécessité d'une métamorphose sociétale. L'hygiène naturiste intégral le conduit à la révélation de l'alchimie de la matière[5006] : il invente en effet « les toilettes humus » qu'il utilisa toute sa vie. Il s'agit d'un gigantesque 'trône' qui permet d'accueillir les 'forfaits' quotidiens puis de les recouvrir d'une couche d'humus[5007] ; le substrat ainsi obtenu (qui reste inodore) est utilisé comme engrais dans son jardin. En inversant le cycle dit naturel, il cherche à lui attribuer la valeur spirituelle du mythe de

---

[5002] HUNDERTWASSER, 1989, *Id.*, p. 184. « Wir alle sind für unseren Müll verantwortlich. Man müßte den Müll kriminalisieren. Man müßte die Müllerzeuger, die Verpackungsindustrie, die Müllmacher, das heißt uns alle empfindlich bestrafen, um eine radikale Müllvermeidung zu erreichen. ». Notre traduction.

[5003] HUNDERTWASSER, 1989, *Ibid.*, p. 184. « Unser Unrat, unser Abfall wird weit weggeschwemmt. Wir vergiften damit Flüsse, Seen und Meere ». Notre traduction.

[5004] HUNDERTWASSER, 1989, *Ibid.*, p. 184. « Sortieren und Wiedereingliedern ». Notre traduction.

[5005] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » - (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972).

[5006] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 30.

[5007] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, 2001, Dossier de presse - (à propos de l'exposition « Hommage à Hundertwasser », Alençon, 2 juin au 30 septembre 2001), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

l'énergie vitale[5008]. Hundertwasser avait réfléchi depuis 1975 à ces toilettes écologiques et considéra qu'elles appartenaient à son œuvre, au même titre que ses peintures. Dans son engagement, l'artiste voulut absolument les intégrer à l'exposition-musée itinérante mondiale « L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents »[5009]. D'ailleurs, à la veille de la grande exposition au Musée d'Art Moderne à Paris, « ça avait merdé – dans le sens propre du terme »[5010] : dans une des cinq grandes salles, dans lesquelles son œuvre est exposée, avec ses maquettes de constructions végétalisées et ses autoroutes, une toilette à humus que l'artiste avait construite, avec un tuyau de poêle pour éliminer certaines odeurs, tout près de l'entrée, entre deux somptueuses tapisseries. Dans la main de chaque visiteur de l'exposition, on glissait un pamphlet de l'artiste où le premier mot à lire était « merde »[5011]. Alors que même les Français les plus raffinés prononcent vigoureusement le mot, Hundertwasser ne jurait pas, mais constatait écologiquement « la merde c'est la terre, que l'on place sur les toits, elle devient prairie, forêt et jardins. La merde se transforme en or. C'est très satisfaisant de devenir de plus en plus riche. Le cycle est refermé. Il n'y a plus de déchets. L'environnement recouvre la santé. Chaque fois que j'utilise des toilettes à l'anglaise, j'ai aussi mauvaise conscience que lorsque je me déplace en voiture ou en avion »[5012]. Le directeur du musée parisien eut presque une attaque, mais l'artiste s'imposa. Le 1er septembre 1979, à Pfäffikon (Suisse), lors de la présentation de son exposition itinérante (1975–1987), l'artiste lit son texte « Culture de merde – La sainte merde » (*Scheißkultur – die heilige Scheiße)*, qui est publié notamment dans le recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[5013]. Ce texte argumentatif est construit en vingt-deux paragraphes, articulés par des phrases simples destinées à frapper, que l'on pourrait assimiler à des slogans. Notons surtout que, cherchant une nouvelle fois à montrer les dangers d'une civilisation irrespectueuse de la nature, l'artiste opte de nouveau pour la provocation : tandis que pour étayer sa

---

[5008] RESTANY Pierre, 2003, *Id.*, p. 30.

[5009] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 110.

[5010] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *KRONEN ZEITUNG, 8 juillet 1975*, (ABADEI Notiert aus Paris Barfuß - weil irgendjemand seine Sandalen weggeräumt hatte - war der Künstler weggeeilt und seither verschollen), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[5011] En français dans le texte.

[5012] Fonds YVES KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *KRONEN ZEITUNG, 8 juillet 1975*, (ABADEI Notiert aus Paris Barfuß - weil irgendjemand seine Sandalen weggeräumt hatte - war der Künstler weggeeilt und seither verschollen., Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[5013] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Scheißkultur – die heilige Scheiße (1979/1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 86-88. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Scheißkultur – die heilige Scheiße (1979/1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 102-103. Chapitre / « La création de l'Homme (*Die Schöpfung des Menschen*). Signalétique : « Cycles » (*Kreisläufe*) / « Religion » (Religion) / « Philosophie, conception du monde » (Philosophie, Weltanschauung) / « Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes » (*Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*).
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/haeute/globale/61-homo-humus-humanitas-die-gesundung-der-kreislaeufe/176-scheisskultur-die-heilige-scheisse, consulté le 15/06/2018.

démonstration, l'artiste aurait pu employer « matières fécales » (*Fäkalien*), il fait usage d'un langage considéré comme grossier « merde » (Scheiße), terme qui apparaît vingt-trois fois dans le texte, dont le titre. Nous en venons à montrer maintenant que sa démonstration donne un sens particulier à l'occurrence : en effet, elle a pour but d'opposer une « culture de merde » (*Scheißkultur*), rapidement brossée à une proposition de transformation sociétale, que Hundertwasser présente dans un oxymore « sainte merde » (*heilige Scheiße*). Alors que nous relevons déjà une attaque contre le « suicide » (*Selbstmord*), nous observons que dans l'ensemble du texte, le vocabulaire et les concepts du champ religieux[5014] sont fortement présents, qu'ils concernent ou pas « la sainte merde » (*heilige Scheiße*), d'autant qu'il est parfois souligné par l'emploi de majuscules, et qu'il est constitutif de la démonstration hundertwasserienne[5015].

Dans l'introduction, où l'artiste déclare s'exprimer sur « la chute de notre civilisation »[5016], il place la végétation au centre de son argumentation et la présente comme martyrisée par l'homme. Notons cependant la contradiction de ce citoyen néo-zélandais[5017] , qui doit se déplacer pour regagner l'Europe régulièrement, probablement en voyageant sur les avions de ligne, qui utilisent le kérosène, obtenu à partir du pétrole. En effet, il formule une critique virulente contre « les mucosités » (*Schleimnis*) qui composent le pétrole, une huile minérale résultant d'un mélange d'hydrocarbures et de divers composés organiques : « La végétation a mis des millénaires pour recouvrir d'humus les mucosités, les substances toxiques […] pour que l'homme puisse vivre sur terre, et cet homme ingrat ramène à la surface ces mucosités recouvertes d'humus au prix d'efforts cosmiques de longue haleine » [5018]. Avec à l'arrière-plan sa propre pratique alimentaire, l'artiste fait le procès d'une consommation « mondialisée », comme on ne le disait pas encore : « Nous ne mangeons pas ce que pousse chez nous, nous allons chercher notre nourriture au loin en Afrique, en Amérique, en Chine et

---

[5014] Voir Première partie, chapitres « Le rapport à la judéité » & « Le rapport au christianisme ».

[5015] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Scheißkultur – die heilige Scheiße (1979/1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 88. « « lois cosmiques » (*kosmische Gesetze*) / « action païenne » (*gottlose Tat*) / « Depuis que l'Homme sait penser, il tente d'être immortel. L'Homme veut avoir une âme » (*Seit der Mensch denken kann, versucht er, unsterblich zu sein. Der Mensch will seine Seele haben*) / « en l'honneur de Dieu » (*zu Ehren Gottes*) / « « renaissance » (*Wiedergeburt*) / « Tu ne tueras point » (*Du sollst nicht töten*) / « sang » (*Blut*) « saigne » (*verblutet*) / « BÉNÉDICITÉS » (*TISCHGEBETE*) / « NOUS REMERCIONS DIEU POUR NOTRE PAIN QUOTIDIEN » (*WIR DANKEN GOTT FÜR UNSER TÄGLICH BROT*) / « encens » (*Weihrauch*).». Notre traduction.

[5016] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 87. « Zerfalles unserer Zivilisation ». Notre traduction.

[5017] Voir Deuxième partie, chapitre « La Nouvelle-Zélande ».

[5018] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 87. « Die Vegetation hat Jahrmillionen gebraucht, um die Schleimnis, die Giftstoffe mit einer Humusschicht zuzudecken, […] damit der Mensch auf Erden leben kann, und dieser undankbare Mensch holt eben diese mit langwierigen kosmischen Mühen zugedeckte Schleimnis und eben diese Giftstoffe wieder an die Oberfläche.». Notre traduction.

en Nouvelle-Zélande »[5019]. Il poursuit en dénonçant « Nos ordures, nos déchets sont emportés au loin. Nous empoisonnons ainsi les fleuves, les lacs et les mers »[5020]. Il s'agit de désigner à la vindicte pas tant la pollution aquatique que le gaspillage d'un engrais naturel : « mais notre déchet est anéanti. La merde ne revient jamais sur nos champs, jamais là où pousse la nourriture. LE CYCLE DE LA NOURRITURE VERS LA MERDE FONCTIONNE. LE CERCLE DE LA MERDE VERS LA NOURRITURE EST INTERROMPU »[5021]. Par l'emploi du concept de « cycle » (Kreislauf), nous observons ici une allusion à la spirale Hundertwasser, pour lequel elle modélise la vie[5022]. Mais nous soulignons surtout une probable influence de Ernst Haeckel : ses doctrines scientifiques, notamment le monisme, sont fondées sur la loi de conservation de la substance (matière et énergie), tandis que ses ouvrages retracent l'histoire de la vie comme celle d'une prodigieuse épopée[5023]. D'autant que l'artiste, sans nommer Haeckel, explicite encore sa conception en décrivant ensuite le processus d'un humain sur des toilettes, franchissant un tabou : « le trou des toilettes nous apparait comme la porte vers la mort, vite filer d'ici, vite oublier la pourriture et la décomposition. Mais c'est exactement le contraire. C'est avec la merde que commence la vie »[5024]. Sans le décrire, il introduit son concept « architectural » de « toilettes à humus » (Humustoilette) auquel il attribue une valeur spirituelle: « Celui qui utilise des toilettes à humus n'a pas peur de la mort, car notre merde rend possible la vie future, rend notre renaissance possible »[5025]. S'ensuit une critique des lois de l'hygiène, dont la conclusion est « LA SALETÉ EST LA VIE. LA PROPRETÉ STÉRILE EST LA MORT »[5026]. Nous mettons cette formule en perspective avec ce qu'il exprime en 1958 dans son « Manifeste de la moisissure contre le

---

[5019] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 87. « Wir essen nicht das, was bei uns wächst, wir holen Essen von weit her, aus Afrika, Amerika, China und Neuseeland ». Notre traduction.

[5020] HUNDERTWASSER, 1989, Für eine abfallfreie Gesellschaft, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 184. « Unser Unrat, unser Abfall wird weit weggeschwemmt. Wir vergiften damit Flüsse, Seen und Meere ». Notre traduction.

[5021] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Scheißkultur – die heilige Scheiße (1979/1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 87. « aber unser Abfall wird vernichtet. Die Scheiße kommt nie auf unsere Felder zurück, auch nie dorthin, wo das Essen herkommt. DER KREISLAUF VOM ESSEN ZUR SCHEISSE FUNKTIONIERT. DER KREISLAUF VON DER SCHEISSE ZUM ESSEN IST UNTERBROCHEN. ». Notre traduction.

[5022] Voir Troisième partie, chapitre « L'épiphanie de 1952 ».

[5023] BROSSOLLET Jacqueline, HAECKEL ERNST HEINRICH - (1834-1919), *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ernst-heinrich-haeckel/, consulté le 11 janvier 2017.

[5024] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Scheißkultur – die heilige Scheiße (1979/1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 88. « Das Klosettloch erscheint uns wie das Tor in den Tod, nur rasch weg davon, nur schnell vergessen die Fäulnis und Verwesung. Dabei ist es gerade umgekehrt. Mit der Scheiße beginnt erst das Leben.». Notre traduction.

[5025] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 88. « Wer eine Humustoilette benützt, hat keine Angst vor dem Tod, denn unsere Scheiße macht zukünftiges Leben, macht unsere Wiedergeburt möglich.». Notre traduction.

[5026] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 88. « SCHMUTZ IST LEBEN. STERILE SAUBERKEIT IST TOD. ». Notre traduction.

rationalisme en architecture »[5027]. Notons maintenant que, après avoir affirmé « Ce qui sort de nous, ce n'est pas des ordures, mais la pierre angulaire du monde, notre or, notre sang »[5028], pour la première fois dans ses écrits, il fait allusion à un Viennois dont les travaux ont bouleversé la compréhension du monde intérieur : « Freud avait raison lorsque dans L'Interprétation des rêves, il disait : la merde est synonyme d'or »[5029]. Après avoir démontré la connotation positive des matières fécales, il poursuit, en constatant avec regret et sans avoir la moindre arrière pensée blasphématoire : « PERSONNE NE PRIE EN CHIANT »[5030] : il se fait en quelque sorte le prophète de ce que appellerons « Dieu–merde positive », puisqu'il permet à l'homme de vivre dans la « grâce »[5031] de l'écologie salvatrice qui met l'homme sur la bonne voie. En effet, il en vient à prône le « tri » et le recyclage en général : « Les déchets sont beaux. Le tri et la réintégration des déchets est une belle et joyeuse activité »[5032]. On aura noté ici que le substantif « réintégration » (*Wiedereingliedern*) personnifie en quelque sorte les déchets, ce que nous rapportons au « religieux », au *religare* qui prend d'autant plus tout son sens que la formulation « activité » (*Tätigkeit*) fait écho à son affirmation « peindre est une activité religieuse »[5033]. D'ailleurs, la phrase conclusive qui une nouvelle fois a les sonorités d'une homélie, exprime un optimisme serein : « Le parfum de l'humus est le parfum de Dieu, le parfum de la Résurrection, le parfum de l'immortalité »[5034.] En 1984, le peintre déploie son argumentaire au sujet de la résurrection et dans sa « Lettre à J. J Aberbach » (Brief an J. J. Aberbach)[5035] écrit avec enthousiasme :

[5027] « Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur ». Notre traduction. Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964) ».

[5028] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 88. « Was aus uns herauskommt, ist kein Abfall, sondern der Baustein der Welt, unser Gold, unser Blut.». Notre traduction.

[5029] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 88. « Freud hatte recht, als er in der Traumdeutung sagte: Scheiße ist synonym für Gold.». Notre traduction.

[5030] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 89. « BEIM SCHEISSEN BETET NIEMAND.». Notre traduction.

[5031] Même si le contexte est autre, nous rappelons l'image de Dieu de C. G. Jung : « Dieu est assis sur son trône d'or très haut au-dessus du monde et de dessous le trône un énorme excrément tombe sur le toit neuf et chatoyant de l'église ; il le met en pièce et fait éclater les murs. […]. Au lieu de la damnation attendue, c'était la grâce qui était descendue sur moi […]. [Mon père] ne connaissait pas le Dieu vivant, immédiat, qui se tient tout puissant au-dessus de la Bible et de l'Église, qui appelle l'homme à sa liberté […]. Lorsque l'on accomplit la volonté de Dieu, on peut être sûr de suivre la bonne voie. » (In JUNG Carl Gustav, 1973, *Ma vie*, Gallimard Collection Témoins, Paris, pp. 59-60.).

[5032] HUNDERTWASSER, 1989, Für eine abfallfreie Gesellschaft, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 184. « Abfälle sind schön. Das Sortieren und Wiedereingliedern der Abfälle ist eine schöne und frohe Tätigkeit». Notre traduction.

[5033] Voir Troisième partie, chapitre « Les rêves, cause agissante ».

[5034] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Scheißkultur – die heilige Scheiße (1979/1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 89. « Der Humusgeruch ist der Geruch Gottes, der Geruch der Wiederauferstehung, der Geruch der Unsterblichkeit.». Notre traduction.

[5035] Voir Deuxième partie, chapitre « La Nouvelle-Zélande ».

> En Nouvelle-Zélande, j'ai remporté une incroyable victoire. J'ai réussi à obtenir du gouvernement de N.-Z. l'accord d'être enterré sur mes terres. C'est un premier pas concret vers une révolution dans le cadre du traité de paix avec la nature et une première reconnaissance. Les cimetières futurs seront des 'réserves naturelles' ('*nature reserves'*)[5036]. Sans murs. Les morts seront juste enterrés de telle manière que les arbres, qui seront plantés sur les tombes, profitent des défunts. Les morts ne meurent pas mais continuent à vivre sous forme d'arbres. C'est la vraie renaissance, la vraie résurrection. Les cimetières deviendront les forêts de la vie[5037].

Effectivement, la tombe de Hundertwasser se trouve dans sa propriété en Nouvelle Zélande sous un tulipier[5038], qui marque le type de résurrection à laquelle l'artiste avait cru[5039]. Entretemps, il était devenu le spécialiste des toilettes à humus et de l'épuration de l'eau par les plantes, s'en expliquant très longuement en 1982 dans sa « Lettre à Alex Wade. Toilette à Humus et épuration de l'eau »[5040], rédigée en anglais depuis la Kaurinui Valley, retravaillée en 1983, et éclairée par des schémas explicatifs. Elle est publié dans l'édition revue et corrigée de « De belles voies » (*Schöne Wege*)[5041], sans schéma. L'artiste y précise : « j'ai une assez longue expérience des toilettes à humus (7 ans) et de la station d'épuration par les plantes (5 ans). Ce sont deux sujets différents, mais qui sont en lien »[5042]. Il développe longuement des arguments techniques, revient sur ses lectures concernant le sujet, sur ses essais décevants de toilettes à humus manufacturées. Nous soulignons qu'il ne cesse d'associer son état d'artiste à ses recherches écologiques « Je suis un artiste et je

---

[5036] En anglais dans le texte.

[5037] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief an J. J. Aberbach (1984), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 68 « In Neuseeland habe ich einen unglaublichen Sieg errungen. Es ist mir gelungen, von der N .Z. Regierung die Bewilligung zu erlangen, auf meinem Land begraben zu werden. Dies ist ein erster konkreter Schritt zu einer Revolution im Rahmen des Friedenspaktes mit der Natur und eine erste Anerkennung. Die zukünftigen Friedhöfe werden »nature reserves«. sein. Ohne Mauern. Die Toten werden nur so tief bestattet, dass die Bäume, die auf den Gräbern gepflanzt werden, von den Verstorbenen profitieren. Die Toten sterben nicht, sondern leben in Form von Bäumen weiter. Eine tatsächliche Wiedergeburt, eine tatsächliche Wiederauferstehung findet statt. Die Friedhöfe werden zu Wäldern des Lebens. ». Notre traduction.

[5038] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[5039] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p. 136.

[5040] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief an Alex Wade. Humustoilette und Wasserreinigung (1982/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 104. « Brief an Alex Wade. Humustoilette und Wasserreinigung ». Notre traduction.

[5041] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Brief an Alex Wade. Humustoilette und Wasserreinigung (1982/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 104-112. Chapitre : « La création de l'Homme (*Die Schöpfung des Menschen*). Signalétique : « Philosophie, conception du monde » (Philosophie, Weltanschauung) / « Végétation » (*Vegetation*) / « Cycles » (*Kreisläufe*). http://hundertwasser.com/de/haeute/globale/61-homo-humus-humanitas-die-gesundung-der-kreislaeufe/178-humus-toilette-und-wasserreinigung-brief-an-alex-wade, consulté le 15/06/2018.

[5042] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 104 « ich habe eine ziemlich lange Erfahrung mit Humustoiletten (7 Jahre) und der Pflanzenkläranlage (5 Jahre). Dies sind zwei verschiedene Themen, die sich aber verbinden lassen. ». Notre traduction.

souffre de la laideur. Les choses laides ne fonctionnent pas »[5043]. Entre autres conséquences, il ajoute « j'ai commencé à expérimenter des toilettes à humus faites maison, car je suis fondamentalement convaincu de leur utilité »[5044]. Ou précise qu'il a trouvé comment éviter les odeurs « Un système spécial d'aération pour les toilettes n'est pas nécessaire, l'aération normale de la pièce suffit »[5045]. Dans la suite de l'écrit, l'artiste indique encore chercher à valoriser les déchets : « La saleté dans les eaux usées est transformée en substances pour plantes. Vous devriez donc employer des plantes différentes, car chaque plante remplit une fonction d'épuration différente »[5046]. Il adjoint d'ailleurs un schéma explicatif de l'installation, en escalier, où chaque plante remplit sa fonction, jusqu'à ce que l'on obtienne de l'eau « claire comme du cristal » (*kristallklar*). Apparaît cependant l'indication « lumière et/ou lampe » (*Licht und/oder Lampe*), dont la chaleur est destinée à favoriser l'action des bactéries, ajoutant plus loin employer une lampe halogène de 250 watts. Il nous semble que là Hundertwasser ne prenne pas en compte la consommation électrique, et, au delà sa production, alors que l'un de ses arguments contre les toilettes à humus manufacturées était justement : « Par ailleurs, ça ne me plaisait pas que les toilettes fonctionnent à l'électricité »[5047]. L'artiste, aux contradictions fréquentes, voulait sans doute probablement défendre vaille que vaille sa conception quasi obsessionnelle :

> Dans une station d'épuration par les plantes, l'histoire se termine non pas dans le trou d'évacuation des toilettes ou du lavabo, mais il reste quelque chose de bien plus beau : une nouvelle vie, un nouveau départ, un engagement. On essayera de maintenir l'eau aussi propre qu'on la reçue et on va transformer des déchets en quelque chose de précieux, c'est à dire de l'humus, et cela dans la joie et avec satisfaction[5048].

Après avoir décliné l'usage possible de l'humus créé, dont les « toits végétalisés » (*Grasdach*), il énumère encore ce qu'il est possible de transformer en humus. Sa conclusion est « le

---

[5043] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 105 « Ich bin Künstler und leide unter allem Häßlichen. Häßliche Dinge funktionieren nie». Notre traduction.

[5044] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 105-106. « begann ich mit selbstgebauten Humustoiletten zu experimentieren, denn ich bin grundsätzlich von ihrem Nutzen überzeugt. ». Notre traduction.

[5045] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 106. « Ein spezielles Belüftungssystem für die Toilette ist nicht erforderlich, die normale Raumbelüftung ist ausreichend.». Notre traduction.

[5046] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 108. « Der Schmutz im Abwasser wird in Pflanzensubstanz verwandelt. Sie sollten deshalb viele unterschiedliche Pflanzen verwenden, denn jede Pflanze erfüllt eine andere Reinigungsfunktion. ». Notre traduction.

[5047] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 105. « Außerdem gefiel mir nicht, daß die Toilette mit Elektrizität betrieben wurde. ». Notre traduction.

[5048] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 109. « Bei einer Pflanzenkläranlage endet die Geschichte nicht beim Abflußloch der Toilette oder des Waschbeckens, denn es bleibt etwas viel Schöneres: ein neues Leben, ein neuer Anfang, eine Verpflichtung. Man wird versuchen, sein Wasser so sauber zu halten, wie man es bekommen hat, und man wird seinen Abfall in etwas Wertvolles verwandeln, nämlich Humus, und das in Freude und mit Genugtuung. ». Notre traduction.

pain moisi est parfait »[5049], ce qui nous semble faire écho aux champignons conceptualisés en 1958 dans son « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture ». Il indique enfin réfléchir à un système de purification de l'air, et la solution préconisée est dans le fil du socle de ses derniers travaux, à savoir l'homme est l'invité de la nature : « Jusqu'à maintenant il n'y pas encore de travaux pratiques ou d'études dans ce sens : par exemple des maisons pour arbres, dans lesquelles des gens pourraient vivre aussi ou aimeraient vivre »[5050], ce que nous considérons comme une extrapolation de ses « arbres-locataires ». Hundertwasser poursuivit la mission qu'il s'est fixée en s'exprimant encore sur la saleté *versus* la propreté, notamment dans le texte de décembre 1989 : « LA FOLIE DU NETTOYAGE » (*DER PUTZWAHN*), destiné à être publié dans le « Journal des ouvriers » viennois (*Arbeiterzeitung, AZ*), sans qu'il le fut. Le texte a cependant été repris dans la version revue et corrigée du recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[5051]. Comme dans tous ses pamphlets, l'artiste fait usage d'une occurrence péjorative, introduisant ici le néologisme pseudo-médical « psychose du nettoyage » *([Reinigungs-]psychose*) :

> La psychose du nettoyage est un symptôme typique de notre civilisation. Tout d'abord ce furent la saleté et le défaut d'hygiène qui apportèrent la maladie et la mort. Maintenant, c'est une stérilité excessive qui cause la maladie et la mort. Tout ce qui est organique, qui agit chaotiquement, la multiplicité, la création individuelle non contrôlée et la végétation spontanée de la nature passent pour sales, chaotiques et dangereux. Une stérilité exagérée apporte la mort[5052].

On aura noté le jeu des oppositions entre « la saleté et le défaut d'hygiène »[5053] et « stérilité exagérée » (*übertriebene Sterilität*). Se pose d'ailleurs la question de savoir si, à l'arrière-plan, en évoquant la « création individuelle » (*individuelle Kreation*), Hundertwasser n'incite pas à la

---

[5049] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 112. « Schimmeliges Brot ist perfekt ». Notre traduction.

[5050] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 112. « Bisher liegen noch keine praktischen Arbeiten oder Studien in dieser Richtung vor: etwa Häuser für Pflanzen, in denen auch Menschen leben können oder leben möchten ». Notre traduction.

[5051] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Der Putzwahn (1989), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 226-227. Chapitre : « Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Signalétique: « Philosophie, conception du monde » (Philosophie, Weltanschauung) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*). *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4362-der-putzwahn, consulté le 17/06/2018.

[5052] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Der Putzwahn (1989), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 226. « Die Reinigungspsychose ist eine Krankheitserscheinung typisch für unsere Zivilisation. Zuerst waren es der Schmutz und die mangelnde Hygiene, die Krankheit und Tod brachten. Jetzt ist es die übertriebene Sterilität, die Krankheit und Tod verursacht. Alles Organische, chaotisch Wirkende, die Vielfalt, die unkontrollierte, individuelle Kreation des Menschen und die Spontanvegetation der Natur gelten als schmutzig, chaotisch und gefährlich. Übertriebene Sterilität bringt den Tod. ». Notre traduction.

[5053] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, « Der Schmutz und die mangelnde Hygiene ». Notre traduction.

créativité artistique[5054]. Dans une interview, il souligne plus précisément les conséquences désastreuses qu'une hygiène « industrialisée » a sur l'environnement :

> Pourtant, alors que ces maladies mortelles ont disparu, d' autres ont fait leur apparition parce que les hommes sont allés trop loin dans une direction. Nous avons aujourd'hui un environnement totalement propre et stérile, surtout en Amérique, en Suède, en Allemagne et en Suisse - en Europe de toute manière. Nous avons des maladies aussi graves que la peste et les épidémies du Moyen-Âge. Nous avons aujourd'hui le cancer et des intoxications - toutes sortes d'intoxications par radiation. Par l'intermédiaire de la chaine alimentaire et surtout par l'intermédiaire des médicaments employés pour nous nettoyer, comme les antibiotiques et le DDT. Nous savons aujourd'hui que le cancer est une maladie conditionnée par le milieu. Plus je vis et plus j'ai le sentiment que je dois contribuer à encourager de nouveau la saleté en étant un peu plus sale que les autres. Naturellement, je me lave comme les autres, mais je ne vois pas pourquoi les fenêtres devraient toujours être propres, pourquoi les murs devraient être astiqués et stériles comme dans une clinique et les WC constamment vaporisés avec des désinfectants. C'est dangereux, non seulement pour nous, mais aussi pour l'environnement. L'extrême propreté est une des causes de la pollution de l'environnement et du dépérissement des forêts[5055].

1.1.27.3 Jardins-ouvriers viennois & « Discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983)

Dans l'éventail des écrits écologistes de Hundertwasser, les premiers, consacrés à la végétalisation des toits et aux arbres-locataires, sont la référence. Il s'agit maintenant de montrer qu'ils sont le miroir des « jardins-ouvriers » *Schrebergarten*[5056] viennois, que l'artiste transpose dans la ville ses impressions champêtres viennoises.

[5054] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[5055] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 166.

[5056] Éponymie de Daniel Gottlieb Morizt Schreber (1808-1861), professeur de médecine à l'université de Leipzig. Se souciant des conséquences sociales de l'urbanisation due à la Révolution industrielle, il préconisa la mise à disposition de parcelles de terrain afin d'améliorer les conditions de vie des ouvriers (équilibre social et autosubsistance alimentaire).

1.1.27.3.1 Les « jardins-ouvriers » (*Schrebergarten*) viennois

En raison de l'exode rural dû à l'industrialisation, la classe ouvrière rencontrait souvent des conditions d'hébergement souvent inhumaines dans la ville densément construite et caractérisée par le manque de logements, et que ces petits jardins furent créés à partir de 1900 sur les innombrables surfaces non bâties de la ville de Vienne[5057]. Après la Première Guerre mondiale, des jardiniers et des architectes paysagers s'engagèrent fortement (publications spécialisées et cours d'arboriculture fruitière) pour la plantation d'espèces d'arbres plus petits, adaptés aux mesures des jardins-ouvriers. Ajoutons que l'écrivain populaire d'alors, Peter Rosegger[5058] avait bâti son activité littéraire sur une intention pédagogique : outre qu'il refusait le dynamisme du monde moderne, il exaltait le lopin de terre que l'on cultive[5059]. Nous soulignons que le « prophète » Gustav Nagel[5060], après avoir acheté en 1910 un terrain près d'Arendsee, qu'il nommera selon son orthographe simplifiée « gustaf-nagel-areal », y construisit, outre un bain bouillonnant, un temple et des grottes, qui ressemblent à des cabanes de jardin, en version fantastique, à forte charge spirituelle : verres multicolores, figures de saints décorent les constructions réalisées à partir de matériaux trouvés[5061]. Tous les sondages actuels sur le sentiment national autrichien plaçant le paysage en tête des facteurs identitaires[5062], nous nous proposons maintenant de montrer le grand attachement que l'artiste manifesta aux « jardins-ouvriers », source d'inspiration. Dans les écrits de l'artiste, ce concept de jardins-ouvriers apparait dès 1958. En effet, dans son « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture »[5063], dans la liste finale des architectures exemplaires déclinée en dix points, l'artiste inclut « 7. Les jardins-ouvriers des ouvriers »[5064]. Notons qu'une critique parue en 1972 dans le journal *Die Presse*, dénonçant le « Manifeste de la moisissure de Hundertwasser » comme plagiat, évoquait pourtant l'aspect des vieux jardins-ouvriers viennois, où le promeneur peut voir, dans la diversité des petites cabanes de jardin et aires de repos manifestement personnelles et très imaginativement

---

[5057] MASANZ Michaela, [s. d.], Wiener Kleingärten, *Exemplarische Erhebung der Obstbaum-strukturen*, http://www.zobodat.at/pdf/Gruene-Reihe-Lebensministerium_7_0159-0197.pdf, consulté le 09/04/2016, p. 159.

[5058] Peter Rosegger (1843-1918). Écrivain et poète autrichien, rédacteur de rvues pédagogico-patriotiques, originaire de Styrie.

[5059] MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, p. 203.

[5060] Voir Troisième partie, chapitre « L'alimentation ».

[5061] CICHOSCH Katharina, 2015, Erdhöhle statt Kleinbürgertum, *schirn.de*, http://www.schirn.de/magazin/kontext/erdhoehle_statt_kleinbuergertum/, consulté le 13/06/2018.

[5062] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 53.

[5063] Voir Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture - (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964) ».

[5064] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 169. «7. Die Schrebergartenhäuser der Arbeiter.». Notre traduction.

organisées, le miroir charmant de la personnalité de leurs propriétaires[5065]. Il n'avait simplement pas été compris que l'artiste souhaitait faire entrer la verdure dans la ville. En 1968, Hundertwasser revient sur les jardins-ouvriers dans son écrit *Los von Loos*[5066], en énonçant : « Les seuls bâtiments libres que nous avons encore, ce sont les cabanons des jardins-ouvriers »[5067]. En 1996, il confie encore : « L'architecture anonyme, c'est à dire les cabanes des jardins-ouvriers étaient pour moi à Vienne un modèle absolu »[5068].

1.1.27.3.2 « Discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983)

Lorsque la « Loi des petits jardins » du 12 décembre 1978 réduit l'utilisation des petits jardins à une durée de dix ans[5069], les membres de l'Association des jardins-ouvriers « Avenir » (*Zukunft*) s'enthousiasmèrent, parce que Hundertwasser prend fait et cause pour les jardins-ouvriers[5070]. D'ailleurs, l'artiste leur consacre un écrit, son « Discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983), publié dans le recueil « De belles voies » » (*Schöne Wege*)[5071]. Dans ce texte argumentatif construit en quatre parties, sans s'appuyer sur un champ lexical provocateur, l'artiste développe une nouvelle fois les arguments précédemment énoncés, comme sa lutte contre la ligne

---

[5065] RAINER Roland, 1990, Hundertwasser und die Kleingärtner, *Dekorationen ersetzen Konzepte nicht*, Kulturstudien, Sonderband 6, Böhlau Verlag, Wien, Köln, p. 134.

[5066] Voir Troisième partie, chapitre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968) ».

[5067] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Los von Loos (1968), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 178. «Die einzigen freien Gebäude, die wir noch haben, sind die Schrebergartenhäuser.». Notre traduction.

[5068] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 62. « Die anonyme Architektur, also die Schrebergartenhäuser waren für mich in Wien ein absolutes Vorbild. » Notre traduction.

[5069] Kleingartenverein „Zukunft auf der Schmelz", [s. d.], *kgv-zukunft.at*, https://www.kgv-zukunft.at/chronik/, consulté le 11/06/2018.

[5070] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 104.

[5071] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz, (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 191-198. & HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Rede auf der Schmelz, (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 233-239. Chapitre : « Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Signalétique: « Architecture, urbanisme, planification urbaine, Droit à la fenêtre, la Troisième peau » (*Architektur, Urbanismus, Stadtplanung, Fensterrecht, die Dritte Haut*) / « Végétation » (*Vegetation*) / « Philosophie, conception du monde » (Philosophie, Weltanschauung).

droite[5072], génératrice d'une perte de qualité de vie, et aussi de frais de santé, notamment mentale, comme il l'avait développé dans son discours *Los von Loos*[5073], en employant des arguments plus pondérés, même s'il parle encore de « déserts de béton anonymes, hostiles et agressifs […] camp de concentration »[5074]. Il revient encore sur son concept de « Troisième Peau » (*Dritte Haut*)[5075], et observe : « Les murs ne sont pas sans cœur plats et nus, pas non lisses, faits à la main, exactement comme dans les vieilles fermes »[5076], ce que nous mettons en perspective avec son respect des traditions, notamment autrichiennes. Il accumule encore les références à son « droit à la fenêtre » (*Fensterrecht*) et à la végétalisation des toits, ce qu'il nomme « phrase leitmotiv » (*Leitsatz*). Puis Hundertwasser revient longuement sur les coûts :

> L'architecture rationnelle nous coûte trop cher. Les pertes gigantesques qu'elle entraine n'ont aucune comparaison avec une manière de construire apparemment bon marché. On confond les vraies valeurs durables et la pensée du profit à court terme, matérialiste. Les vraies valeurs signifient qualité de vie, santé, satisfaction, aspiration au romantisme, individualité, créativité, vie en harmonie avec la nature et les autres hommes en augmentation. Chacun sait que finalement c'est la qualité qui coûte le moins cher. Le bilan est faussé, quand on ne prend pas en compte ce qu'on appelle les amortissements et les frais et les économies de toute espèce[5077].

L'artiste tient sans doute ces propos parce qu'il s'adresse à un public vivant dans des quartiers modestes de Vienne, mais peut-être aussi parce qu'à la même époque, l'adhésion de l'Autriche à l'Union Européenne que Hundertwasser combat avec des arguments tout à fait analogues[5078] est à l'ordre du jour. Peut-être encore, même s'il n'en dit rien, est-il sensibilisé à l' « écologie profonde » (*deep ecology*) comme ses observations sur la confusion entre les vraies valeurs de qualité de vie et

---

[5072] Voir Troisième partie, chapitre « La ligne droite mène à l'effondrement » (*Die gerade Linie führt zum Untergang*) (1953) ».

[5073] Voir Troisième partie, chapitre « Séparons-nous de Loos – Loi pour la modification individuelle de la construction ou manifeste de boycott de l'architecture ». (*Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest*) (1968) ».

[5074] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz, (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 191-192. «anonymen, feindlichen, aggressiven Betonwüste [...] Konzentrationslager. ». Notre traduction.

[5075] Voir Troisième partie, chapitre « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau» (*Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut*) (1967) ».

[5076] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 192. «Die Wände nicht herzlos glatt und kahl, sondern uneben, mit der Hand geformt, so wie bei alten Bauernhäusern.». Notre traduction.

[5077] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 191. « Die rationelle Architektur kommt uns teuer zu stehen. Die gigantischen Verluste, die sie verursacht, stehen in keinem Verhältnis zur scheinbar billigen Bauweise. Man verwechselt wahre bleibende Werte mit kurzfristigem, materialistischem Profitdenken. Wahre Werte bedeuten erhöhte Lebensqualität, Gesundheit, Zufriedenheit, Sehnsucht nach Romantik, Individualität, Kreativität, Erleben in Harmonie mit der Natur und mit anderen Menschen. Jeder weiß, daß Qualität letztlich immer am billigsten ist. Die Bilanz ist verfälscht, wenn man die eben genannten Amortisationen und Kosten und Einsparungen aller Art außer acht läßt.». Notre traduction.

[5078] Voir Première partie, chapitre « Contre l'Europe ».

le profit à court terme, matérialiste nous le donneraient à penser[5079]. En attendant, il nous est permis de considérer que ce discours illustre la Hundertwasser Haus[5080] sur laquelle il est en train de travailler et qui est la synthèse de ses théories. D'autant qu'il leur reconnait un rôle fondamental dans l'inspiration de ses travaux: « Les jardins-ouvriers [de la *Schmelz*] ne sont d'ailleurs plus ce qu'ils furent. Autrefois, il y a vingt ans, j'ai eu plaisir à me promener dans les jardins-ouvriers et j'ai appris quelque chose sur l'architecture. À savoir sur l'architecture individuelle »[5081]. Alors qu'au même moment, il est entré en une violente polémique[5082] avec tous les acteurs de l'art contemporain, Hundertwasser rappelle la réception de ses travaux en termes plus modérés : « Je sais, il faut du courage pour réaliser quelque chose qui montre l'avenir, et réaliser quelque chose de simple et de beau. Aujourd'hui encore, l'establishment de l'art se moque et le combat comme étant des bêtises» [5083]. À propos du « courage » (*Mut*) et de ce qui est de « montrer l'avenir » (*zukunftsweisend*), nous pouvons nous demander si Hundertwasser ne cherche pas ici à recueillir l'adhésion de son public, dont nous rappelons que ce sont les membres de l' « Association des petits jardins 'Avenir sur la Schmelz' (*Kleingartenverein „Zukunft auf der Schmelz"*), peu familier des querelles d'intellectuels. Au fil de sa démonstration, l'artiste en vient enfin à s'exprimer sur les jardins-ouvriers, tout en poursuivant ce que nous pourrions appeler un plaidoyer *pro domo* :

> Nous devons être de nouveau créatifs, comme les ouvriers-jardiniers le sont. Sans beaucoup philosopher, sans discuter, sans politiser, ce groupe de personnes fait exactement ce qu'il faut sans qu'on le lui ait demandé. Elles ferment le cercle organiquement naturel avec des tas de compost au lieu de l'empoisonner avec des produits chimiques, elles construisent elles-mêmes leur architecture, individuellement pour la forme et la couleur, sans architectes, sans maîtres d'ouvrage et sans prescriptions officielles. Le résultat est exemplaire pour tous les architectes, car l'architecture des jardins-ouvriers est l'unique architecture humaine, vraie et créative d'Autriche, l'unique architecture que nous pouvons montrer au monde avec fierté. Car tout le reste, vous savez aussi de quoi ça a l'air, ce n'est pas de l'architecture !
> Une véritable architecture n'est que celle où architecte, maçon et habitant sont une unité, c'est à dire une seule et même personne. Dans les cabanes des jardins-ouvriers, cette loi est concrétisée[5084].

[5079] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[5080] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

[5081] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 56. « Die Schrebergärten sind übrigens nicht mehr das, was sie einmal waren. Früher, noch vor 20 Jahren, bin ich mit Genuss durch Schrebergarten-Siedlungen gegangen und habe etwas über Architektur gelernt. Nämlich über individuelle Architektur. » Notre traduction.

[5082] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

[5083] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz, (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 191. « Ich weiß, es gehört Mut dazu, um zukunftsweisend zu realisieren, und zwar Einfaches und Schönes zu realisieren. Das wird heute noch als Blödsinn vom Kunst-Establishment belächelt und bekämpft.». Notre traduction.

[5084] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 195. « Wir müssen wieder schöpferisch sein, die Schrebergärtner tun es. Ohne viel zu philosophieren, ohne zu diskutieren, ohne zu politisieren, tut diese Menschengruppe ungefragt genau das Richtige. Sie schließt den organisch natürlichen

Opposés aux accumulations péjoratives[5085] qui aboutissent à l'affirmation « ce n'est pas de l'architecture »[5086], on aura noté les qualificatifs mélioratifs[5087]. Ce que l'artiste justifie par l'« unité » (*Einheit*), un remploi moins marqué religieusement de son concept de « Trinité », qui est développé dans son « Manifeste de la moisissure »[5088]. S'appuyant sur des concepts de la fin des années 1960 « les seuls bâtiments libres », des années 1970 « le droit à la fenêtre », puis de 1980 « La crise de l'énergie », il souligne encore :

> Donc, les seuls bâtiments libres que nous ayons encore sont les maisons des jardins-ouvriers, là où l'homme peut encore vraiment être libre. Là, on a réalisé le droit à la fenêtre, la forme et la transformation de la maison selon ses propres principes créatifs. Les jardiniers-ouvriers nous donnent des leçons vivantes pour une vie plus belle et meilleure, que les autorités, l'état, les lois et l'économie ne peuvent pas nous donner. Le jardin-ouvrier est l'exemple en petit, de la manière dont, en jouant, nous pouvons maîtriser toutes nos crises. La crise de l'énergie, la crise en architecture, la crise sanitaire, la crise agricole, la crise pétrolière, la crise du trafic routier, les mesures d'économie, tout cela est résolu dans le jardin-ouvrier. Les experts devraient aller dans les jardins-ouvriers et apprendre comment on fait cela. Il n'y a quasiment pas un problème que le jardinier-ouvrier n'ait résolu pour lui en silence[5089].

Nous observons la quadruple répétition du concept « jardin-ouvrier » (*Schrebergarten*) et le double hommage rendu aux « jardiniers-ouvriers » (*Schrebergärtner*) dont l'artiste fait le

---

Kreislauf mit Komposthaufen, anstatt sich mit Chemikalien zu vergiften, sie baut sich ihre Architektur selbst, individuell in Farbe und Form, ohne Architekten, ohne Bauherrn und ohne baubehördliche Vorschriften. Das Resultat ist beispielhaft für jeden Architekten, denn die Schrebergartenarchitektur ist die einzig menschliche, wahrhaftige und schöpferische Architektur Österreichs, die einzige Architektur, die wir mit Stolz der Welt vorzeigen können. Denn alles andere, das kennen Sie ja auch, wie das aussieht, ist keine Architektur! Eine wahrhafte Architektur ist nur dann eine solche, wenn Architekt; Maurer und Bewohner eine Einheit sind, das heißt ein und dieselbe Person. Bei den Schrebergartenhäusern ist dieses Gesetz verwirklicht.». Notre traduction.

[5085] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 195. « sans philosopher, sans discuter, sans politiser » (*Ohne viel zu philosophieren, ohne zu diskutieren, ohne zu politisieren*) / « sans architectes, sans maîtres d'ouvrage et sans prescriptions officielles » (*ohne Architekten, ohne Bauherrn und ohne baubehördliche Vorschriften*) ». Notre traduction.

[5086] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 195. « ist keine Architektur ». Notre traduction.

[5087] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 195. « créatifs » (*schöpferisch*) / « exactement » (*genau*) / « sans qu'on le lui ait demandé » (*ungefragt*) / « exemplaire » (*beispielhaft*) / « seule humaine, vraie et créative » (*einzig menschliche, wahrhaftige und schöpferische*) / « unique » (*einzige*) / « fierté » (*Stolz*) / « concrétisée » (*verwirklicht*) . Notre traduction.

[5088] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme » & Troisième partie, chapitre « Le Manifeste de la moisissure contre le rationalisme en architecture - (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) (1958/1959/1964). ».

[5089] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 195. « Also sind die einzigen freien Gebäude, die wir noch haben, die Schrebergartenhäuser, dort wo der Mensch noch wirklich frei sein kann. Bei ihnen wird das Fensterrecht verwirklicht, das heißt die Gestaltung und Umgestaltung des Hauses nach eigenen, persönlichen, schöpferischen Prinzipien. Die Schrebergärtner leben uns ein besseres, schöneres Leben vor, das Behörden, Staat, Gesetze und Wirtschaft uns nicht bieten können. Der Schrebergarten ist ein Beispiel im Kleinen, wie wir alle unsere Krisen spielend meistern können. Energiekrise, Architekturkrise, Gesundheitskrise, Landwirtschaftskrise, Ölkrise, Verkehrskrise Sparmaßnahmen, alles ist im Schrebergarten gelöst. Die Experten sollten in den Schrebergarten gehen und lernen wie man das macht. Es gibt kaum ein Problem, das der Schrebergärtner nicht schon stillschweigend für sich gelöst hätte.». Notre traduction.

panégyrique[5090]. Si nous pourrions assimiler ce discours aux flatteries des politiques, le fait que Hundertwasser les dénigre « les autorités, l'état, les lois »[5091] donne à penser qu'il s'exprime plutôt avec sincérité dans la défense de ces jardiniers-ouvriers : « Pourquoi l'administration de la Ville, la commune ne reconnaît-elle pas et ne ressent pas la volonté de la population ! »[5092]. Voire même qu'il soliloque en quelque sorte et, en miroir, s'assimilant à un jardinier-ouvrier méprisé : « De façon perverse, on me reproche cette différence comme de la publicité »[5093]. Tressant encore des lauriers à son processus architectural autant fondé sur l'utopie que sur la tradition. Nous pouvons quoiqu'il en soit noter l'efficacité de son discours, puisque le « Conseil régional de Vienne » (*Wiener Landtag*) modifia la loi le 22 novembre 1985. Ce succès fut peut-être dû à sa gestion des difficultés via l'écriture, lui qui affirme :

> Un écologiste sans conscience créative est condamné à échouer, tout comme un artiste qui ne se soumet pas aux lois de la nature, qui ne prend pas la nature pour mesure. Il manque les valeurs morales et esthétiques et le lien entre l'homme et la Création, que représente l'art. Sans art, sans créativité ça ne marche pas. Le monde ne s'est pas amélioré…[5094]

Ou encore, reprenant des arguments « roi » (*König*) / « vallée de larmes (*Jammertal*) employés quelques temps auparavant dans son discours prononcé lors de sa remise du *Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux Arts 1980*[5095], il conclut : « Si chacun était tout naturellement, tout simplement créatif, là où il est c'est un paradis, un royaume. Alors on n'aurait pas besoin d'aller loin pour aller dans le paradis suivant, le royaume suivant, car le paradis serait chez le voisin d'à côté »[5096]. Nous pouvons donc dire que la constance et la continuité avec lesquelles l'artiste exprime

---

[5090] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 195. « « leçons vivantes « (*leben… vor*) / « une vie plus belle et meilleure » (*ein besseres, schöneres Leben*) / « apprendre comment on fait » (*lernen wie man das macht*)[5090] / « quasiment pas un problème » (*kaum ein Problem*). ». Notre traduction.

[5091] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 195. « das Behörden, Staat, Gesetze ». Notre traduction.

[5092] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 196-197. « Warum erkennt und empfindet die Stadtverwaltung, die Gemeinde nicht den Willen der Bevölkerung!». Notre traduction.

[5093] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 198. « Perverserweise wird mir dieses Anderssein als Publicity ausgelegt. ». Notre traduction.

[5094] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 197-198. « Ein Ökologe ohne schöpferisches Bewußtsein ist zum Scheitern verurteilt, ebenso wie ein Künstler, der sich nicht den Gesetzen der Natur beugt, der die Natur nicht zum Maßstab nimmt. [...] Es fehlen die moralischen und ästhetischen Werte und das Bindeglied zwischen dem Menschen und Kreation, das die Kunst vertritt. Ohne Kunst, ohne das Schöpferische geht es nicht. Die Welt hat sich nicht gebessert ... ». Notre traduction.

[5095] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

[5096] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 198. « Wenn jeder ganz natürlich, ganz einfach schöpferisch ist, ist da, wo er ist, ein Paradies, ein Königreich. Dann bräuchte man nicht lange zu gehen, um ins nächste Paradies, ins nächste Königreich zu kommen, denn das Paradies wäre beim Nachbarn um die Ecke. ». Notre traduction.

ses points de vue qui englobent tous les genres artistiques et se rapportent à tous les domaines vitaux montrent que chez Hundertwasser, encore une fois, art et vie forment une unité inséparable[5097].

1.1.27.4 Les nains de jardin

Si Hundertwasser a rendu hommage aux jardins-ouvriers, c'est qu'ils entrent dans sa démarche de relier les hommes à la nature, comme il le défend à travers ses écrits, manifestes et prises de parole. Favorable à l'ornementation, l'artiste aimait citer la phrase d'Alessandra Comini, auteur américain d'un livre sur Schiele[5098] « sans kitsch, notre vie devient insupportable »[5099]. Nous constatons qu'il en est ainsi dans le discours, transposé en écrit[5100] que l'artiste tient le 14 mai 1981 lors de sa remise du Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux Arts pour 1980 : « Pourquoi ne demande-t-on pas à la grand-maman ce qu'elle considère comme beau, bon et vrai ? L'absence de kitsch rend notre vie insupportable. Sans romantisme, ça ne marche pas»[5101]. Cinq ans plus tard, en 1985, Hundertwasser s'appuie encore sur cet argument à l'occasion de la série de conférences « Nature Art Création » (*Natur Kunst Schöpfung*) :

> […] je dois déjà dire qu'un homme simple éprouve les choses avec justesse, n'est-ce pas, quand il n'a pas grand chose en commun avec des productions intellectuelles ou un art, qu'il ne comprend pas, ou ne peut pas comprendre, parce qu'il n'y a pas d'intelligence derrière, c'est encore un exemple de l'éloignement de l'art avec la nature, ou bien de ce à quoi l'homme tend. Cela fait partie d'un certain romantisme, on peut aussi parler de kitsch, mais c'est comme cela qu'est l'homme[5102].

[5097] BECKER Astrid, 2012, « Wolle die Wandlung ». Aktionskunst und Manifeste von Friedensreich Hundertwasser bis 1970, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 191.

[5098] Voir Deuxième partie, chapitre « Ich liebe Schiele (1950-51) et autres assertions ».

[5099] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 104.

[5100] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

[5101] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 183. « Warum fragt man nicht die Omama, was sie für schön und gut und richtig hält? Die Abwesenheit von Kitsch macht unser Leben unerträglich. Ohne Romantik geht es nicht.». Notre traduction.

[5102] HUNDERTWASSER, 1985, Ringvorlesung an der Akademie der bildenden Künste - "Natur Kunst Schöpfung ", *mediathek.at*, http://www.mediathek.at/atom/10BA3ED1-07D-000E2-0000041C-10B96D59, consulté le 09/08/2018. « [...] ich muss schon sagen, dass ein einfacher Mensch die Dinge sehr richtig empfindet, nicht wahr, wenn er zum Beispiel mit den intellektuellen Zeugnissen und einer Kunst wenig gemein hat, und die er auch nicht versteht, und sie nicht verstehen kann, weil ja auch keine Intelligenz dahinter ist, so ist es auch ein Beispiel dafür, wie sehr sich die Kunst entfernt hat von der Natur, beziehungsweise von dem wonach der Mensch sich sehnt. Und dazu gehört eine gewisse Romantik, man kann auch sie Kitsch

La formule réapparait lorsque, reprenant sa diatribe contre le Bauhaus[5103], l'artiste explicite sa pensée tout en prenant la défense de sa son travail:

> C'est pour cette raison que Neuschwanstein, un château romantique datant d'une époque romantique, a un tel succès. Parce que tout le reste a été détruit. Les gens vont donc à Neuschwanstein. Tout le monde a le sens du romantisme, surtout les Autrichiens. Le romantisme est peut-être apparenté au kitsch, mais cela ne fait rien. L'absence de romantisme rend notre vie insupportable, mais c'est encore plus surprenant quand on dit kitsch. Les gens ne considèrent pas que la nostalgie du romantisme est du kitsch. Les intellectuels négatifs et dogmatiques veulent donner aux gens des sentiments de culpabilité pour quelque chose qui est tout à fait naturel et positif. Ce petit groupe de théoriciens a complètement faussé les valeurs et endoctrine les gens afin de s'en servir comme cobayes pour leurs expériences éducatives absurdes[5104].

Cette prise de position sur le kitsch est encore confirmée par Hundertwasser: « 'Je file à toute vapeur vers le romantisme et le kitsch, parce qu'en secret, les gens y aspirent' »[5105]. L'artiste est convaincu du bien fondé de sa conception puisqu'en 1987, il déclare encore : « Personnellement, je tente fondamentalement d'éliminer les quiproquos, mais l'art en général produit des quiproquos. C'est une situation schizophrénique, d'une part l'art tente d'améliorer le monde, d'autre part l'homme simple ne peut plus comprendre l'art »[5106]. Avant d'aller plus loin, il s'agit de définir le *kitsch*. Selon sa définition[5107], ce mot allemand bref, à la sonorité explicite, en accord avec le sens est en usage dans les milieux artistiques depuis environ 1870. On estime que le vocable *Kitsch* est un dérivé régressif de *kitschen* signifiant « ramasser la boue des rues » en Allemagne du Sud, ce que nous pourrions d'ailleurs mettre en perspective avec la pratique hundertwasserienne de faire des créations à partir de « babioles » ramassées dans la rue. L'occurrence recouvre encore le caractère esthétique d'œuvres et d'objets, souvent à grande diffusion, dont les traits dominants sont l'inauthenticité, la surcharge, le cumul des matières ou des fonctions et souvent le mauvais goût ou la médiocrité, et, par métonymie, ce qui offre ce caractère. Le kitsch c'est l'aliénation consentie, c'est

---

nennen, aber der Mensch ist eben so.». Notre transcription et notre traduction. (00.23.37' – 00.24.36'/ 00.29.03).

[5103] Voir Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

[5104] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, pp.116-117.

[5105] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 47. « „Ich gehe mit Volldampf auf Romantik und Kitsch, weil sich die Menschen im geheimen danach sehnen", vertraute Hundertwasser Robert Buchacher an » Notre traduction.

[5106] FUCHSHUBER Niklas, 1987, *Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, Hundertwasser, Nitsch, Rainer*, Wien, Univ., Diss., p. 239. « Also ich persönlich versuche grundsätzlich Missverständnisse auszuräumen, aber die Kunst im allgemeinen erzeugt Missverständnisse. Das ist eine schizophrene Angelegenheit, auf der einen Seite versucht die Kunst die Welt zu verbessern, auf den anderen Seite kann der einfache Mensch diese Kunst nicht mehr verstehen.» Notre traduction.

[5107] Le Kitsch, [s.d.], *cnrtl.fr*, http://www.cnrtl.fr/definition/kitsch, consulté le 29/08/2016.

l'anti-art, c'est le faux et le néo-quelque chose; mais c'est en même temps le confort dans les rapports de l'homme avec les objets, c'est une éthique en soi. On notera encore que le kitsch manifeste « un relent de terroir ou un air arabo-orientalo-exotique », va de pair avec la « mode rétro » des meubles style nouille, par exemple. En raison de son origine et de sa confrontation avec l'art, le mot « kitsch » n'est pas neutre, il signifie donc toujours mensonge et rabaissement de ce qui est désigné, puisqu'on l'associe à mauvaise qualité, sentimentalité. Par ailleurs, la conception anthropologique défend l'idée que le kitsch est lié au comportement humain, ou bien au vécu ; l'homme kitsch porterait l'essence du kitsch en lui-même. Enfin, notons que l'exemple de la nature souligne particulièrement ce fossé entre les deux directions : l'anthropologiste pense que la nature ne pourrait jamais être kitsch – l'homme seul y réagit avec kitsch, tandis que la voie structuraliste prétend que la nature pourrait elle aussi être kitsch, indépendamment de l'existence humaine[5108]. Cette observation nous semble faire particulièrement écho à la défense de la nature[5109] que Hundertwasser prend à travers ses écrits, qu'il ait été conscient de cette distinction ou pas. Quoi qu'il en soit, face à des critiques hostiles[5110], l'artiste non seulement ne s'en défend pas, mais bien au contraire, justifie le kitsch[5111], à diverses reprises. Se positionnant donc plutôt du côté du point de vue anthropologique, l'artiste précise : « J'aime beaucoup les clochers à bulbe et les emploie partout. […] Les intellectuels n'aiment pas les clochers à bulbe, bien qu'ils ne puissent pas expliquer pourquoi »[5112]. De la même manière, Hundertwasser porte un intérêt à un personnage censé apporter joie et bonne humeur à son entourage, prenant d'ailleurs souvent place dans les jardins-ouvrier : il plaide pour le nain de jardin. Peut-être par le fait que sa production fut bannie par les Nazis, interdite par les communistes[5113] sauf à l'exportation[5114], mais certainement parce qu'il est habituellement perçu comme « kitsch », le comble du ridicule et génère des moqueries. L'artiste l'énonce dans son écrit « Sur le mécanisme de

---

[5108] NEUBACHER Erwin, 1992, *Das Hundertwasserhaus : Kitschburg oder architektonische Lösung ?*, Dipl.-Arbeit aus Kunstgeschichte, Hochschule für Musik u. Darstellende Kunst "Mozarteum" , Salzburg, p. 48. & pp. 46- 47.

[5109] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[5110] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

[5111] Il est tentant de mettre ces reproches faits au « combattant du petit bonheur » d'avoir pris le chemin insidieux du kitsch en perspective avec ceux qu'avait rencontrés un autre autrichien, Gustav Mahler, aux œuvres jugées vulgaires par ses contemporains. En effet, Mahler introduit des matériaux musicaux de la vie quotidienne, qui rompent avec la pureté et l'autonomie du système classique clos: danses et valses paysannes, airs yiddish et bohémiens, chansons d'étudiants, marches, sonneries de trompettes. Il rend à la musique populaire sa voix propre, il fait entendre son caractère autonome comme les sons cuivrés des marches, le tourbillon sensuel des valses, le lourd martèlement des danses paysannes, tout ce qui constitue sa différence, son côté rudimentaire, sa singularité dans l'univers bien ordonné de la musique classique. (in LE RIDER Jacques, 2013, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Éditions Albin Michel, Paris, p. 256.).

[5112] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne. p. 89.

[5113] Voir Première partie, chapitre « L'expression de l'antitotalitarisme ».

[5114] 2000 nains à Bagatelle, 2001, *L'Œil*, numéro Hors-série édité à l'occasion de l'exposition *2000 nains à Bagatelle*, du 22 mars au 24 juillet 2000, Trianon de Bagatelle, Dodeman Paris, (In BARRAT Emmanuel, 2003, *Y a-t-il un avenir pour mes copines de nains de jardin au XXIe siècle ? Vers le haut / Vers le bas de l'art populaire à l'art contemporain*, Maîtrise 2003 01 19, Université Paris VIII, Saint-Denis, 112 p., consulté le 30/08/2016, p. 26.).

ralentissement, les couches de protection, les ennemis de la surface et les cas de préjugés / ou / L'effet positif de la longue durée des jugements négatifs du positif / Une préface de Friedensreich Hundertwasser »[5115]: « À la suite des mêmes réflexions, face au rationalisme, l'artiste prend les nains de jardin sous sa protection, se bat pour le petit homme et les grands sentiments »[5116]. Il est vrai que l'on ne saurait séparer le développement des nains de jardin[5117] de celui des jardins

---

[5115] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle / oder / Die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven. Ein Vorwort von Friedensreich Hundertwasser (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 13-17. « Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle / oder / Die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven. Ein Vorwort von Friedensreich Hundertwasser.» Notre traduction.
Signalétique : « Art » (*Kunst*) / « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) / « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Explications des propres tableaux » (*Bildererklärungen eigener Bilder*).
On notera que le texte n'est pas repris dans l'édition de 2004.
http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/61-ueber-den-verzoegerungsmechanismus-die-schutzschichten-die-oberflaechenfeinde-und-die-vorurteilsfalle-oder-die-positive-langzeitwirkung-der-negativen-beurteilung-des-positiven

[5116] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle / oder / Die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven. Ein Vorwort von Friedensreich Hundertwasser (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 16. « Aus ähnlichen Überlegungen nimmt Hundertwasser die Gartenzwerge vor dem Rationalismus in Schutz, kämpft für den kleinen Mann und die großen Gefühle.». Notre traduction.

[5117] Les nains se sont illustrés dans la sphère des cours royales où, depuis l'Antiquité, ils occupaient une place privilégiée auprès des puissants. Sans droits, mais jamais punis, hors hiérarchie, innocents et aimés comme les fous, les nains de cour excitaient la compassion, amusant et mettant en valeur la dignité des puissants dont ils étaient inséparables. C'est au Moyen Age, en Turquie, que remonte l'histoire des nains travaillant dans les riches mines, où seuls des hommes de petite taille pouvaient travailler. Compétents, barbus à peau mate, très agiles, les nains mineurs vivaient en marge de la société, formaient une sorte de caste et on leur prêtait des pouvoirs magiques. Les nains sont donc liées aux mondes chtoniens, ils sont l'incarnation des puissances telluriques ; ces liens privilégiés avec les entrailles de la terre leur confèrent des pouvoirs magiques et divinatoires. En conséquence, les nains furent investis d'un pouvoir symbolique et se rapprochèrent du domaine du sacré, se confondant avec les esprits de la nature. Afin d'exorciser les possibles maléfices de ces êtres, très présents dans le folklore de la mine, les exploitants des mines firent confectionner des figurines de terre ressemblant à leurs employés. Avec leur tablier de cuir et leur célèbre bonnet, qui serait le bonnet phrygien utilisé par les mineurs crétois, rembourré d'herbes pour protéger la tête des éboulis, ce qui expliquerait sa forme, il était visible de loin grâce à sa couleur rouge. On se souviendra encore qu'au début du XIXème siècle, les nains ont été redécouverts avec le renouveau de la littérature orale des sociétés que sont les contes folkloriques et les contes de fées, qui, par le biais de l'imaginaire, transmettent l'expérience sociétale. On se souviendra à ce propos du conte « Blanche-Neige et les sept nains » (*Schneewittchen*), dont diverses versions orales furent recueillies et mises en forme par Jacob (1785 – 1863) et Wilhelm (1786 – 1859) Grimm, et qui parut en 1812, avec le succès qu'on lui connaît. Le personnage littéraire se métamorphosa en nain de jardin, sa propagation trouvant son origine dans les innovations techniques industrielles, notamment en Thuringe, où, vers 1880, une dizaine de fabriques utilisent la terre de la région pour produire en série des figurines en céramique de nains de jardin : trapu, silhouette ramassée, en tenue de travail, les nains arborent, malgré les rides prononcées, un visage jovial et réjoui ; le plus souvent peints de couleurs vives, ils portent un bonnet conique rouge planté sur le haut de la tête permettant de les repérer de loin. Dès lors, la statuaire de nain proliféra dans toute l'Europe, surtout celle du Nord et de l'Est : Allemagne, Grande Bretagne, Autriche, Pologne, Russie, Tchécoslovaque, Hongrie. En Autriche, des châteaux et des abbayes abritent de véritables galeries de sculptures de nains en extérieur : par exemple dans le parc de Mirabell à Salzbourg, aujourd'hui partiellement démantelé, on compte un ensemble de vingt-huit figurines de nains en marbre. (in BARRAT Emmanuel, 2003, *Y a-t-il un avenir pour mes copines de nains de jardin au XXIe siècle ? Vers le haut / Vers le*

familiaux et ouvriers : si dans l'immédiat après-guerre, le jardin reste encore un lieu de production, dans les années 1960, quand l'évolution de l'urbanisme donne une place nouvelle au jardin individuel, il devint un espace de représentation, orné de réminiscences d'un passé paysan, et le nain de jardin, lui-même réminiscence des lutins ancestraux[5118]. Ou bien encore, se confondant avec les esprits de la nature, et étant donné qu'ils sont liés au monde masculin, les nains de jardin pourraient encore être le rappel, édulcoré dans un monde chrétien, du nain grec Priape[5119] divinité phallique, rattaché à la notion de fertilité et de protection divine de l'homme. Le nain s'est donc imposé dans l'inconscient collectif comme une figure imaginaire majeure, comme le signale C.G. Jung[5120]. D'autant qu'il est omniprésent dans les mythologies méditerranéennes, nordiques, ou asiatiques. À ce propos, nous nous interrogeons sur l'influence qu'aura pu avoir son séjour au Japon, notamment à Nara[5121], où il aura pu voir des statuettes de Jizō[5122], au visage enfantin, et portant souvent un bonnet et un bavoir rouges, objet sacré, qui, comme les nains fait référence à la notion de totem[5123]. Quoi qu'il en soit, Hundertwasser, confiant qu'il a de la tendresse avant tout pour les vieux nains de jardin « romantiques », précise son point de vue :

> Il y a nains de jardin et nains de jardin. Il y a des nains de jardin que je rejette à cent pour cent. D'autre part, il y a des nains de jardin qui sont comme de l'art, agréables à l'homme. Ceux que je rejette, ce sont les décorés, les nains de jardin à la Disney. Ceux avec de grands yeux. Je rejette aussi ces diffamations de nains de jardin avec un pénis ou autres signes sexuels spécifiques[5124].

---

bas de l'art populaire à l'art contemporain, Université Paris VIII, Saint-Denis, Maîtrise 2003 01 19, consulté le 30/08/2016, p. 6, p. 30., p. 23., p.15.)

[5118] BARRAT Emmanuel, 2003, *Y a-t-il un avenir pour mes copines de nains de jardin au XXIe siècle ? Vers le haut / Vers le bas de l'art populaire à l'art contemporain*, Université Paris VIII, Saint-Denis, Maîtrise 2003 01 19, consulté le 30/08/2016, p. 23.

[5119] Dieu des Jardins, des Vignes, de la Navigation, de la Vigueur génératrice, Priape était fils de Dionysos et d'Aphrodite ou d'une nymphe. Il avait pour symboles le phallus souvent démesuré et le homard. Priape était si laid que sa mère l'abandonna à sa naissance et il fut élevé par des bergers. Petit et trapu, il est à l'opposé de l'idéal de beauté antique de fait il n'est pas vraiment apte à séduire. Son culte, inconnu de la Grèce des premiers siècles, était originaire d'Asie Mineure, se répandit dans les îles et dans toute la Grèce, et dans l'Italie méridionale. A l'origine, ce dieu personnifiait principalement la fécondité du sol. C'était aussi un dieu à la fois pastoral et maritime, protecteur des troupeaux, des abeilles et des pêcheurs. On plaçait l'image du dieu ithyphallique , plus ou moins grossière, et souvent accompagnée d'une inscription, à l'entrée des domaines dont on lui confiait la garde. Sa statue, tenant à la main une faucille servait d'épouvantail et son énorme phallus était sensé éloigner les voleurs. (in Priape, *mythologica.fr*, http://mythologica.fr/grec/priape.htm, consulté le 30/08/2016.).

[5120] « L'archétype de l'enfant-dieu est répandu : exemples mythiques et légendaires tel l'enfant Christ, le thème de l'enfant alchimique et des figures de nains ou de lutins. » (in JUNG C. G., *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, Paris, 1968, p.105-117 in *cgjungfrance.com*, http://cgjungfrance.com/Les-archetypes-de-l-inconscient , consulté le 30/08/2016.).

[5121] Deuxième partie, chapitre « Le séjour de 1961. Inspiration et appropriations ».

[5122] Jizō : divinité bouddhique altruiste qui. aide les âmes perdues à trouver le salut.

[5123] BARRAT Emmanuel, 2003, *Y a-t-il un avenir pour mes copines de nains de jardin au XXIe siècle ? Vers le haut / Vers le bas de l'art populaire à l'art contemporain*, Université Paris VIII, Saint-Denis, Maîtrise 2003 01 19, consulté le 30/08/2016, p. 30.

[5124] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 56. « 'Gartenzwerg ist auch nicht Gartenzwerg. Es gibt Gartenzwerge, die ich hundertprozentig ablehne.

Sans doute l'artiste évoque-t-il là la réactualisation durable des représentations des nains, induite par le dessin animé « *Blanche-Neige et les sept nains* » réalisé en 1937 par Walt Disney d'après le conte des frères Grimm. Par ailleurs, entend-il par son vocable péjoratif « ces diffamations » uniquement des réalisations concrètes ou une explicitation nuisible à la sublimation de la fonction qu'il attribue aux nains de jardin, qui va au-delà de la décoration ? D'autant que l'artiste accorde une place à l'inconscient, voire à l'inconscient collectif quand il déclare dans son « Discours sur la Schmelz », analysé plus haut : « Même le nain de jardin symbolise encore le droit aux rêves et la nostalgie d'un monde meilleur »[5125]. Il précise encore: « Oui, c'est un symbole de conte de fées. Les hommes ne peuvent vivre sans rêves. Il symbolise ce rêve. Il rêve le rêve que les hommes n'ont parfois pas le temps de rêver »[5126]. Pour justifier l'importance qu'il accorde à cet objet kitsch, Hundertwasser déclare reconnaître dans les nains de jardin les ultimes avatars des dieux lares de l'Antiquité :

> Les gens placent volontiers des nains dans leur jardin, sous des plantes ou de petits arbres, dans des massifs, sur de petites collines, et ils mettent à côté quelque chose d'autre, peut-être un animal plus petit, un lapin ou des personnages de contes et légendes. Cela ressemble à un autel. Cela ressemble fort au coin de recueillement avec le crucifix ou le bouddha oriental. La seule différence est qu'il se trouve dans le jardin. Mais tout le monde n'en a pas, seulement certains. Si on leur demande pourquoi, ils ne trouvent pas de réponse[5127].

L'artiste semble avoir interrogé d'autres adeptes, et, au vu de ce que nous avons analysé, nous pourrions considérer leur incapacité de répondre comme un voile jeté par la conscience sur l'inconscient. Quoi qu'il en soit, associant entre les lignes les monothéismes et le culte de Priape, fusionnant l'homme et la nature dans un tout[5128], il reconnait que le *religare* est un instinct qui est l'un des fondements de l'humanité. Par sa dernière observation, Hundertwasser inscrit probablement là son point de vue dans les traces de la *Lebensphilosophie*[5129], puisqu'il déclare :

> Ma théorie est que le nain de jardin est une sorte de dieu, le dieu des temps anciens, qui a disparu, a peut-être même été anéanti par notre monothéisme. Le nain de jardin est la mauvaise conscience personnifiée de l'homme vis-à-vis de la nature. Quand les gens ont l'impression de faire tort à la nature, ils placent un nain de jardin pour s'excuser. Il est petit

---

Andererseits gibt es Gartenzwerge, die wirklich so etwas wie Kunst sind oder ganz einfach menschlich angenehm. Die, die ich ablehne, sind die verzerrten, die Disney-artigen Gartenzwerge. Das sind keine echten mehr. Die mit den großen Augen. Ich lehne auch diese Gartenzwerg-Verunglimpfung mit Penis und sonstigen geschlechtsspezifischen Merkmalen ab., – ‚Sie haben also vor allem ein Herz für den alten, den „romantischen" Gartenzwerg? , – ‚Ja, genau. Und der soll möglichst „naturgetreu" sein.' » Notre traduction.

[5125] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz, (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 195. « Selbst der Gartenzwerg symbolisiert noch das Recht auf die Träume. und die Sehnsucht nach einer besseren Welt.». Notre traduction.

[5126] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne p.160.

[5127] RAND Harry, 2012, *Id.*, p.160.

[5128] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[5129] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

parce que l'herbe et les fleurs sont petites; il est plus petit afin de mieux pouvoir parler avec les escargots, les animaux et les plantes. Nous ne savons plus leur parler[5130].

Hundertwasser explicite donc ici que le nain de jardin en tant que « totem » peut être encore être mis en perspective avec le panthéisme personnel[5131] qu'il s'est constitué au fil du temps.

1.1.27.5 Hommages aux arbres et panthéisme personnel

Dans la dynamique créative de Hundertwasser, qu'elle soit picturale, poétique, architecturale, ou écologiste, l'arbre est un élément récurrent : l'artiste ne cesse de lui rendre des hommages appuyés. Il va devenir en quelque sorte un concept philosophique.

Il s'agit tout d'abord de montrer comment, au fil du temps, l'artiste s'est construit un panthéisme personnel. En premier lieu, nous rappelons que, remontant à sa propre essence[5132], il transposa sa tentative d'assouvir son désir de se fondre dans l'humanité universelle dans un syncrétisme de *Kultur* germanique et des faits religieux judéo-chrétiens. Il s'en était approprié les grands thèmes et symboles dans les années 1950, où les allusions à la judéité et au christianisme se concentrent, à une époque où la réception du bouddhisme zen à Paris avait impulsé les créateurs[5133]. Mais le champ religieux judéo-chrétien prend une couleur personnelle, servant souvent de support pour construire autre chose. Par exemple, en 1950/51, dans le texte « J'adore Schiele » (*Ich liebe Schiele*), Hundertwasser argumente: « Rien ne peut vous sauver, pas le christianisme, pas le communisme, pas la vie bourgeoise ; laissez parler les enfants, et les peintres et les architectes, laissez parler ceux qui connaissent la nouvelle religion, laissez agir ceux que vous moquez, ne remarquez pas et vous veulent pourtant du bien »[5134]. L'artiste exprime donc sa conviction selon

---

[5130] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne p. 160.

[5131] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres et panthéisme personnel ».

[5132] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela'* : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

[5133] HUSSLEIN-ARCO Agnes, 2013, Vorwort, in HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, Belvedere, München, Wien, p. 10.

[5134] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Ich liebe Schiele (1950/1951), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 58. « Nichts kann euch retten, nicht Christentum, nicht Kommunismus, nicht Bürgerlichkeit; laßt die Kinder sprechen und die Maler und Architekten, laßt die reden, die von einer neuen Religion wissen, laßt die handeln, die ihr verlacht, nicht bemerkt und die euch doch Gutes wollen.». Notre traduction.

laquelle l'art a affaire avec la transcendance[5135]. Ensuite, l'artiste prit une distance vis à vis des religions monothéistes instituées, dans la mesure où elles ne répondaient pas à ses attentes ; il rejette les dogmes, parfois violemment. Son point de vue se précise. En 1954, dans la « Lettre de Paris» (*Brief aus Paris*), l'artiste annonce : « Je combats la religiosité des communautés religieuses européennes et américaines, tout comme la religiosité des idéologies communistes[5136], et uniquement et rien qu'en raison de l'absence de capacités créatrices, ou bien des destructions volontaires, au cas où elles auraient émergé»[5137]. En 1957, sa « Grammaire du Voir »[5138], exploration analytique de la conscience, constitue pour l'artiste l'Ancien Testament de la religion nouvelle[5139]. Il s'agissait de sa « religion de la créativité ». En 1958, s'exprimant à la troisième personne, il précise : « un tableau d'Hundertwasser est gagé sur toute la foi d'un croyant, toute la richesse d'une vraie sensibilité, toute l'ardeur d'un prophète mystique, toute l'habileté technique enfin d'un maître d'œuvre amoureux de son métier »[5140]. Si le champ lexical religieux est bien présent pour traduire son mysticisme, l'artiste ne se réfère à aucune religion particulière. On peut considérer que le voyage au Japon[5141] lui apporte un éclairage particulier. En effet, notons que les adeptes du bouddhisme cherchent l'illumination qui les libèrera des souffrances terrestres, croient en la théorie des karma ou de la réincarnation : après sa mort, tout être renaît dans une nouvelle enveloppe corporelle, humaine, végétale, animale ou minérale. Toute la nature devient dès lors sacrée[5142]. Petit à petit, le peintre se créa un « royaume de paix » et, dans sa 'Jérusalem céleste'[5143], il ne tolérait aucun 'bruit de bataille'[5144]. Par exemple, en 1965, dans son commentaire de ⊂ *616*⊃ *DAS AUGE UND DER BART GOTTES - EYE AND*

[5135] TELLER HIRSCH Richard, 1975, Hundertwasser: Metaphysical Interrogator, *Art International n° 3- mars 1975*, Lugano, p.13.

[5136] Nous observons ici, alors que l'agression soviétique contre Budapest ne s'est pas encore produite (Voir Première partie, chapitre « Défense de la Hongrie - du Tibet ») que l'artiste ne dit rien du nazisme (Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambiguïté politique »), qui pourtant, exerça une terrible censure contre l'art moderne, comme l'artiste le laisse entendre ailleurs.

[5137] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 35. « so bestreite ich die Religiosität der europäischen und amerikanischen Religionsgemeinschaften wie auch die Religiosität der kommunistischen Ideologien, und zwar einzig und alleine schon auf Grund des Nichtvorandenseins schöpferischer Fähigkeiten, beziehungsweise mutwillige Zerstörungen derselben, falls welche austauchen.». Notre traduction.

[5138] Voir Troisième partie, chapitre « La Grammaire du Voir (1957) ».

[5139] RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, p. 6.

[5140] Fonds FR ACA PREST ART 152 (114), RESTANY Pierre, Février 1958, *HUNDERTWASSER*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016. p. 2.

[5141] Voir Deuxième partie, chapitre « Le rapport à la nature : jardins et forêts au Japon ».

[5142] ALBAN Nicolas, BERWICK Caroline, 2004, Forêt et religion au Japon : d'une vision singulière de l'arbre à une gestion particulière de la forêt, *Revue Forestière Française*, *documents.irevues.inist.fr*, http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/5122, consulté le 31/07/2017.

[5143] « Jérusalem céleste » : concept traditionnel juif et chrétien. Associé à la fois au Jardin d'Eden, à la Terre Promise. Selon les traditions elle peut être une ville littérale, un lieu spirituel.

[5144] MUSENBICHLER Ingrid, 2005, *Die religiösen Aspekte im Werk Friedensreich Hundertwassers unter besonderer Berücksichtigung der Bibel*, Graz, Univ., Dipl.-Arb., p. 30.

BEARD OF GOD - L'ŒIL ET LA BARBE DE DIEU[5145], l'artiste tente d'expliciter son cheminement : « Un tableau religieux avec des associations religieuses métamorphosées ou une sorte de symbolique panthéiste ? J'ai du mal à dire quelle religion me plait le plus. Il y a aussi tant de jolies femmes, qui ont toutes quelque chose de merveilleusement divin »[5146]. Observant que Hundertwasser ne se déclare pas athée, nous soulignons des concepts que l'artiste va peu à peu nourrir de sa réflexion : « associations religieuses métamorphosées » (*verwandelten religiösen Assoziationen*) et « symbolique panthéiste » (*Pantheismus-Symbolik*). Par ailleurs, nous mettons sa remarque en perspective avec les conclusions, en date du 13 mars 1949[5147], du critique d'art Julien Alvard, qui soumit l'artiste à un test de Rorschach: « des réponses sexuelles abondantes mais également des réponses mystiques »[5148]. Notons que son commentaire de *⊂425⊃ KAABA PENIS - DIE HALBE INSEL - Kaaba Penis - The Peninsula*, fait, à lui seul, doublement écho au conclusions de Julien Alvard. En effet, Hundertwasser décrit les œuvres où il évoque la sexualité. Revenant sur la modification du titre pour ne pas vexer les musulmans[5149], il précise sa position par rapport au monde dont il est issu et semble être à la recherche d'une autre mystique :

> […] ce à quoi je ne pensais pas du tout, parce que je me sentais bien mieux dans le monde arabe que dans le monde chrétien ou juif . […] Plus tard, le bouddhisme et le monde des dieux hindous. J'ai donné à voir des pénis dans mon œuvre, mais jamais de façon péjorative, par ex. dans 622 Der Nasenbohrer und die Beweinung Egon Schieles, 792 L'amour c'est quelquechose (*sic*) mais aussi dans les tours-cheminées de Spittelau et d'Osaka. Et sur le portail principal de la cathédrale Saint Étienne à Vienne, on peut voir un pénis géant[5150].

[5145] Paris, 1965. Technique mixte : aquarelle et PVA sur papier, préparé à la craie, marouflé sur toile et terminé à l'aquarelle et l'huile. 730 mm x 500 mm. Painted in Peint à Stockholm, janvier 1965 - Venise, avril - Mälby Exilstund, juin 1965 - Paris, Octobre 1965. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1784-das-auge-und-der-bart-gottes-1493811771, consulté le 20/06/2018.

[5146] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 497. « Ein religiöses Bild mit verwandelten religiösen Assoziationen oder eine Art Pantheismus-Symbolik? Es fällt mir schwer zu sagen, welche Religion mir am besten gefällt. Es gibt auch so viele schöne Frauen, alle haben etwas wunderbar Göttliches.». Notre traduction.

[5147] Voir Deuxième partie, chapitre « Hundertwasser et l'effervescence des galeries ».

[5148] Fonds ALVARD, Julien, 1923-1955, Documents d'études en psychologie appartenant à Emmanuel Valat de Chapelain, dit Julien Alvard : tirés à part, articles et notes, Paris, Bonneval, [s.n.], *« Réponses au « test de Rorschach », soumis à divers artistes, dont […] Friedrich Hundertwasser (4 f.)* ». Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 17/02/2016.

[5149] Voir Troisième partie, chapitre « Choix et fonction des titres d'œuvres ».

[5150] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 387 . « Wieland Schmied formte Penis im Pennies um, um etwa die Moslems nicht zu kränken, was ich auch gar nicht im Sinn hatte, da ich mich innerhalb des Arabischen viel wohler fühlte als im Christlichen oder Jüdischen. [...] Später beeindruckten mich Buddhismus und die hinduistische Götterwelt. Ich zeige mitunter Penisse in meinen Werken, aber nie abwertend, z. B. in 622 Der Nasenbohrer und die Beweinung Egon Schieles, 792 L'amour c'est quelquechose, aber auch in den Schlottürmen von Spittelau und Osaka. Auch auf dem Hauptportal der Stephanskirche in Wien ist ein Riesenpenis zu erkennen.». Notre traduction.

Au fil des années, Hundertwasser se construit donc un syncrétisme personnel, un panthéisme de la création auquel il fait lui-même allusion le 12 mai 1982, dans le discours enregistré sur bande qu'il fit parvenir à ses étudiants viennois depuis la Nouvelle Zélande. Employant un champ lexical ésotérique[5151] qui n'est probablement pas que métaphorique, l'artiste déclare:

> L'artiste ne peut être qu'un intermédiaire entre l'homme et la nature, quand il a des antennes particulières, quand il est, pour ainsi dire un médium et une station de réception, quand il peut écouter, quand il peut être outil pour ce certain Quelque chose, qui vient d'ailleurs. Quand il peut ouvrir les portes sur un autre monde, meilleur, plus beau, un monde véritable. Et c'est un monde parallèle. C'est un monde qu'on parvient parfois à saisir en rêve[5152].

En 1984, alors qu'il répond à une interview radiophonique à la suite de son Prix de la Protection de l'environnement, Hundertwasser réaffirme sa position :

> J'ai toujours considéré du point de vue que, par exemple, peindre est une activité religieuse, que la créativité doit être au centre de nos préoccupations, et non pas l'acceptation de choses préfabriquées, que ce soit spirituel, que ce soit matériel. L'homme ne doit pas devenir un objet de consommation. L'homme doit construire son environnement. Il doit se construire son paradis lui-même. C'est impossible que des autorités ou une certaine clique, que ce soit une clique intellectuelle, contraignent les gens à accepter des choses qui ne leur correspondent pas[5153].

L'affirmation « que ce soit spirituel » (*sei es geistig*) est une allusion au fait que l'artiste rejette désormais les dogmes « préfabriqués » et hiérarchisés de toutes les religions établies ; en termes provocateurs, il indique qu'il refuse d'appartenir à « une certaine clique » (*eine gewisse Klicke*). Cela

---

[5151] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 160. « antennes particulières » (*besondere Antennen*) / « médium et une station de réception » (*ein Medium ist und eine Empfangsstation*) / « ce certain Quelque chose, qui vient d'ailleurs » (*dieses gewisse Etwas*) /. « un monde parallèle » (*eine Parallelwelt*). ». Notre traduction.

[5152] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1982), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 160. [...] Der Künstler kann nur dann Mittler sein zwischen Mensch und Natur, wenn er besondere Antennen hat, wenn er sozusagen ein Medium ist und eine Empfangsstation, wenn er horchen kann, wenn er Werkzeug sein kann, für dieses gewisse Etwas, das von woanders herkommt. Wenn er Tore aufstoßen kann in eine andere, bessere, schönere Welt, in eine echtere Welt. Und das ist eine Parallelwelt. Das ist eine Welt, die wir manchmal im Traum zu fassen bekommen.». Notre traduction.

[5153] Gespräch mit dem Maler und Gebäudegestalter Friedensreich Hundertwasser zu dem ihm verliehenen Umweltschutzpreis, 1984, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0A69E557-123-0009A-00000F20-0A692C69/vol/54856/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. « Ich sah immer aus dem Blickwinkel, dass zum Beispiel Malen eine religiöse Tätigkeit ist, dass die Kreativität im Zentrum unserer Bemühungen sein muss, nicht das Akzeptieren von vorfabrizierten Dingen, sei es geistig, sei es materiell. Der Mensch darf nicht zum Konsumobjekt werden. Der Mensch muss seine Umwelt gestalten, er muss sich selbst sein Paradies gestalten. Es ist unmöglich, dass eine Obrigkeit oder eine gewisse Klicke, sei es eine intellektuelle Klicke, Menschen zwingt, Dinge zu akzeptieren, die ihnen nicht entsprechen.». Notre transcription et notre traduction. (00.53.11' – 00.54.03'/ 00:59:50)

confirme bien que l'artiste a conçu un panthéisme personnel, en assemblant ce qui lui « correspondait », à savoir son « panthéisme de la création ». D'ailleurs, quelques années plus tard, Hundertwasser reproche au dogme judéo-chrétien d'entraver sa créativité, comme il apparaît dans son commentaire de son œuvre *⊂539⊃ ÉGLISE BOSSUE SOUS LA PLUIE BUCKLIGE KIRCHE IM REGEN - Humpbacked Church in the Rain*[5154] :

> […] Plus tard, lorsqu'en 1987, je planifiai et construisis à Heddernheim une maquette pour une école œcuménique catholico-protestante et une garderie d'enfants, l'évêque de diocèse de Bamberg en empêcha la construction en disant :' L'homme, en tant que couronnement de la Création, ne doit pas avoir de terre au-dessus de soi'[5155].

Nous estimons que son éloignement de la conception anthropocentrique des religions établies, ainsi que de nos conceptions sociétales, est une conséquence de ses convictions écologistes[5156]. Il semble que, sans le préciser clairement, Hundertwasser se rattachait désormais au « vitalisme » : la sensibilité à la vie se porte sur ce que les écologistes profonds nomment la « biosphère ». L'amour de la vie n'est plus « homocentrique », mais « holistique ». Pour les écologistes fondamentalistes, l'univers doit faire l'objet d'une valorisation et d'un respect plus élevé que celui qui est dû à l'humanité. Cette reconnaissance doit donc conduire à élever la valeur du milieu générateur de vie au niveau d'une fin en soi. Ce qui doit être strictement préservé, ce sont les écosystèmes doivent être strictement préservés : leurs « ressources » sont « sacro-saintes »[5157]. Il s'agit maintenant de montrer en quoi l'arbre est l'élément essentiel du panthéisme personnel de Hundertwasser.

1.1.27.5.1 L'universalité du symbolisme de l'arbre

Le lien primordial entre l'arbre et l'homme est primordial : l'arbre est presque toujours associé à la naissance, et dans le double apparentement de l'homme et de l'arbre, on reconnaît aisément le symbole chinois du Ying-Yang. Cette relation apparaît encore dans le sycomore égyptien

---

[5154] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[5155] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 446. « Später, als ich 1987 neben der Kindertagesstätte in Heddernheim eine katholisch-evangelische integrative Schule samt Gotteshäusern plante und ein Modell herstellte, verhinderte der Bischof des Bistums Bamberg den Bau mit den Worten: "Der Mensch als Krone der Schöpfung darf keine Erde über sich haben".». Notre traduction.

[5156] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[5157] FERRY Luc, 2002, *Le Nouvel Ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme,* biblio-essais, Le Livre de Poche, Paris, pp. 131-132.

qui conférait aux morts la vie éternelle, comme dans la tradition indienne, où l'arbre est la manifestation du Brahman dans le cosmos, et dans les civilisations pré-indiennes qui célèbrent le *ficus religiosa*; sans oublier l'arbre miraculeux dans l'épopée de Gilgamesh. Et bien entendu dans la Bible : dans le Jardin d'Eden de la Bible, où l'arbre prend une exceptionnelle importance, un autre exemple l'exemple caractéristique de l'Ancien Testament étant l'Arbre de Jessé, tandis que dans la tradition juive[5158], l' « Arbre des Séphiroth » ou « Arbre de Vie » est étroitement associé à l'étude de la Loi, de la Torah. Notons encore le rapport entre l'arbre et la parole, notamment dans le *Zohar* ou *Livre de la* Splendeur. Dans la symbolique chrétienne[5159], la croix est fondamentale, le pieu exprimant la verticalité, l'arbre qui s'élève de la terre vers les cieux. Enfin, on trouve presque partout dans le monde l'arbre inversé, symbolisant le cosmos[5160]. Il convient maintenant d'explorer brièvement le champ de l'arbre dans les arts, pour certains sources d'inspiration de l'artiste. Nous rappelons que la peinture européenne occidentale, de tout temps, ne néglige pas la représentation de l'arbre. Aux XVème et XVIème siècles, chez les peintres italiens, l'arbre évoque une nature totalement maîtrisée. Au XIXème siècle, alors que s'épanouit la peinture de paysage, l'arbre devient un motif central, tout en étant un exercice académique très redouté. On note encore l'accent dramatique ou mélancolique des mises en scènes de paysages romantiques qui s'harmonise avec le sentiment de l'artiste. Chez les paysagistes anglais, l'arbre est évoqué avec l'idée de rendre la nature sans fard. Au XXème siècle, le phénomène de l'arbre devient un signe : l'arbre étant l'une des figures premières les plus opératoires dans l'imaginaire, un équivalent universel de l'univers, dont il est le symbole immémorial en tant qu'Arbre de Vie, même les artistes les plus extrêmes de l'abstraction, Kandinsky, Klee, Mondrian, n'ont pu s'en passer. Schématique, l'Arbre est le diagramme de la réalisation du moi ; jet de sève et de semence, l'arbre est fertilité ; échelle dressée, il est le chemin, l'élan, l'essor qui va du labyrinthe des racines profondes au celui, aérien, de la ramure, île verte dans le ciel[5161]. D'ailleurs, un autre peintre d'origine juive, Chaïm Soutine (1894-1943), multipliant les arbres dans ses œuvres, ne demandait-il pas en 1942 : « Quoi de plus beau qu'un arbre ? »[5162]. Enfin, beaucoup d'artistes contemporains, notamment Anselm Kieffer, les artistes du *Land Art*[5163], tel

---

[5158] Voir Première partie, chapitre « Le rapport à la judéité ».

[5159] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[5160] HIRSCH Charles, DAVY Marie-Madeleine, 1997, *L'arbre*, Philippe Lebaud, Paris, pp. 14 – 18, p. 28, p. 29, p. 45.
N.B. Marie-Madeleine Davy (1903-1998). Historienne et philosophe française. Chercheur au CNRS, comme spécialiste du latin médiéval, elle a notamment traduit les textes des mystiques du XI ^{ème} siècle

[5161] Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginable*. I, Les Artistes Cobra, Paris, Le Cercle de l'art, Coll. Diagonales, 1991, p. 111, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016.

[5162] RENAULT Olivier, 2012, *Rouge Soutine*, La Table Ronde, Collection La petite Vermillon, Paris, p. 141.

[5163] Land art : tendance de l'art contemporain utilisant le cadre et les matériaux de la nature (bois, terre, pierres, sable, eau, rocher, etc.).

Guiseppe Penone[5164], se sont intéressés au motif de l'arbre et s'en inspirent. Concernant l'espace germanique, le motif de l'arbre peut être associé au sentiment national allemand et devenir le symbole de la germanité. Le romantisme allemand voue un véritable culte à la forêt, qui se manifestait notamment dans la production littéraire et musicale : on dénommait souvent *allemande* la forêt comme sujet de lieder, et elle a une aura nationale-religieuse. Cependant, l'Autriche est dépourvue de romantisme, elle ne possède pas d'arbre hypostasié en icône nationale[5165]. Quant au zoologue et naturaliste Haeckel[5166], qui a eu une influence sur la pensée de Hundertwasser, il était un homme esthétique, imaginatif et extraordinairement productif. Le paysage offrait à l'artiste Haeckel, passionné par la nature, la plus pure forme de ressenti esthétique, puisqu'il y voyait les plus parfaites réussites de la vie organique. Dans la préface de ses « Images de promenades » (*Wanderbilder*) (1905), seule publication de ses propres aquarelles et peintures à l'huile, Haeckel écrit que, dans son tableau subjectif, le peintre, comme artiste penseur, doit rendre le caractère du paysage qu'il a saisi, et en souligner les traits essentiels. D'ailleurs, dans bien des tableaux de Haeckel, les arbres sont l'élément déterminant[5167]. Nous en venons maintenant aux artistes dont nous avons montré les influences, les empreintes et les emprunts. En ce qui concerne son environnement géographique immédiat, nous soulignons que le *Jugendstil* et l'Art nouveau voient dans l'arbre une figure symbolique[5168]. Il n'est donc pas surprenant que dans le domaine pictural, Klimt[5169], son principal représentant, outre la mosaïque de l'« Arbre de Vie » (*Lebensbaum*) du Palais Stoclet à Bruxelles, ait créé un certain nombre de paysages. Dans sa période d'isolement, des forêts de bouleaux se multiplièrent. Schiele, lui aussi soumis à l'influence de Haeckel, « portraiturait » des arbres à structure anthropomorphe qui symbolisaient le drame humain de la vie et de la mort, comme par exemple *Petit arbre de fin d'automne* (1911)[5170]. Notons encore que Gaudi, que Hundertwasser comptait parmi ses maîtres, affirma que son modèle était l'arbre bien droit ; il porte ses branches, celles-ci portent les rameaux et ceux-là les feuilles. Et chacune des parties croît harmonieusement, merveilleusement, depuis que Dieu l'artiste l'a créé. Cet arbre n'a pas besoin d'aide extérieure. Toutes les choses en soi sont équilibrées[5171]. Ces sources d'inspiration auront pu marquer

---

[5164] Giuseppe Penone (*1947). Artiste italien, associé à *l'arte povera*, un positionnement prôné par des artistes italiens depuis 1967, défiant l'industrie culturelle et la société de consommation, s'inscrivant notamment contre la peinture abstraite dominant la scène artistique européenne des années 1950.

[5165] STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, p. 14 et p. 268.

[5166] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

[5167] TUNNER Heinz, 1998, Symmetrien, Asymmetrien, Ernst Haeckel und die Malerei, *biologiezentrum.at*, https://www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0317-0338.pdf, consulté le 13/02/2017, p. 330.

[5168] WICHMANN Siegfried, 1982, *Japonisme*, Chêne/Hachette, p. 81.

[5169] Voir Deuxième partie, chapitre « L'Art nouveau (*Jugendstil*) viennois ».

[5170] Voir Deuxième partie, chapitre « Egon Schiele (1890 - 1918) ».

[5171] SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000* Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 137.

Hundertwasser, mais peut-être pas autant que les « arbres-âmes » de Kampmann, puisque l'artiste leur consacre un écrit[5172]. En littérature, le pieux respect que Stifter[5173] manifestait pour la hiérarchie avait ses racines dans sa profonde admiration de l'ordre végétal ; son art tire son origine de son respect pour le doux et idyllique paysage de la Bohême autrichienne, avec ses forêts, le calme des bois ayant quelque chose d'idyllique, comme si l'on avait réussi, à l'intérieur d'un espace clos bien protégé et bien délimité, à effacer tous les conflits. Dans la forêt la vie naît et se transforme, mais à un rythme si lent qu'un seul individu ne s'en aperçoit pas, ce qui lui donne une impression d'éternité, car il faut des siècles à cette douce loi pour veiller à organiser au mieux la vie et à l'acheminer lentement à travers l'épaisseur des temps[5174]. Les arbres de la république alpine avaient également inspiré Rilke[5175] : « Vues des Anges, les cimes des arbres peut-être / sont des racines, buvant les cieux ; / et dans le sol, les profondes racines d'un hêtre / leur semblent des faîtes silencieux »[5176]. De son côté, Felix Salten[5177], voyageant dans les Alpes, et charmé par la nature environnante le charmant, imagina l'histoire d'un faon et en 1923 à Berlin, publia « Bambi, Histoire d'une vie dans la forêt »[5178], qui eut un grand succès public, puisque l'on y suit le mode de vie des animaux de la forêt. Concernant les influences picturales extra-géographiques, notons que Giotto que Hundertwasser écrit avoir admiré en août 1949 en Toscane[5179], montre dans ses fresques des arbres isolés et haut perchés sur une colline. Paul Klee[5180] est lui aussi fasciné par l'arbre, et en fait une constante genèse formelle, parabole du travail de l'artiste et du rapport au visible. Parmi les artistes auxquels

---

[5172] Voir Deuxième partie, chapitre « Walter Kampmann 1887 - 1945) et les arbres-âme ».

[5173] Adalbert Stifter (1805-1868). Écrivain, peintre et pédagogue autrichien.

[5174] MAGRIS Claudio, 1988, *Danube,* L'Arpenteur - Gallimard, Paris p. 179 & p. 185.

[5175] Rainer Maria Rilke, né René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke, (1875-1926). Écrivain et poète autrichien.

[5176] Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, LAMBERT Jean-Clarence, *Le Règne imaginable*. I, Les Artistes Cobra, Paris, Le Cercle de l'art, Coll. Diagonales, 1991, p. 111, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016.

[5177] Sigmund Salzmann, alias Felix Salten (1869-1945). Journaliste et écrivain autrichien, membre du mouvement « Jeune Vienne » (*Jung Wien*), président du PEN Club autrichien de 1925 à 1934.

[5178] « Bambi - Eine Lebensgeschichte aus dem Walde ». Notre traduction.
« Bambi » et les autres romans animaliers de Felix Salten peuvent parfaitement être lus comme des allégories de l'expérience du peuple juif en *Europe pendant l'entre-deux guerres*. À travers le brame de l'élan, Bambi vit une expérience esthétique qui reflète la croyance de Salten selon laquelle la créativité peut rendre 'le judaïsme objectif' plus compréhensible. Salten utilise la même expression, Ur-power - puissance primale, quand il se réfère aux appels de l'élan et à l'expression artistique qui libérera le sionisme. (in REITTER Paul, 2014, Bambi's Jewish Roots, *jewishreviewofbooks.com*, http://jewishreviewofbooks.com/articles/618/bambis-jewish-roots/, consulté le 27/10/2016.). Walt Disney produisit le dessin animé éponyme en 1942 (in LE RIDER Jacques, 2013, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Éditions Albin Michel, Paris), qui divergeait du livre originel sur beaucoup d'aspects, notamment sur sa dimension juive. Nous pouvons nous poser la question de savoir si Hundertwasser lut ce roman dans son enfance – sachant qu'à partir de 1935, toutes les œuvres de Salten furent interdites par les nazis, car, c'était, selon leur idéologie raciste, « une écriture nuisible et indésirable » (*ein schädliches und unerwünschtes Schrifttums*). (in Felix Salten, [s.d.], *austria-forum.org*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Salten,_Felix, consulté le 27/10/2016.). Peut-être eut-il connaissance après la guerre du succès du dessin animé.

[5179] Voir Deuxième partie, chapitre « Osmose - des emprunts mutuels assumés aux collaborations picturales et poétiques ».

[5180] Voir Deuxième partie, chapitre « Paul Klee (1879 – 1940) ».

Hundertwasser a fait référence, citons encore Van Gogh[5181] qui, par des lignes fluides et schématiques, cherche à rendre la croissance de l'arbre. Pour lui, les arbres étaient des plantes douées d'un tempérament. Il disait : 'Il faut faire grimacer les arbres'[5182]. À propos du séjour de Hundertwasser au Japon[5183], notons que chez les peintres japonais, le contenu de la forme extérieure d'une plante ou d'un arbre a des effets qui vont bien au-delà de cette même forme et qu'il est donc indispensable de se plonger jusqu'au cœur d'une chose quand on veut la peindre[5184].

1.1.27.5.2 L'arbre dans le langage pictural de Hundertwasser

L'arbre y est présent dès 1948, et l'on recense vingt-huit œuvres dont le titre comprend « arbre » (*Baum*). Dès 1951, l'artiste a associé dès 1951 l'arbre et la ville, comme il apparaît dans *⊂124⊃ SINGENDER VOGEL AUF EINEM BAUM IN DER STADT - SINGING BIRD ON A TREE IN THE CITY - OISEAU CHANTANT SUR UN ARBRE EN VILLE*[5185] et comme l'artiste le souligne dans son commentaire de l'œuvre:

> Une ville avec de hautes maisons ; Les maisons sont posées sur de l'herbe, et le grand arbre dans la ville est aussi grand qu'un gratte-ciel. L'oiseau est au centre. Cela montre déjà exactement ma tendance écologique d'apporter de la verdure dans la ville. Et c'est simple de prime abord : un arbre est plus important que l'architecture. Exactement comme disait le Président Senghor, quand quelqu'un construit une maison, l'arbre qui est à côté doit être plus haut que la maison[5186].

[5181] Voir Deuxième partie, chapitre « Les échanges culturels Occident - Extrême-Orient au XIXème- le Japonisme ».

[5182] WICHMANN Siegfried, 1982, Remarque sur l'arbre, thème de tableau en Chine, au Japon et en Europe au XIXème siècle, *Japonisme*, Paris, Chêne/Hachette, p. 77.

[5183] Voir Deuxième partie, chapitre « Le séjour de 1961. Inspiration et appropriations ».

[5184] WICHMANN Siegfried, 1982, *Id.*, p. 76.

[5185] Aflenz, 1951, Aquarelle sur papier d'emballage, préparé à la craie, blanc et zinc et colle de poisson, 650 mm x 450 mm. Peint à Aflenz, Bürgeralm, août 1951 en compagnie de sa mère. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/834-singender-vogel-auf-einem-baum-in-der-stadt-1493811758, consulté le 20/06/2018.

[5186] HUNDERTWASSER, 1996, ⊂ 124 ⊃ Singender Vogel auf einem Baum in der Stadt (1951) in *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 14. « Eine Stadt mit hohen Häusern. Die Häuser stehen auf Gras, und der große Baum in der Stadt ist so groß wie die Wolkenkratzer. Der Vogel ist im Zentrum. Das zeigt schon genau meine ökologische Tendenz, Grün in die Stadt zu bringen. Und zwar vordergründig einfach: Der Baum ist wichtiger als die Architektur. So wie Präsident Senghor sagte, wenn jemand ein Haus baut, so muß der Baum, der daneben steht, höher sein als das Haus ». Notre traduction.

Par ailleurs, honorant une commande, acceptée sans doute dans le cadre de son amour pour l'Autriche[5187], mais aussi pour les timbres[5188], Hundertwasser conçut un timbre-poste pour l'Autriche l' « arbre spirale », *APA 128 - 733 A SPIRALBAUM - Spiral Tree* [5189], inaugurant ainsi la série « Art moderne en Autriche ». En outre, interrogé sur ce qui fait un bon tableau, Hundertwasser revient vers l'arbre :

> Quand le tableau est plein de magie. Quand on sent un certain bonheur, quand il incite à rire ou à pleurer, quand il met quelque chose en mouvement. Il devrait être comme une fleur, comme un arbre. Il devrait être comme la nature. Il devrait être tel qu'il manque quand il n'est pas là. C'est une personne. J'ai toujours comparé les tableaux à des arbres. Un tableau n'est bon que quand il supporte la comparaison avec un arbre ou un être vivant[5190].

1.1.27.5.3 L'arbre comme modèle

Au sujet de la pérennité de ses œuvres, l'artiste s'appuie encore sur l'allégorie de l'arbre et précise : « Je prends l'arbre comme modèle. L'arbre est un objet, qui dépasse tous les styles et tous les manifestes. L'arbre a dépassé le gothique et le rococo, et même Versailles et le mouvement écologique. Bien sûr, l'arbre meurt, mais le concept arbres a une valeur d'éternité »[5191]. Devenu professeur à l'École des Beaux-Arts de Vienne[5192], Hundertwasser installa des arbres dans la salle de cours, comme il le déclare dans sa « Lettre à J. J Aberbach » (*Brief an J. J. Aberbach*) : « Qui peut imaginer ça : le directeur de la 'masterclass Hundertwasser' est presque constamment absent et délègue l'enseignement aux arbres et aux plantes, qu'il fait transporter de la « serre des

---

[5187] Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein* » : *Hassliebe* ».

[5188] Voir Première partie, chapitre « Les timbres-poste - un art de substitution » & Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[5189] Timbre-poste, 1975. D'après le dessin du timbre original de l'œuvre 733. Valeur : ATS 4 . Taille: 42 x 32.25 mm (timbre) / 38 x 28.25 mm (image). Composition de la planche: planche de 50 timbres-poste. Papier : papier à timbres-poste blanc. Combinaison d'impression : photogravure en 4 couleurs; planche d'acier gravée en carmin et noir, incrustation verte. Graveur : Wolfgang Seidel. Impression: Imprimerie Nationale d'Autriche (Österreichische Staatsdruckerei), Vienne. Date de 1er jour : 11 décembre 1975. Édition totale: 3,700,000. Publié par l'Administration des Postes et Télégraphes, Vienne. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/73-applied-art/3035-spiral-tree, consulté le 19/06/2018.

[5190] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p.154.

[5191] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 29. « Ich nehme mir den Baum zum Vorbild. Der Baum ist ein Objekt, das alle Stile und Manifeste übersteht. Der Baum hat die Gotik überstanden und das Rokoko und sogar Versailles und die Ökologiebewegung. Der Baum stirbt natürlich, aber der Begriff Baum hat eine Ewigkeitsgültigkeit». Notre traduction.

[5192] Troisième partie, chapitre « L'enseignement ».

Palmiers »[5193] dans la classe. *Mon absence produit la présence !* »[5194]. Notons aussi que dans la lettre enregistrée sur bande en date du 12 mai 1982, il expose une nouvelle fois ses convictions :

> Pourquoi ai-je mis des arbres dans les classes ? C'est très clair : l'art et la nature ont beaucoup à faire ensemble. L'art est le pont entre l'homme et la nature. L'Art n'est pas un pont entre les hommes[5195]. Ce que l'art est, chacun doit le découvrir seul en dialoguant avec la nature. L'homme ne peut pas être autant créatif que la nature l'a été, c'est à dire autant que Dieu crée des arbres, crée la nature, crée des plantes, fait naître des fleurs, fait naître des mondes, qui peuvent continuer à exister à travers soi et ont leur justification de vivre sur la base d'une incroyable diversité, forment un rouage, qui se recoupe : ça, l'homme ne le peut pas, malgré tous les efforts intellectuels qu'il puisse faire[5196].

Outre la quintuple répétition de « nature » (*Natur*), associée à la création ; si l'artiste évoque « Dieu » (*Gott*), il semble l'assimiler justement à la nature. Dans le même document, l'artiste réclamait le respect pour le bois qui servait de support à la peinture :

> Le bois, sur lequel on peint un tableau, a mis des siècles pour croître. Il y a des livres de peinture qui ont décrit cela avec précision, les livres de peinture du Mont Athos, le livre de peinture du moine Théophile et de l'Italien Cellini. Il y a aussi des livres modernes, qui sont très bons, comme « Le matériel pictural et son emploi dans le tableau » de Doerner et bien d'autres. En tout cas, une fois les arbres secs et débités, on les taillait et les découpait – comme on coupe un gâteau – avec la pointe vers le centre. Il en résultait des segments, dans lesquels on a extrait, découpé sculpté très soigneusement, avec la plus grande précaution, pour ne pas détruire la moindre veine du bois. Il n'est donc pas surprenant que ces plaques de bois aient tenu jusqu'à aujourd'hui. En revanche, aujourd'hui, on prend du bois, on le scie en travers, sans respect pour les veines et la structure du bois, et après on s'étonne que cela ne tienne pas, que cela éclate et se déforme, et parte dans tous les sens[5197].

[5193] *Palmenhaus* : serre des Palmiers, bâtiment au sein du Burggarten de Vienne.

[5194] Hundertwasser, Walter Schurian (Hrsg.), Brief an J. J. Aberbach, *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, München, Langen-Müller, 2004, p. 69. « Man stelle sich vor: Der Vorsteher der »Meisterschule Hundertwasser« ist fast ständig abwesend und übergibt die Lehrtätigkeit den Bäumen und Pflanzen, die er aus dem Palmenhaus in der Schule aufstellen ließ. *Meine Abwesenheit erzeugt meine Anwesenheit !* ». Notre traduction. Calligraphie respectée.

[5195] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[5196] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1982), p. 159. « [...].Das nächste ist: Warum ich Bäume in die Klassen hineingestellt habe? Es ist ganz klar: Kunst und Natur haben sehr viel miteinander zu tun. Kunst ist die Brücke zwischen Mensch und Natur. Kunst ist nicht die Brücke zwischen den Menschen. Was Kunst ist, muss sich jeder selbst aushandeln im Zwiegespräch mit der Natur. Der Mensch kann nicht kreativ sein, so wie die Schöpfung kreativ war, d.h. so wie Gott Bäume schafft, Natur schafft, Pflanzen schafft, Blumen hervorbringt, Welten hervorbringt, die dann durch sich selbst weiter existieren und aufgrund einer unglaublichen Mannigfaltigkeit ihre Daseinsberechtigung haben, ein Räderwerk bilden, das ineinandergreift: Das kann der Mensch nicht, so sehr er sich auch intellektuell strapaziert.». Notre traduction.

[5197] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 165 « [...] Das Holz, auf dem das Bild gemalt wird, hat hundert Jahre gebraucht um zu wachsen. Es gab Malbücher, die das genau beschrieben haben, die Malbücher vom Berge Athos, das Malbuch des Malermönches Theophilus und des Italieners Cellini. Es gibt auch moderne Bücher, die sehr gut sind, wie "Das Malmaterial und seine Verwendung im Bilde" von Doerner und viele andere. Jedenfalls hat man die Bäume, nachdem sie ausgetrocknet waren, gespaltet und - wie man einen Kuchen schneidet - mit der Spitze nach innen zerteilt. Es entstanden Segmente, aus diesen hat man die Malplatten sehr gewissenhaft herausgeschlagen, geschnitzt und geschnitten, mit größter Vorsicht, damit man nicht irgendwelche Venen im Holz stört. Daher ist es kein Wunder, dass die Malplatten bis auf den heutigen Tag gehalten haben. Heute dagegen nimmt man Holz, sägt es

Hundertwasser se positionne ici artisan autant qu'en peintre, et nous observons là combien il s'est documenté sur le matériau de prédilection. L'artiste transposa cette fascination pour l'arbre dans le domaine de l'écriture, puisqu'à la suite de son action médiatique de 1972, Hundertwasser publie le manifeste « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*)[5198]. Notons qu'en 1967, dans son écrit « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau » *(Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut)*, où il déconseille d'entrer dans un bâtiment géométrique, il indique ce qu'il faut exiger « rencontrons-nous plutôt dans un pavillon baroque ou sous un arbre »[5199]. Hundertwasser ne craint pas l'hyperbole, puisqu'il proclame encore que « un arbre dépasse tous les manifestes »[5200]. Notre étude va donc de montrer quelle place Hundertwasser attribue à l'arbre dans ses performances. Pensons à celle des arbres-locataires en 1973 à Milan[5201], où les arbres entraient véritablement en scène, avant qu'il ne les installe dans la Hundertwasser Haus[5202]. Plus tard, le 18 novembre 1980, Marion Barry, Jr., Maire de Washington, D.C. proclame « Jour Hundertwasser », l'artiste plante les douze premiers arbres sur les cent prévus sur le *Judiciary Square*, (Washington, D.C.) et remet notamment à Ralph Nader l'affiche anti nucléaire « Plant Trees – Avert Nuclear Peril »[5203]. Nous voudrions souligner que ces actions ne furent pas reconnues, puisqu'il est souvent prétendu à tort que Beuys fut le premier à planter des arbres, ses 7000 chênes à la *dokumenta 7* [5204] (19 juin – 28 septembre 1982) de Cassel[5205]. Si l'arbre, l'eau et la croissance comme références essentielles de son image du monde distinguent Hundertwasser de Joseph

---

durch, ohne Rücksicht auf die Venen und auf die Struktur des Holzes, und wundert sich dann, wenn es nicht hält, springt und sich verdreht, sich wirft nach allen möglichen Richtungen.». Notre traduction.

[5198] Voir Première partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[5199] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut (1967), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 171. « und wir treffen uns lieber in einem barocken Pavillon oder unter einem Baum.». Notre traduction.

[5200] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], p. 29. « Ein Baum übersteht alle Manifeste.». Notre traduction.

[5201] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[5202] Voir Troisième partie, chapitre « La Hundertwasser Haus ».

[5203] Voir Troisième partie, chapitre « Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *vs* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) ».

[5204] BEUYS Joseph, 1982, *7000 Eichen – Stadtverwaldung statt Stadtverwaltung (1982-1987)*, *documenta.de*, https://www.documenta.de/de/works_in_kassel#, *consulté le 12/08/2018.*

[5205] Beuys envisageait cette sculpture sociale à l'échelle planétaire, pensant en effet que le fait de planter ces chênes n'était pas seulement un acte se situant dans la nécessité de la biosphère, c'est à dire dans le contexte écologique d'ordre purement matériel, mais que l'action de planter devait résulter en une notion écologique plus vaste, n'étant qu'un début symbolique, qui entendait attirer l'attention sur la transformation de toute la vie, de toute la société (in LEQUEUX Emmanuelle, SCHLESSER Thomas, 2015, Les artistes peuvent-ils sauver la planète ?, in Art & écologie : comment les artistes imaginent l'avenir de la planète, 2015, *BeauxArts Magazine n° 378*, p. 58.).

Beuys[5206], il n'en reste pas moins que Hundertwasser et Beuys ont toujours été rivaux, ce qui transparait dans une observation de l'artiste en 1999 : « Je me dis par exemple : 'Beuys n'est en fait pas si mauvais, en fait, il voulait exactement ce que je veux'»[5207].

Au-delà des représentations picturales d'arbres et des performances, l'arbre devint tout aussi indissociable du domaine privé. En effet, l'artiste s'entoura d'arbres, notamment à La Picaudière[5208]. Une anecdote rapportée en 1967 par Wieland Schmied est d'ailleurs significative : il se souvient d'un voyage qu'il avait fait un jour avec l'artiste, où, se rendant de Paris vers sa ferme La Picaudière, près de St Jean de la Forêt (Orne), ils firent un détour pour voir un arbre. Hundertwasser lui dit « Un morceau d'ici est un arbre centenaire, qui est si grand qu'une prairie pousse sur lui. Nous allons aller voir l'arbre » [5209]. Ils bifurquèrent sur de petites routes entre Chartres et Nogent le Rotrou, et le soir tombé, à la lisière d'un village, ils trouvèrent l'arbre, de trois mètres de large, dont le tronc, à hauteur d'homme, partait à droite et à gauche, sur lequel poussaient mousse et touffes d'herbe, et dans les puissantes frondaisons duquel on pouvait monter haut, un arbre avec un destin. Wieland Schmied ajoute d'une part que Hundertwasser fut heureux ce soir-là car il avait revu son arbre, d'autre part, que plus ce souvenir s'éloigne, moins cet arbre lui semblait pousser dans le Perche, mais bien plus qu'il avait ses racines dans des tableaux, comme « Pluie sur les pieds » (*Regen auf Füßen*) ou « Route Nationale et un bateau à vapeur traverse la prairie » (*Route Nationale und ein Dampfer passe dans la prairie*) [5210]. D'ailleurs, commentant son ⊂ *555* ⊃ *ICH WOHNE ZU NAHE AN DER ROUTE NATIONALE UND EIN DAMPFER FÄHRT DURCH DIE WIESE - I LIVE TOO NEAR THE ROUTE NATIONALE AND A STEAMER GOES THROUGH THE MEADOW- JE SUIS TROP PRÈS DE LA ROUTE NATIONALE ET UN BATEAU VAPEUR PASSE DANS L'HERBE*[5211], Hundertwasser écrit :

> Chaque fois que je revenais, j'entendais des scies à moteur. Le bruit courait dans la région 'Monsieur Stowasser est de retour.'[5212]. On savait qu'alors je me précipitais pour empêcher l'abattage des arbres en donnant de l'argent. Ce furent mes premières actions de

---

[5206] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, p. 28.

[5207] SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser: Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, p. 71. « Ich sage mir zum Beispiel: Beuys ist eigentlich gar nicht so schlecht, er wollte ohnehin genau das, was ich will' » Notre traduction.

[5208] Voir Troisième partie, chapitre « La Picaudière et la Hahnsäge ».

[5209] HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Der Weg zu Dir*, Insel-Bücherei, Frankfurt am Main, pp. 56-57. « „Ein Stück von hier ist ein hundertjähriger Baum, der so groß ist, dass auf ihm eine Wiese wächst. Wir wollen den Baum sehen" ». Notre traduction.

[5210] HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Id.*, pp. 56-57.

[5211] La Picaudière, 1963, Technique mixte : tempera à l'œuf, huile sur papier préparé à la craie et au PV; collé sur jute avec du PV, préparée à la craie et au polyvinyle, 810 mm x 1160 mm, peint à La Picaudière, mai 1963. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1668-ich-wohne-zu-nahe-an-der-route-nationale-und-ein-dampfer-fahrt-durch-die-wiese, consulté le 09/03/2018.

[5212] En français dans le texte.

> ‘affranchissement de la nature’. Entretemps, j’ai planté beaucoup d’arbres entre La Picaudière et la Route Nationale. Une forêt est née [5213].

Notons encore qu’en 1976, alors qu’il fait route des Galapagos vers les Marquises avec l’intention de rejoindre Tahiti, l’artiste signale dans ses lettres à Alan Levy que « sur l’île de Nuku Hiva, il existe, absolument inconnues de l’administration française et de quatre vingt dix neuf pour cent de la population indigène, de monumentales pierres tiki, que toute organisation scientifique devrait voir. […] Personnellement, je ne suis pas intéressé par les reliques, j’ai mes propres trésors à créer » [5214]. Cette observation nous semble souligner que Hundertwasser constituait son panthéisme personnel, qui repose sur la nature la forêt, et donc l’arbre. La lettre à ses étudiants enregistrée sur bande du 13 mai 1982 le laisse entendre, Hundertwasser faisant apparaître sa philosophie holiste, en développant :

> L’Art doit mettre en garde, c’est son devoir, mais il doit en même temps trouver une issue. Ne faire que mettre en garde et montrer du négatif, et remâcher le négatif, vivre pour ainsi dire dans la vallée des larmes et pleurer en même temps, ce n’est pas ainsi qu’on aide l’humanité. Les hommes aspirent à la paix, à la beauté, à la justice et à la paix intérieure et extérieure. C’est pourquoi l’artiste ne peut pas se concentrer sur sa propre thérapie et regarder qu’il se tient à l’extérieur de la misère. Il doit travailler pour les autres, et il doit montrer la voie. Il faut que la voie soit praticable, et qu’elle soit belle. C’est pourquoi j’ai l’intention de faire placer une voie, depuis le côté gauche de l’Académie jusqu’à la classe, à laquelle chacun entre vous apporte son aide pour que cette voie prenne forme, que ce soit en réalisant une marche, un morceau de chemin avec de la mosaïque ou du bois au sol, ou au mur, une voie sur laquelle on peut poser le pied, une voie qui est belle, une voie comme à travers la nature, comme à travers la forêt, une voie créée où l’on peut flâner, méditer [5215].

[5213] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 456. « Jedesmal, wenn ich zurückkam, hörte ich Motorsägen. Es sprach sich in der Gegend herum: "Monsieur Stowasser est de retour." Man wußte, daß ich dann hinstürzte, um mit Geld das Fällen von Bäumen zu verhindern. Das waren meine ersten Aktionen von "Naturfreikauf". Inzwischen habe ich viele Bäume zwischen der Picaudière und der Route Nationale gepflanzt. Es entstand ein Wald.». Notre traduction.

[5214] LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, vol. 75, n° 8 [1045], New York, p. 87. « “on the island of Nuku Hiva, unbeknownst to the French administration and 99 percent of the indigenous population, there exist some monumental stone tikis which are yet to be viewed by any scientific organization.” […] “I personally am not interested in relics, I have my own treasures to create.”» Notre traduction.

[5215] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1982), p. 168. « [...] Die Kunst muss warnen, das ist ihre Pflicht, aber sie muss gleichzeitig auch einen Ausweg finden. Nur zu warnen und das Negative aufzuzeigen und das Negative wiederzukäuen, sozusagen im Jammertal zu leben und auch mitzujammern, damit hilft man der Menschheit nicht. Die Menschen sehnen sich nach Frieden, nach Schönheit, nach Gerechtigkeit und nach dem inneren und dem äußeren Frieden. Deswegen kann der Künstler nicht nur ganz einfach auf seine eigene Therapie konzentriert sein und schauen, dass er sich heraushält aus der allgemeinen Misere. Er muss arbeiten für die anderen, und dann muss er seinen Weg zeigen. Der Weg muss begehbar sein, und er muss schön sein. Deswegen habe ich vor, dass ein Weg gemacht wird von einem Eingang auf der linken Seite der Akademie in die Klasse, wobei jeder von Euch mithilft, diesen Weg zu gestalten, sei es, eine Stufe zu gestalten, sei es, ein Stück Weg mit Mosaik oder Holz am Boden oder an der Wand, einen Weg, den man betreten kann, einen Weg, der schön ist, einen Weg wie durch die Natur, wie durch den Wald, einen gestalteten Weg, wo man verweilen kann, wo man meditieren kann.». Notre traduction.

Nous soulignons les accumulations issues du champ lexique modal du « devoir obligatoire », le verbe « doit » (*muss*) étant repris six fois, accompagné du substantif « devoir » (*Pflicht*). Si ce discours est coercitif, c'est en raison de l'objectif : il conduit à la réalisation, en collaboration, d'un chemin particulier, de type forestier, où l'on peut « flâner » (*verweilen*) , « méditer » (*meditieren*). Notons encore la répétition de « voie » (*Weg*), repris sept fois. D'ailleurs, un an plus tard, alors qu'il publie son recueil d'écrits fondamentaux « De belles voies » (*Schöne Wege*), Hundertwasser proclame : « Je suis un contemplatif. Je n'aime pas prêcher, je préfère rester allongé sous un arbre et réfléchis à tout et je deviens moi-même humus »[5216]. Nous pourrions considérer que tous ces propos sont en contradiction, puisqu'en prétendant ne pas aimer prêcher, l'artiste semble oublier tous ses écrits et ses performances des décennies précédentes[5217]. En fait, il laisse entendre là qu'il est définitivement un adepte de son panthéisme personnel dont l'arbre est la divinité principale, sur lequel il revient en 1984, lors du combat pour la protection des plaines alluviales du Hainburg[5218] en déclarant dans son discours :

> Un arbre se coupe en cinq minutes, pour croître, il lui faut cinquante ans. C'est la relation entre la destruction technocratique et la reconstruction écologique. L'homme et sa folie n'ont rien à faire dans le pays des plaines alluviales. Chaque arbre est un arbre saint. […] Le pays des plaines alluviales qui a poussé tout seul doit nous être dix fois plus saint. Que Dieu nous vienne en aide ! […] Les artistes sont plus de respect de ce qui pousse que les managers politiques[5219].

[5216] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 198. « Ich bin ein beschaulicher Mensch. Ich predige ungern, liege lieber unter einem Baum und überdenke alles und werde langsam selbst zu Humus.». Notre traduction.

[5217] Voir Troisième partie, chapitre « Propositions holistiques ».

[5218] Voir Troisième partie, chapitre « Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *vs* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) ».

[5219] HUNDERTWASSER, 1984, Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg, Pressekonferenz zum Konrad-Lorenz-Volksbegehren (1984), *Österreichische Mediathek*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/015C9938-1EA-003CB-00000D00-015B7F64/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. (00:24:58' – 00:25:29' /01-16:54') : « Einen Baum schneidet man in fünf Minuten um, zum Wachsen braucht er aber fünfzig Jahre. Das ist die Relation zwischen technokratischen Zerstörung und ökologischen Wiederaufbau. In der Aulandschaft hat der Mensch und sein Wahnsinn nichts zu suchen. Jeder Baum ist ein heiliger Baum.» / (00:24:28' – 00:24:38' /01-16:54') : « Die Aulandschaft, die von selbst gewachsen ist, die muss uns zehn mal heiliger sein. Wo wahr uns Gott helfe !» / (00:24:45' – 00:24:46' /01-16:54') : « Die Künstler haben vor dem Gewachsenen mehr Ehrfurcht als technokratischen Politmanager » .Nos transcriptions et nos traductions.

1.1.27.5.4 L'arbre sanctuaire

Dès 1977, l'artiste s'était passionné pour la forêt tropicale, se rendant en Amazonie et remontant le cours du Rio Negro à partir de Manaus, vit dans cette expérience la confirmation de l'immanence de l'ordre naturel[5220]. C'est probablement la raison pour laquelle Hundertwasser n'eut de cesse de déployer et d'agrandir en plantant des arbres sa propriété de la Kaurinui Valley en Nouvelle-Zélande[5221], son refuge notamment lorsqu'il était l'objet de critiques. Il voulut planter quatre cent séquoias, parce qu'ils n'arrêtent pas de pousser, et que toute la vallée devait être remplie d'arbres. Par ailleurs, il voulait tout laisser comme c'était, rien ne devait changer, tout devait rester sauvage, croître, se décomposer, être une forêt vierge ; mais en réalité, il planta trente mille arbres. Il aimait surtout les feuillus, parce que leur feuillage devient vite de l'humus[5222]. En tout cas, il ne voulait absolument pas d'arbre à fleurs, et pas de fleurs. Rien que différents tons de vert[5223]. Au cœur de la forêt de Hundertwasser poussent les grands pins kauris, qui, de par leurs puissants troncs, émergent de l'abondance des autres arbres, et « Frederick » appelle ça son sanctuaire kauri[5224]. Cette « néo-jungle » plantée entre 1976 et 2000, gigantesque forêt d'essences mixtes venues du monde entier qui se développe seule, est une « utopie réalisée et un manifeste », ainsi que la « transformation de la réalité concrète »[5225]. Faut-il voir là une influence du séjour au Japon, où le culte autochtone shinto prône le respect et la communion avec la nature, dans la mesure où l'on retrouve les esprits supérieurs dans la plupart des éléments constituant la nature ? Notons que ces esprits ou *kami* peuvent se manifester et se retrouver dans toutes les expressions divines de la nature : tout être animé ou inanimé qui dégage et reflète l'énergie et la force de la nature peut être ainsi considéré comme un *kami*, un esprit, un dieu à vénérer, et il peut s'agir notamment d'un arbre. Où encore le bain de forêt, le *shinrin-yoku*, est une pratique médicale ancienne ? En 1979, l'artiste, intervenant à la troisième personne, confie à l'écriture, un poème[5226], le soin de dépeindre son panthéisme personnel, qu'il a déjà exposé dans son langage pictural :

EN FAIT, **O** HUNDERTWASSER A
UN JOUR DIT

[5220] RESTANY Pierre, 2003, Hundertwasser - *Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, p. 82.

[5221] Voir Deuxième partie, chapitre « La Nouvelle-Zélande ».

[5222] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, p.133.

[5223] FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, 2016, p. 21.

[5224] SCHMIED Wieland, 2003, *Id.*, p.133.

[5225] SCHMIED Wieland, 2003, *Ibid.*, p. 10. & pp. 11-12.

[5226] Si notre traduction ne peut absolument pas rendre la construction, notamment les enjambements, la calligraphie est respectée. Les caractères japonais (Hundertwasser en japonais) ponctuant la calligraphie sont ici repris par nous sous forme de O, sans tenir compte de leur nombre quand ils sont multiples, pour la commodité de ce travail; nous en ajoutons alors arbitrairement trois.

QU'IL NE VOUDRAIT TOUJOURS QU'ÊTRE ASSIS SOUS UN
ARBRE ET VOIR LES PLANTES POUSSER **O**
ALORS IL S'EST PEINT LUI-MÊME
DANS LE LABYRINTHE DE L'ÉCORCE D'ARBRES **O** COMME AU PARADIS : ÉTENDU SOUS L'ARBRE DE LA CONNAISSANCE **OO** CONVERSATION WITH A TREE **OOO** OU CONVERSATION **OOO** ET CONSERVATION **OO** SIGNIFIENT LA MÊME CHOSE **O** L'ENTRETIEN AVEC UN ARBRE SIGNIFIE AUSSI SON ENTRETIEN[5227] **O**
LA CONCEPTION HUNDERTWASSERIENNE **O** MÉDITATIVE **O** ET RELIGIEUSE **O** DE L'ARBRE ET LA MYTHOLOGIE **O** DES MAORIS
SE RENCONTRENT DANS UN TABLEAU COMME POHUTUKAWA TREES **OOO**[5228].

Outre l'abondance du champ lexical religieux, on aura noté ici l'aveu du panthéisme personnel de Hundertwasser « LA CONCEPTION HUNDERTWASSERIENNE **O** MÉDITATIVE **O** ET RELIGIEUSE **O** DE L'ARBRE »[5229]. En outre, créé pour l'occasion à partir du concept philosophique de « conception du monde » (*Weltanschauung*), apparaît le néologisme «CONCEPTION DE L'ARBRE » (*BAUMANSCHAUUNG*). Notons maintenant qu'en 1953, Hundertwasser avait déjà réalisé une œuvre au titre particulier, *⊂ 170 ⊃ LE JARDIN DES MORTS HEUREUX - DER GARTEN DER GLÜCKLICHEN TOTEN*[5230], dont il dit : « Le monde est infiniment triste. Un cadre le sépare du cimetière, où brillent les couleurs remarquablement gaies du royaume des morts. Large voie partant du centre du tableau, composée de motifs individuels encapsulés, visages verts et silhouettes rouges caractérisent les « morts heureux»[5231]. Dans ce renversement de l'habituel face à face des vivants et des morts, Hundertwasser exprimait déjà sa conception selon laquelle les morts continuent à « vivre » à une époque écologique dans les arbres et dans la nature fertile. On notera qu'à l'époque, peu avaient réfléchi à ce genre de choses. Il ajoute encore :

[5227] Le jeu de mot allemand sur « -Haltung » (« Unterhaltung » et « Erhaltung ») fonctionne parfaitement en français.

[5228] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, pp. 69-74. « EIGENTLICH WOLLE ER NUR IM SCHATTEN EINES BAUMES SIT- / ZEN UND DIE PFLANZEN WACHSEN SEHEN **O** HAT HUNDERT- / WASSER EINMAL GESAGT **O** SO HAT ER SICH SELBST GE- / MALT **O** IM LABYRINTH DER BAUMRINGE **O** PARADIESISCH AUS / GESTRECKT UNTER DEM BAUM DER ERKENNTNIS **OO** CONVER- / SATION WITH A TREE **OOO** WOBEI **OOO** CONVERSATION **OO** UND / **OO** CONSERVATION **OO** DAS SELBE MEINEN **O** DIE UNTERHAL- / TUNG MIT DEM BAUM BEDEUTET AUCH DESSEN ERHALTUNG **O** / HUNDERTWASSERS **O** MEDITATIVE **O** GERADEZU **O** RELIGIÖSE BAUMANSCHAUUNG UND DIE MYTHOLOGIE DER MAORIS BE- / BEGNEN SICH IN EINEM BILD WIE POHUTUKAWA TREES **OOO**». Notre traduction.

[5229] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Id.*, « HUNDERTWASSERS **O** MEDITATIVE **O** GERADEZU **O** RELIGIÖSE BAUMANSCHAUUNG ». Notre traduction.

[5230] St-Maurice/ Seine, Impasse des Sureaux, maison de Brô, août 1953, 47 x 58, 5 cm, huile sur aggloméré, préparé à la craie, blanc et zinc et colle de poisson, entouré d'une baguette électrique. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/920-der-garten-der-glucklichen-toten-1493811759, consulté le 20/06/2018.

[5231] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 46.

En fait, dans le tableau et dans son nom, il y a tout. Le jardin-paradis avec la barrière, la porte, la spirale de vie et de mort ; cela préfigure l'inhumation écologique – il faut planter un arbre sur la tombe, pour que celui-ci prolonge la vie. Ainsi ne meurt-on pas, mis on continue à vivre dans l'arbre : par son soi physique, on rend la nature ce que nous lui avons pris. D'où la bonne conscience et les morts heureux[5232].

De fait, c'est jusque dans la mort que l'artiste s'entoura d'arbres, puisqu'il choisit de se faire enterrer au pied d'un tulipier[5233], comme l'artiste le signifie dans un poème-testament:

Je me réjouis déjà
de devenir moi-même humus,
enterré nu et sans cercueil,
sous un hêtre que j'aurais planté moi-même
dans ma propre terre à Ao Tea Roa.

L'enterrement doit se faire sans cercueil,
avec un linceul sous au moins
60 cm de couche de terre
Il faut planter un arbre sur la tombe,
qui assure symboliquement mais aussi factuellement la continuation de la vie
du défunt.

Un mort a le droit à une nouvelle naissance sous la forme
par ex. d'un arbre, qui pousse sur lui et par lui.
Que naisse une sainte forêt de morts vivants. Un jardin pour les morts heureux[5234].

Nous soulignons qu'ici l'écriture accompagne l'œuvre picturale, puisque le dernier vers reprend le titre du tableau de 1953, et cette double expression nous semble la marque de ce panthéisme personnel, d'autant qu'après l'expression de ses volontés pratiques, Hundertwasser, usant du champ lexical religieux, parle d'une « sainte forêt » (*heiliger Wald*). Attaché au concept du « cycle », le mystique Hundertwasser avait tout mis en œuvre pour le concrétiser en étant directement impliqué

[5232] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p.252. «Im Bild und in seinem Namen ist eigentlich alles drin. Der Paradiesgarten mit Zaun, das Tor, die Lebens-und Todesspirale. Die ökologische Bestattungsart ist vorweggenommen – auf dem Grab soll ein Baum gepflanzt werden, damit dieser das Leben fortsetzt. So ist man nicht gestorben, sondern lebt im Baum weiter fort: man gibt der Natur durch sein eigenes physisches Selbst etwas von dem zurück, was wir ihr weggenommen haben. Daher das gute Gewissen und die glücklichen Toten.». Notre traduction.

[5233] Voir Troisième partie, chapitre « Culture de la merde - La sainte merde (Scheißkultur – die heilige Scheiße) (1979/1980) ».

[5234] HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, p. 2. « Ich freue mich schon darauf, / selbst zu Humus zu werden, / begraben, nackt und ohne Sarg, / unter einer selbstgepflanzten Buche auf eigenem Land in Ao Tea Roa. // Die Bestattung muss ohne Sarg, / mit einem Leichentuch. In mindestens / 60 cm dicker Erdschicht vorgenommen werden. / Ein Baum soll auf dem Grab gepflanzt werden. / der symbolisch, aber auch faktisch das Welterleben des Toten gewährleistet. // Ein Toter hat das Recht auf Wiedergeburt in Form / z.B. eines Baumes, der auf ihm und durch ihn wächst. / Es entstünde ein heiliger Wald von Lebenden Toten. / Ein Garten der glücklichen Toten. ». Notre traduction.

dans la croissance des arbres ; peut-être pourrions-nous mettre cette attitude en perspective avec l'annonce « Il n'y a pas de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'on aime »[5235], dégagée de tout dogme et peut-être transposée dans son panthéisme personnel, cet concept d'offrande étant également un fondement de shintoïsme. En effet, ce culte considère qu'il est bon de se concilier les petits *kami* en leur assignant une demeure et en leur rendant un culte ; il s'agit de dresser, par exemple dans un coin du jardin, un petit édifice en forme de temple, demeure offerte au *ji-nushi*, *kami* « possesseur du sol », dont on espère par des offrandes apaiser le dépit et s'assurer les faveurs[5236].

1.1.27.6 Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *versus* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984)

Moins de dix ans après Hiroshima, Hundertwasser s'engage nettement sur la voie de la méfiance vis à vis du progrès scientifique en général. En effet, dès 1954 dans sa « Lettre de Paris » (*Brief aus Paris*), l'artiste précise:

> Vous êtes au courant de la tendance de la science à vouloir tout élucider, et aussi de son arrogance, même à court terme, de pouvoir créer des cellules, la vie à plus tard des hommes, et ce par des chemins empiriques, le chemin des expérimentations et des formules chimiques. Ces efforts sont idiots, absurdes et dangereux pour le reste de l'humanité, parce qu'ils endorment et volent la possibilité d'une réelle création, et ils n'arriveront jamais à un résultat pour la simple raison que 9,999999 ne donnera jamais 10, étant donné que la dernière fraction, comme je l'ai déjà dit, c'est ce qui n'est pas contrôlable, indescriptible, incopiable, incalculable, qui va certes s'assoupir mais ne se laissera jamais franchir, et c'est à cet exercice que moi – tout comme 'l'art' d'aujourd'hui, je m'emploie. D'autre part, au niveau des réelles créations, l'art est déjà arrivé plus loin que la science[5237].

[5235] Jean 15 :13, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,43N-15,jean.php, consulté le 18/08/2018.

[5236] SIEFFERT René, [s.d.], Shintō , *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/shinto/, consulté le 06 septembre 2018.

[5237] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Brief aus Paris (1954), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 27. « Vermischung von Kunst und Wissenschaft: Sie wissen um die Tendenz der Wissenschaft, alles ergründen zu wollen, und

Avec mépris et méfiance[5238], l'artiste oppose l'infime partie « incontrôlable, indescriptible, incopiable, incalculable »[5239] qui garantie sa liberté à l'humanité. Vingt ans plus tard, alors que l'humanité prend toujours plus conscience de l'importance du respect de l'environnement, Hundertwasser s'applique à mettre en œuvre ce point de vue, notamment entre 1973 et 1975. Il accepte en effet la commande pour la « Semaine de la protection de la nature » (*Conservation week*)[5240], qui eut lieu en Nouvelle-Zélande du 3 au 11 août 1974, tandis que le 7 juillet, la France avait procédé à des essais nucléaires atmosphériques dans le Pacifique sud[5241]. Il réalise alors ⊂726⊃ *CONSERVATION WEEK - LA SEMAINE ÉCOLOGIQUE* [5242] qui lui vaut le *Conservation Award*. L'artiste la commente : « Jeremy Low, secrétaire à l'environnement et au parlement du Parlement néozélandais me pria de créer une affiche écologique. Ce fut le premier d'une longue série d'affiches pour l'écologie, pour de nombreux pays : Afrique, Norvège, Israël, Belgique, Allemagne, USA, Brésil ainsi que l'ONU »[5243]. L'artiste a conçu de nombreux posters à thème écologique, notamment pour des appels au désarmement et contre l'énergie atomique, qu'avec son langage pictural il marque durablement l'identité visuelle des premiers mouvements verts pour la paix et antinucléaire. Celui qui regarde une affiche de Hundertwasser associe presque automatiquement ces

---

deren Präpotenz, sogar in Kürze Zellengewebe, Leben, und später auch Menschen schaffen zu können, und zwar auf rein empirischem Wege, auf dem Wege der Versuche und chemischen Formeln. Diese Bestrebungen sind dumm, sinnlos und gefährlich für den Rest der Menschheit, weil einschläfernd und der Möglichkeit der tatsächlichen Schöpfung beraubend, und sie werden niemals zu Resultaten kommen aus dem Grunde, weil 9,999999 niemals 10 ergeben wird, da der letzte Bruchteil, wie schon gesagt, jenes Unkontrollierbare, Unbeschreibbare, Unkopierbare, Unberechenbare ist, das sich zwar eindämmen, aber niemals überbrücken lässt und in der Übung dessen ich mich – sowie die heutige »Kunst« sich – oft befleißige. Andererseits ist die Kunst tatsächlichen Schöpfungen schon näher gekommen als die Wissenschaft.». Notre traduction.

[5238] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 27. « prétention » (*Präpotenz*) / « stupides, absurdes et dangereuses » (*dumm, sinnlos und gefährlich*). Notre traduction.

[5239] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 27. « Unkontrollierbare, Unbeschreibbare, Unkopierbare, Unberechenbare ». Notre traduction.

[5240] Conservation Week (*Kia Mahia Te Mahi*). Depuis 1969, évènement annuel néo-zélandais qui promeut la protection des plantes et animaux locaux.

[5241] Le 9 mai 1973, l'Australie et la Nouvelle-Zélande ont introduit, chacune de son côté, une instance contre la France au sujet des essais d'armes nucléaires dans l'atmosphère auxquels cet État se proposait de procéder dans la région du Pacifique Sud. […] A la demande de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande, la Cour a indiqué, par deux ordonnances du 22 juin 1973, des mesures conservatoires tendant notamment à ce que, en attendant l'arrêt définitif, la France s'abstienne de procéder à des essais nucléaires provoquant le dépôt de retombées radioactives sur les territoires australien ou néo-zélandais. […] La France avait annoncé, par plusieurs déclarations publiques, son intention de cesser de procéder à des essais nucléaires atmosphériques une fois terminée la campagne de 1974. (in Essais nucléaires (Nouvelle-Zélande c. France), 1973, *icj-icj.org/fr*, http://www.icj-cij.org/fr/affaire/59, consulté le 16/06/2018.).

[5242] Waldviertel, 1974. Technique mixte : huile, tempéra à l'œuf et aquarelle sur lin ; marouflé sur bois. 730 mm x 500 mm. Peint à Rakino Island, Nouvelle Zélande, septembre 1973 - New York, octobre – à bord du Regentag, La Goulette, Tunis, décembre 1973 - Venise - Tunis - Waldviertel, 1974. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1948-conservation-week-1493811774, consulté le 16/06/2018.

[5243] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 564 « Jeremy Low, Umweltschutz- und Parlamentssekretär des neuseeländischen Parlaments, bat mich, ein ökologisches Plakat zu machen. Es wurde das erste einer ganzen Reihe von Umweltschutzplakaten für viele Länder: Afrika, Norwegen, Israel, Belgien, Österreich, Deutschland, USA, Brasilien und auch für die UNO.». Notre traduction.

termes, avant même d'avoir pris connaissance du message concret du poster, si bien que ce poster a sa place dans la chambre d'étudiant, comme le jaune et riant soleil « Énergie atomique, non merci » (*Atomkraft Nein Danke*)[5244]. L'année 1974 marqua donc un tournant décisif dans l'engagement public de l'artiste en faveur de l'écologie, d'autant que cette première affiche 'engagée' qui a un grand succès et s'impose comme le temps fort de l'événement sera suivie de nombreuses autres[5245]. L'affiche devient ainsi l'élément le plus direct de sa morale pratique, le moyen le plus efficace de sensibiliser l'opinion, la pièce maîtresse de ses campagnes[5246]. L'expression hundertwasserienne contre le nucléaire se poursuit par le poster « Plantez des arbres. Alerte péril nucléaire » - *APA 109 ⊂691⊃ D PLANT TREES - AVERT NUCLEAR PERIL*[5247]. Hundertwasser l'offrit et le transmit au mouvement « Projet critique de l'énergie de masse de Ralph Nader, Washington »[5248]. Dans les années qui suivirent, il fut utilisé pour différentes campagnes anti nucléaires, et le produit des ventes fut remis aux initiatives de citoyens concernées. Ensuite, c'est l'écriture que l'artiste met au service de la poursuite de son combat. Notamment à la suite de la crise pétrolière de 1973, influençant le projet de construction de la centrale nucléaire[5249] à Zwentendorf[5250]. Notons que, lors de

---

[5244] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, 2012, p. 82.

[5245] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo p. 80.
Citons par exemple l'affiche pour la défense de l'environnement *Arche Noah 2000* pour l'Allemagne fédérale, (1980) / l'affiche antinucléaire *Plant Trees - Avert Nuclear Peril* pour Ralph Nader (1982) / *Künstler für den Frieden* - Artistes pour la paix (1982) / *Save the Whales* Sauvez les baleines et *Save the Sees* Sauvez les mers, pour Greenpeace et à la Société Jacques Cousteau (1982) / *You are a Guest of nature* au Centre of Environmental Education, Washington DC (1982) / *Hainburg - Die freie Natur ist unsere Freiheit* La nature libre est notre liberté (1984) pour *Luna-Luna* de Andre Heller et pour l'Europalia (1987) / *Use public transport* – save the city (1989) / *Among Trees You Are At Home* pour soutenir le boisement du désert Néguev en Israël (1998).

[5246] RESTANY Pierre, 2003, *Id.*, p. 87.

[5247] Poster original,1980. Adaptation de l'œuvre 691. 594 mm x 850 mm. Impression offset en sept couleurs, soie en trois couleurs avec des incrustations métalliques. Imprimé par: B. Wörner, Gerlingen, Allemagne. Publié par : Gruener Janura AG, Glarus (repr.). Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/2996-plant-trees-avert-nuclear-peril-1494950792, consulté le 16/06/2018.

[5248] « Ralph Nader's Critical Mass Energy Project, Washington ». Notre traduction.
Ralph Nader (*1934). Homme politique, activiste, auteur américain, reconnu pour son engagement dans la protection du consommateur, de l'environnement et des réformes gouvernementales. En 1974, il fonde le *Critical Mass Energy Project*, groupe américain anti nucléaire, probablement le plus grand des États-Unis.

[5249] À la fin des années 1950, l'Autriche réfléchit à l'utilisation pacifique de l'énergie nucléaire. En 1956 fut fondée la « Société autrichienne d'Études pour l'énergie nucléaire » (*österreichische Studiengesellschaft für Kernenergie*), chargée de réfléchir sur les questions des centrales nucléaires en Autriche. Le 1er mars 1968 fut fondée la « Société de planification des centrales nucléaires (*Kernkraftwerksplanungsgesellschaft - KKWP*). À la suite d'études géologiques et hydrogéologiques fut établie une liste de lieux envisageables pour la construction de centrales. En 1962, Zwentendorf fut considéré comme « non adapté » („*nicht geeignet*") et « à exclure tout à fait (*„ganz auszuschließen"*), en raison de risques sismiques et météorologiques. Il semble cependant que des interventions politiques ne furent pas sans conséquence, le Président du Land de Basse Autriche estimant que la centrale nucléaire devait se trouver sur son sol. En dépit des protestations de scientifiques, Zwentendorf fut choisi « contre toute raison » (*entgegen aller Vernunft*). Après la gestion du financement, la construction débuta en avril 1971. Deux ans plus tard, l'Autriche connut elle aussi une forte hausse des prix de l'énergie. Les partisans de l'énergie nucléaire proposèrent la centrale nucléaire Zwentendorf comme alternative bon marché et sûre au pétrole, tandis que les mouvements écologiques et environnementaux la remettaient en cause de l'idéologie de la croissance en tant

l'avancement du projet, d'innombrables manifestations s'enchainèrent, notamment à l'été et à l'automne 1978, menées par exemple par la « Communauté 'Non à Zwentendorf' » (*Arge „Nein zu Zwentendorf*), avec, entre autres, Konrad Lorenz[5251] ou encore « Artistes contre Zwentendorf » (*Künstler gegen Zwentendorf*), avec entre autres Wolfgang Ambros [5252], Friedensreich Hundertwasser, Andre Heller[5253], Peter Turrini[5254] et une grande partie des acteurs du théâtre *Burgtheater*[5255]. Cet engagement anti nucléaire apparaît comme la suite logique de toutes ses actions et les manifestes de l'artiste. En 1980, Hundertwasser ne manque pas de confier à un écrit la charge de faire savoir son mécontentement : « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*)[5256]. On notera que dans ce titre, plutôt que *Atomenergie* ou encore *Atomkraft*, Hundertwasser opte pour *Kernkraft*. Le jeu guttural d'allitération en « k » renforce l'affirmation de sa détermination dans sa lutte contre le nucléaire. Il oriente son discours vers l'énergie, met la nature en avant et proclame « Il n'y a pas de crise de l'énergie. Il n'y a qu'un énorme gaspillage d'énergie. Est-ce que la nature a une crise de l'énergie, est-ce que les oiseaux ont une crise de l'énergie, les coccinelles une crise de l'énergie ? Il n'y a que l'homme qui s'imagine avoir une crise de l'énergie,

---

que dogme du domaine économique et estimaient les économies d'énergie plus sensées qu'une construction de centrale. Face aux protestations et manifestations anti nucléaires sur la scène internationale, le gouvernement fédéral autrichien mena une campagne d'information d'octobre 1976 à juin 1977. À cette occasion fut fondé un comité scientifique, pour lequel on contacta des universitaires et des critiques de l'énergie nucléaire civile, dont le Professeur Dr. Konrad Lorenz, qui proposa encore le Doz. Dr. Bernd Lötsch, directeur de l' «Institut Ludwig-Boltzmann- environnement et protection de la nature » (*Ludwig-Boltzmann-Institutes für Umweltwissenschaften und Naturschutz*), du clan des sceptiques. La campagne échoua : la méfiance de la population s'enracinait dans le contexte politique et dans la méfiance vis à vis des experts. Le Chancelier Kreisky eut l'idée d'un référendum, qui fut précédé de débats parlementaires, notamment le 28 juin 1978, le « Jour de l'atome » („*Atomtag*"). Le 5 novembre, les Autrichiens votent, à une courte majorité de 50,5 %, contre la mise en service de la centrale Zwentendorf, qui est donc maintenue à l'arrêt. À la suite de ce référendum, le parlement autrichien vota en 1978 une loi de non-utilisation de l'énergie nucléaire (*Atomsperrgesetz*). (in MARTINOVSKY Julia, 2012, *Repräsentative Demokratie in Österreich am Beispiel der Volksabstimmung über das Kernkraftwerk Zwentendorf*, Diplomarbeit (Mag.phil.), Universität Wien, Wien. http://othes.univie.ac.at/20417/1/2012-05-22_0506693.pdf, consulté le 15/06/2018, pp. 19-52.)

[5250] Zwentendorf (Basse Autriche) : localité se situant sur les rives du Danube, à 50 km à l'ouest de Vienne.

[5251] Voir Première partie « Hundertwasser et l'ambiguïté politique ».

[5252] Wolfgang Ambros (*1952). Compositeur autrichien, un des leaders du « pop autrichien » (*Austropop*).

[5253] Andre Heller (*1947). Artiste actionniste, auteur, acteur et chansonnier autrichien.

[5254] Peter Turrini (*1944) Écrivain autrichien.

[5255] MARTINOVSKY Julia, 2012, *Repräsentative Demokratie in Österreich am Beispiel der Volksabstimmung über das Kernkraftwerk Zwentendorf*, Diplomarbeit (Mag.phil.), Universität Wien,Wien. http://othes.univie.ac.at/20417/1/2012-05-22_0506693.pdf, consulté le 15/06/2018, p. 52.

[5256] Voir Troisième partie, chapitre « La critique du consumérisme ».

Nous soulignons que ce texte fut rédigé six ans avant la catastrophe nucléaire de Tchernobyl (26 avril 1986). Notons aussi que l'Autriche, à qui toute activité dans le domaine du nucléaire fut interdite jusqu'en 1955, ne dispose que de quelques réacteurs de recherche car aucune centrale nucléaire n'y a jamais été mise en service. En effet, le parlement autrichien vota la « Loi d'interdiction de l'atome » (*Atomsperrgesetz*), le 5 décembre 1978, interdisant la construction et la mise en route de centrales nucléaires. L'idée d'utiliser l'énergie nucléaire pour produire de l'électricité fut définitivement abandonnée après la catastrophe de Tchernobyl.

parce qu'il est devenu fou »[5257]. Argumentant à nouveau contre le consumérisme[5258], Hundertwasser ajoute encore « L'énergie nucléaire va renforcer ce plus dangereux des asservissements. Celui qui prône l'énergie nucléaire est soit excessivement myope, soit informé de façon tendancieuse ou consciemment criminel. C'est le devoir de l'État d'informer les populations des dangers de l'énergie nucléaire »[5259]. Nous observons un champ lexical péjoratif et accusateur[5260]. Dans la suite de son texte, au moyen d'une accumulation de phrases destinées à impressionner tant par leur brièveté que par le choix lexical, notamment le néologisme « poison nucléaire » (*Atomgift*), Hundertwasser se positionne comme « lanceur d'alerte » pour l'humanité :

> Le danger du poison nucléaire, c'est son caractère insidieux. On ne le voit pas, on ne l'entend pas, on ne le sent pas. Nos sens ne peuvent pas nous alerter. Il n'y a pas de traitement contre cela. Savons-nous où les Incas et les Carthaginois ont enfoui des choses ? Et ce n'était qu'il y a 2000 ans. Savons-nous où notre grand-mère a caché ses pièces d'or ? Et ce n'était qu'il y a 50 ans. Les déchets nucléaires restent 500 000 ans dangereux pour toute vie[5261].

Sans doute en raison de l'étroitesse du résultat du référendum de 1978, Hundertwasser cherche à convaincre les Autrichiens favorables en dressant, toujours aussi méthodiquement, une liste en trente et un points des dangers générés par l'énergie atomique :

> L'énergie atomique n'est pas seulement une catastrophe écologique, mais aussi une gigantesque catastrophe économique. Coût de l'énergie atomique 1 – Construction / 2 - Recherche / 3 - Achat d'uranium / 4 - Lavage de cerveau et endoctrinement par les média (télévision, école) / 5 - Transport, y compris vers le stockage final / 6 – Préceptes de protection spéciale contre la radioactivité / 7 – Stockage des déchets / 8 – Surveillance médicale des ouvriers (radioactivité) / 9 - Accroissement de l'appareil policier. Protection de l'intérieur contre le sabotage et le terrorisme / 10 – Protection vers l'extérieur. Défense nationale accrue. L'utilisation de l'énergie nucléaire est indissociable des armes atomiques. Ce sont les deux faces d'une même médaille. / 11 - Surveillance des séismes (Contrôles,

---

[5257] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Kultur gegen Kernkraft (1980), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 148. « Es gibt keine Energiekrise. Es gibt nur eine maßlose Energieverschwendung. Hat die Natur eine Energiekrise, haben die Vogel, die Bäume, die Käfer eine Energiekrise? Nur der Mensch bildet sich ein, eine Energiekrise zu haben, weil er wahnsinnig geworden ist. ». Notre traduction.

[5258] Voir Troisième partie, chapitre « La critique du consumérisme ».

[5259] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 149. « Kernenergie soll wohl diese gefährlichste aller Versklavungen verfestigen. Wer Kernenergie propagiert, ist entweder maßlos kurzsichtig, tendenziös informiert oder bewusst kriminell. Es ist Aufgabe des Staates, die Bevölkerung über die Gefahren der Kernenergie aufzuklären. ». Notre traduction.

[5260] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 149. « asservissements » (*Versklavungen*) / « tendancieuse » (*tendenziös*) / « criminel » (*kriminell*) ». Notre traduction.

[5261] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 149-150. « Das Gefährliche am Atomgift ist sein schleichender Charakter. Man sieht es nicht, hört es nicht, riecht es nicht. Unsere Sinnesorgane können uns nicht warnen. Es gibt dagegen keine Medizin. Wissen wir, wo die Inkas, wo Karthager Dinge vergraben haben? Und das ist erst 2000 Jahre her. Wissen wir, wo unsere Großmutter ihre Goldmünzen versteckt hat? Und das ist erst 50 Jahre her. Nuklearer Abfall aber bleibt 500 000 Jahre todesgefährlich für alles Leben.». Notre traduction.

maintenance, réparations) / 12 - Manœuvres (exercices d'évacuation) pour parer à toute éventualité / 13- Démontage et stockage des installations radioactives durant trente ans / 14 - Frais éventuels / 15 - L'État doit prendre en charge les frais de dommages (jusqu'à maintenant aucune société d'assurance n'était prête à garantir les risques gigantesques) Si l'énergie atomique est si sûre, pourquoi ne peut-on pas se faire assurer contre ses dommages ? / 16 - Maladies maintenant (accidents, cancer) / 17 - maladies des générations futures (modifications génétiques, cancer) / 18 - Maladies des animaux et des plantes (Mutations, épidémies) / 19 – Paiement et dédommagement des riverains / 20 – Perte d'emplois par l'automatisation / […] [5262] / 22 - Perte de la dignité humaine à travers une nouvelle servitude, dépendance de la technocratie / 23 – Frais de la perte d'énergie par le transport de l'énergie dans le réseau électrique / 24 – Gigantesque perte d'énergie : les 2/3 de l'énergie sont perdus via le refroidissement / 25 - Doubles frais lors de pannes / 26 - Généralement accroissement de l'appareil d'état pour des autorisations spéciales (par ex. transport des déchets nucléaires) / 27 - Pollution thermique des rivières et conséquences pour la faune et l'homme (une rivière plus chaude plus sensible aux dégâts environnementaux) / 28 - Nuisance psychique constante via l'impuissance vis à vis de ce Moloch tout puissant / 29 - L'assombrissement de l'horizon du futur. La jeunesse ne voit pas le sens et le but dans l'avenir des super technocrates. c'est le vol de l'espoir. On ne sera plus heureux de vivre, parce que tout sera contaminé pour des générations. / 30 - La méfiance. Si on ne met pas fin aux peurs des citoyens, des divisions naîtront dans les familles. c'est la préparation de la guerre civile / 31- Retraitement [5263].

Après s'être appuyé sur des éléments techniques développés dans les points 1 à 15, Hundertwasser développe plus largement encore le facteur humain. Tous les arguments visent probablement à engendrer la peur, voire la terreur, afin de faire partager son rejet du nucléaire. Après un bilan financier alarmiste, l'artiste amène en conclusion des arguments écologiques : « Cette addition 'tout compris' correspond à des chiffres énormes de perte. Si gigantesques, des trillions, que ça en devient

[5262] Voir Troisième partie, chapitre « La critique du consumérisme ».

[5263] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, pp. 150-151. « Atomenergie ist nicht nur eine ökologische, sondern auch eine gigantische wirtschaftliche Katastrophe. Kosten der Kernenergie 1.- Bau / 2.- Forschung / 3.- Urankauf / 4.- Gehirnwäsche und Indoktrinierung in den Medien (Fernsehen, Schule) / 5.- Transport, auch zur Endlagerung / 6.- Spezialschutzvorrichtungen gegen Radioaktivität / 7.- Endlagerung / 8.- Ärztliche Überwachung der Arbeiter (Radioaktivität) / 9.- Größerer Polizeiapparat. Schutz von innen gegen Sabotage und Terrorismus / 10.- Schutz nach außen. Verstärkte Landesverteidigung. Die friedliche Nutzung der Kernenergie lässt sich nicht von Atomwaffen trennen. Das sind zwei Seiten derselben Münze. / 11.- Erdbebenüberwachung (Kontrolle, Instandhaltung, Reparaturen) / 12.- Manöver (Evakuierungsübungen) für den Ernstfall 13.- Demontage und Beseitigung der radioaktiven Anlagen innerhalb 30 Jahren / 14.- Kosten für den Ernstfall / 15.- Schadenskosten muss der Staat tragen (bisher war keine Versicherungsanstalt dazu bereit, für die gigantischen Schäden zu haften) Wenn Kernkraft so sicher ist, wieso kann man sich nicht gegen deren Schäden versichern lassen? / 16.- Krankheiten jetzt (Unfälle, Krebs) / 17.- Krankheiten in den nächsten Generationen (genetische Veränderungen, Krebs) / 18.- Krankheiten an Tieren und Pflanzen (Mutationen, Seuchen) / 19.- Bezahlung und Begünstigung der Anrainer / 20.- Verlust der Arbeitsplätze durch Automation / [...] / 22.- Verlust der Menschenwürde durch neue Leibeigenschaft, Abhängigkeit von der Technokratie / 23.- Kosten des Energieverlustes durch Energieübertragung im Stromnetz / 24.- Gigantischer Energieverlust: 2/3 der Energie geht durch Kühlung verloren / 25.- Doppelte Kosten bei Störfällen / 26.- Generell größerer Verwaltungsapparat für Spezialbewilligungen (z.B. Transport für nuklearen Abfall) / 27.- Thermische Belastung von Flüssen und die Folgekosten für Tier und Mensch (wärmerer Fluss empfindlicher gegen Umweltschaden) / 29. - die Verdunkelung des Zukunftshorizontes. die Jugend sieht keinen Sinn und Zweck in der supertechnokratischen Zukunft. Es ist ein Diebstahl der Hoffnung. Man wird des Lebens nicht mehr froh, weil auf Generationen alles vergiftet ist. / 30. - Das Misstrauen wenn man auf die Ängste der Bürger nicht hält, entstehen Spaltungen auch innerhalb der Familien. Das ist eine Vorbereitung zum Bürgerkrieg. Notre traduction.

abstrait. [...] Si on avait investi ces pertes financières à temps dans la recherche en énergie solaire sous toutes ses multiples formes, maintenant on n'aurait pas de problème »[5264]. Notons que cette réaction de protection sociale et culturelle contre les dégâts réels ou supposés des techniques, des sciences, de l'industrialisation, de l'urbanisation et de la massification sociale, et le choix de l'esthétisme comme mode d'évasion par rapport à la laideur du monde avait déjà été exposée dans la communauté de Monte Verità[5265]. C'est cette position d'artiste qui permettait à Hundertwasser de se faire l'avocat de la société, comme il le déclare en introduction :

> L'occasion de m'honorer est bien que mes efforts se sont révélés justes, qu'ils soient d'ordre artistique, d'ordre critique vis à vis de la société ou d'ordre écologique. Les trois choses sont intimement liées et ne peuvent pas être séparées. Un écologiste sans conscience créatrice est condamné à l'échec, tout comme un artiste, qui ne se plie pas aux lois de la nature. Qui ne prend pas la nature comme échelle. Le monde ne s'est pas amélioré. Les dangers sont à leur comble. Mais enfin on prend mes mises en garde plus au sérieux[5266].

Nous rappelons qu'en 1981, l'artiste saisit l'opportunité de la remise de son « Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux Arts pour 1980 » (*Großer Österreichische Staatspreis für Bildende Kunst 1980*)[5267] pour traiter de l'énergie nucléaire, reprenant en termes identiques ce qu'il avait écrit peu avant, et mettant l'Autriche en avant[5268]. Cependant, après le refus du peuple autrichien que soit mis en route d'une centrale nucléaire, l'Autriche restait à la recherche d'énergie, et on avait à nouveau concentré les efforts sur la production hydroélectrique. En décembre 1983 fut décidée la construction d'un barrage sur le Danube qui menaçait dans son existence la « plaine alluviale du Hainburg[5269] » (*Hainburger Au*)[5270]. D'ailleurs, le philosophe Theodor Adorno[5271] souligne la profonde solitude au bord du fleuve, à quelques kilomètres seulement de Vienne : ensorcelant

---

[5264] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p.152. «Dieses Summa summarum ergibt gigantische Verlustzahlen. So gigantisch, Trillionen, daß es abstrakt wird. [...] Hätte man diese Verlustzahlen beizeiten in die Erforschung der Sonnenenergie in all ihren vielfältigen Formen investiert, so hätte man jetzt keine Probleme. ». Notre traduction.

[5265] Voir Deuxième partie, chapitre « Gusto Gräser (1879 – 1958) ».

[5266] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Friedensreich Hundertwasser spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des GROSSEN Österreichischen Staatspreises für bildende Kunst 1980*, Wien, p. 4. « Der Anlass, mich zu ehren, ist wohl der, dass meine Bestrebungen sich als richtig erwiesen haben, seien sie künstlerischer, gesellschaftskritischer oder ökologischer Art. Diese drei Dinge sind eng miteinander verwoben und können nicht getrennt werden. Ein Ökologe ohne schöpferisches Bewusstsein ist zum Scheitern verurteilt, ebenso wie ein Künstler, der sich nicht den Gesetzen der Natur beugt. Der die Natur nicht zum Maßstab nimmt. Die Welt hat sich nicht gebessert. Die Gefahren haben sich zur Potenz erhoben. Doch meine frühen Warnungen werden endlich ernster genommen. » Notre traduction.

[5267] Voir Troisième partie, chapitre « « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

[5268] Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein »* : *Hassliebe* ».

[5269] Petite ville située à un peu plus de 40 kilomètres à l'est Vienne.

[5270] SCHMIED Wieland, 2002, *Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I,* Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 276.

[5271] Theodor W. Adorno (1903-1969). Philosophe, sociologue, musicologue, critique, compositeur allemand naturalisé américain.

comme la puszta, les hommes étant tenus éloignés du paysage et de la flore déjà orientalisants, comme si cet espace ouvert sur l'infini souhaitait n'être pas dérangé[5272]. Le WWF protesta et, le mouvement écologique étant en pleine expansion, l'action pour le sauvetage de la plaine alluviale s'organisa[5273]. Il fallait combattre ce projet que même les couleurs des eaux et des arbres des *Donauen* ou les appels des oiseaux ne pousseraient pas l'humanité à renoncer à son chauvinisme, dans lequel on n'adoucit en rien la souffrance des animaux mais on tombe dans une sombre barbarie, ajoutant ainsi d'autres souffrances encore à celles qui sont inévitables[5274]. Conseillé par le protecteur de l'environnement Bernd Lötsch[5275], tandis que le publiciste Günter Nenning initialisait et coordonnait des actions, le Prix Nobel Konrad Lorenz, après s'être engagé contre l'énergie atomique lors du référendum à propos de Zwentendorf, s'était mis à la tête d'une initiative populaire ; elle exigeait la création d'un parc national et autres mesures environnementales. Nous pouvons supposer que, si Konrad Lorenz s'était fortement engagé, c'est que, durant sa jeunesse, il avait formé et enrichi sa vocation de naturaliste dans les étendues sauvages des rives du Danube et des collines des environs d'Altenberg, près de Greifenstein, au nord de la capitale, où sa famille possédait une propriété[5276]. Si l'appartenance de Lorenz au mouvement de l' « écologie profonde » n'est pas établie, certaines sympathies pour le pouvoir nazi ont été reconnues[5277]. Aussi soulignons-nous que le paragraphe 3 de la « Loi du Reich pour la protection de la nature » (*Reichsnaturschutzgesetz*) du 26 juin 1935 instituait, note Luc Ferry, en termes qui rappellent le projet cher à l' « écologie profonde » des zones sauvages en sujets de droit. La loi prévoira donc la création de 'zones naturelles protégées (§4)[5278]. Quoi qu'il en soit, cette « Initiative » s'engageant contre la centrale programmée, débuta le 7 mai 1984 avec la « Conférence de Presse des animaux » (*Pressekonferenz*

[5272] T. W. Adorno : « Au Danube-Auen », un jour de semaine…, 2018, *danube-culture.org*, http://www.danube-culture.org/le-parc-national-des-prairies-danubiennes-autriche/, consulté le 08/07/2018.

[5273] Ce qui est d'ailleurs considéré comme la naissance du mouvement écologique moderne.

[5274] MAGRIS Claudio, 1988, *Danube*, L'Arpenteur - Gallimard, Paris, p. 199.

[5275] Bernd Lötsch (*1941), biologiste, Professeur de l'Université de Salzburg,

[5276] CAMPAN Raymond , Lorenz Konrad - (1903-1989), [s.d.], *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/konrad-lorenz/, consulté le 28 mars 2017.

Dans son essai *Le paradis sauvé*, l'écologiste suisse Max Weber revient sur sa rencontre à Altenberg en 1984 avec Konrad Lorenz, qui précise que, jeune homme, il avait l'habitude de traverser les bancs de gravier clair, là-bas au bord du Danube, de patauger dans les eaux peu profondes et de se jeter enfin dans le fleuve, de le traverser à grandes brassées — comment, depuis l'autre rive, il pénétrait dans l'Au et comment il restait couché au plus profond de l'Au, au milieu d'un paysage vierge dépourvu du moindre signe de l'existence d'une civilisation humaine. Il réussissait alors parfois, à réaliser un miracle auquel les sages orientaux les plus érudits aspirent comme à un but suprême : sans s'endormir, ses pensées se dissolvaient dans la nature qui l'entourait : ce nirvana animal était le meilleur contrepoids au travail intellectuel, un véritable baume pour les nombreuses écorchures à l'âme de l'homme moderne stressé. (in BAUDE Éric, 2018, Konrad Lorenz, scientifique des rives du Danube, pionnier de l'éthologie, *danube-culture.org*, http://www.danube-culture.org/le-parc-national-des-prairies-danubiennes-autriche/, consulté le 08/07/2018.

[5277] Voir Troisième partie, chapitre « L'éloge de la nature et ses ambiguïtés ».

[5278] FERRY Luc, 2002, *Le Nouvel Ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme*, biblio-essais, Le Livre de Poche, Paris, pp. 161-162.

der Tiere), menée à la manière des Actionnistes viennois[5279]. La conférence est légendaire : s'appuyant sur l'allégorie de « La conférence des animaux » (1949) d'Erich Kästner[5280], les participants avaient revêtu des déguisements représentant les animaux vivant dans le *Au* (cerf, cigogne noire, héron pourpré, sonneur à ventre de feu, cormoran et coléoptère). Deux semaines plus tard, plusieurs milliers de personnes occupèrent cet espace naturel d'Europe centrale pour le défendre contre les tentatives de déblayement. En décembre 1984, des personnalités de premier plan, dont Hundertwasser, sont aussi dans la plaine[5281], pour empêcher le défrichage. Hundertwasser mit une nouvelle fois sa créativité picturale au service de l'écologie : il conçut le poster *APA 175 808 B HAINBURG - DIE FREIE NATUR IST UNSERE FREIHEIT Hainburg*[5282] *- Free Nature Is Our Freedom* [5283], qu'il apporta lors de ses participations aux manifestations dans le *Au*, campant une semaine avec les occupants, sous des températures fortement négatives. Le 11 décembre, les personnalités portèrent plainte pour abus de pouvoir contre le conseiller du Land Ernest Brezovsky, responsable de la réserve naturelle. Le 12 novembre 1984 fut le point culminant des affrontements entre le gouvernement et les protecteurs de l'environnement pour les dernières plaines alluviales du Danube à Hainburg[5284]. En effet, Hundertwasser sortit son sac de couchage et s'installa parmi les manifestants, qui depuis des jours, défendaient la zone humide contre les scies à moteur, les bulldozers et un gros contingent de gendarmes et de policiers. Un mois plus tard, le 11 décembre 1984, lors d'une conférence de presse au *Presseclub Concordia* où les participants témoignaient de leur pacifisme et de l'agression des forces de l'ordre durant l'occupation des lieux, Hundertwasser prend la parole :

> Je voudrais dire ici que le Collège de l'Académie des Beaux Arts, dans une résolution, s'est déclaré contre le lieu d'implantation Hainburg et désireux de mettre un terme à la destruction de notre espace de vie – parce que je suis aussi un élément de ce Collège. Si notre État commet une injustice, c'est le devoir d'un citoyen de faire de la résistance. Lorsque notre État détruit une zone protégée, le dernier espace de liberté que nous avons, notre héritage de

---

[5279] HUNDERTWASSER, 1984, Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg, Pressekonferenz zum Konrad-Lorenz-Volksbegehren (1984*), mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/015C9938-1EA-003CB-00000D00-015B7F64/pool/BWEB/ consulté le 07/05/2018.

[5280] « Die Konferenz der Tiere ». Notre traduction.

Erich Kästner (1899-1974). Écrivain allemand. Dans son allégorie « La conférence des animaux », au milieu du désert du Sahara, Aloïs le lion, Oscar l'éléphant et Léopold la girafe s'élèvent contre les Hommes, impuissants à rétablir la paix dans le monde.

[5281] 25 Jahre Hainburg - Geburtsstunde der Umweltbewegung, 2009, *noevl.orf.at*, http://noev1.orf.at/stories/407916, consulté le 12/12/2016.

[5282] « Hainburg – la libre nature est notre liberté ». Notre traduction.

[5283] Poster original. 1984. 845 mm x 590 mm. Impression offset en 8 couleurs. Imprimé par : B. Wörner, Gerlingen, Allemagne. Publié par : Gruener Janura AG, Glarus (repr.). Conception: Vienne, Décembre 1984. Aquarelle et collage sur un morceau de bois. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3134-hainburg-die-freie-natur-ist-unsere-freiheit, consulté le 16/06/2018.

[5284] LÖTSCH Bernd, 2011, Der grüne Friedrich, 1980-2000, (in HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, p. 193.).

> la nature, c'est le devoir d'un citoyen de ne pas se laisser faire. Cette décision contraire au droit est du cynisme pur et simple, rappelle fortement l'invasion de Budapest et de Prague et l'écrasement de toutes les résistances. Que ce soit avec des chars ou des pelleteuses, niveler des hommes ou la nature, c'est en fait la même chose. La nature, c'est nous, les arbres, c'est nous. Il ne reste qu'à ne rien tolérer du technocratisme, de la brutalité, et de la destruction et du non-droit. C'est une nouvelle déclaration de guerre. C'est une nouvelle guerre induite par des destructeurs fous. C'est une guerre contre la nature, allumée par l'État qui croit toujours à la victoire finale de la technique sur la nature. Mais la défense de la raison et du Bien va vaincre. L'ennemi de la nature, l'état, se trouvera du côté des perdants, hélas à nos frais à tous. Hainburg est une dimension qui dépasse toutes les dimensions politiques. Dont la responsabilité politique ne peut pas être prise par des gens qui ne font que passer et occupent des postes à court terme. Il s'agit de l'héritage génétique de millions d'années et de l'héritage d'honorables arbres sur cinquante périodes de législation. Si une décision de cette portée repose sur des fondements manipulés, contraires au droit, ce gouvernement[5285] doit avoir le courage et le devoir de reconnaître ce qui a mal commencé comme une erreur d'investissement et de l'interrompre. Notre problème n'est pas un manque d'énergie ni un besoin supplémentaire d'énergie. Notre problème est un gaspillage démesuré d'énergie. Les oiseaux, la nature, les coccinelles la nature ont-ils une crise de l'énergie? Non. Seul l'homme se met en tête d'utiliser toujours plus d'énergie, parce qu'il est devenu fou et ne sait plus ce qu'il fait. Nous devons reconnaître que nous sommes la plus dangereuse vermine qui ait dévasté et pollué la terre. Nous devons nous fixer nous-même des barrières pour que la terre puisse se remettre[5286].

Sa conclusion compte au nombre de ses actions de protestation spectaculaires :

> J'ai honte d'avoir accepté des honneurs de ces gens irresponsables, je déclare que je rends le Prix d'État autrichien ici présent. Et la somme d'argent liée au Prix, je la mets à disposition du pays des prairies alluviales du Hainburg et pour l'aide judiciaire des persécutés de la

---

[5285] Le Chancelier fédéral était Fred Sinowatz (SPÖ).

[5286] HUNDERTWASSER, 1984, Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg, Pressekonferenz zum Konrad-Lorenz-Volksbegehren (1984*), mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/015C9938-1EA-003CB-00000D00-015B7F64/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. (00:20:49' – 00:23:40' / 01-16:54') : « Ich möchte hiermit mitteilen, dass das Kollegium der Akademie der Bildenden Künste in einer Resolution sich gegen den Standort bei Hainburg ausgesprochen hat, und an weitere Zerstören unseres Lebensraumes ein Halt zu gebieten – weil ich auch ein Teil dieses Kollegiums bin. Wenn unser Staat Unrecht begeht, ist es Pflicht eines Staatbürgers Widerstand zu leisten. Wenn unser Staat ein Landschaftsschutzgebiet zerstört, den letzten freien Raum, den wir haben, unser Naturerbe, ist es Pflicht eines Staatsbürgers sich nicht zuzulassen. Dieser rechtswidrige Beschluss ist Zynismus in reiner Format, erinnert stark an den Einmarsch in Budapest und Prag und an jedes Widerstandsniederzerwalzen. Mit Panzern oder mit Baggern, Menschen oder Natur zu nivellieren ist eigentlich dasselbe. Die Natur sind wir, die Bäume sind wir. Was bleibt übrig, ist gegen Technokratismus, Brutalität und Störung und Unrecht nichts zuzulassen. Es ist eine neue Kriegserklärung. Es ist ein neuer Krieg von sinnlosen Zerstörern angestellt. Es ist ein Krieg gegen die Natur, angestiftet vom Staat, der noch immer an den Endsieg der Technik über die Natur glaubt. Die Verteidigung der Vernunft und des Guten wird aber siegen. Der Feind der Natur, der Staat wird sich auf den verlierenden Seite finden, leider auf unser alle Kosten. Hainburg ist eine Dimension, die jede politische Dimension übersteigt. Über die politische Beantwortung nicht übernommen werden kann von Leuten die nur vorübergehen und kurzfristig im Amt sind. Es geht um das genetische Erbe von Jahrmillionen und Erbe ehrwürdiger Bäume aus fünfzig Legislationsperioden. Wenn eine Entscheidung von derartiger Tragweite auf manipulierte, rechtswidrigen Grundlagen beruht, muss die Regierung den Mut haben und die Pflicht falsch Angefangenes als Fehlinvestition zu erkennen und abzubrechen. Unser Problem ist keine Energieknappheit und kein zusätzliche Energiebedarf. Unser Problem ist eine maßlose Energieverschwendung. Haben die Vögel, die Bäume, die Käfer, die Natur eine Energiekrise? Nein. Nur der Mensch bildet sich ein, mehr und mehr Energie zu benützen, weil er wahnsinnig geworden ist und weiß nicht mehr was er tut. Wir müssen erkennen, dass wir das gefährlichste Ungeziefer, das die Erde verwüstet und vergiftet hat. Wir müssen uns selbst in die ökologischen Schranken verweisen, damit die Erde sich erholen kann.». Notre transcription et notre traduction.

politique environnementale. Voici le Prix d'État que j'ai reçu (*bruit de papier déchiré suivi d'applaudissements de l'assistance*)[5287].

Des années après ses premiers écrits[5288], et à une époque où, en Allemagne et en France émergeaient des mouvements qui contestaient le pouvoir établi et prétendaient rétablir une justice sociale mais s'égaraient très vite dans le terrorisme sanglant, Hundertwasser appelle en quelque sorte à la désobéissance civile et investit une nouvelle fois le champ lexical guerrier[5289]. Par ailleurs, dans son hostilité à la technique, l'artiste pousse la provocation jusqu'à s'appuyer en outre sur le concept nazi de « victoire finale » (*Endsieg*), désireux une fois de plus de s'assurer l'attention de son auditoire. L'artiste expose ici encore son anticommunisme, particulièrement exprimé en 1956[5290] « invasion de Budapest et de Prague »[5291] et, à la suite, il laisse percer sa méfiance envers tout appareil politique. La seconde partie de la résolution est en fait issue de sa réflexion personnelle au sujet des liens entre les arbres et la nature, au moyen d'arguments tels « Les oiseaux, la nature, les coccinelles la nature ont-ils une crise de l'énergie? »[5292], ou « [l'homme] ne sait plus ce qu'il fait »[5293] qui pourraient être mis en perspective avec des textes évangéliques[5294] comme « Regardez les oiseaux du ciel: ils ne sèment ni ne moissonnent, et ils n'amassent rien dans des greniers »[5295], ou encore « Père, pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font »[5296]. Concernant ses arguments sur l'énergie, ils sont directement issus de son écrit « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*), tandis qu'il ajoute le concept de pollution (*vergiftet*). À la suite de ses propos, se pose encore la question de savoir si les théories de Haeckel[5297] n'auraient pas réuni Hundertwasser et K. Lorenz. On considère en effet que le monisme de Haeckel**,** unité indissoluble des animaux et de leur environnement, incluant l'homme et son environnement, avait eu des répercussions importantes sur Konrad Lorenz : il s'en était inspiré

[5287] HUNDERTWASSER, 1984, *Id.*, « Ich schäme mich von diesen verantwortungslosen Leuten Ehren entgegengenommen zu haben, und gebe hiermit den hier vorliegenden österreichischen Staatspreis zurück. Und den mit dem Staatspreis verbundenen Geldbetrag stelle ich zur Verfügung zur Verteidigung der Aulandschaft von Hainburg und zur Rechtshilfe für umweltpolitische Verfolgte. Das ist der Staatspreis, den ich bekommen habe.». Notre transcription et notre traduction.

[5288] Voir troisième partie, chapitre « Vers le transautomatisme » (*Zum Transautomatismus*) (1956) ».

[5289] HUNDERTWASSER, 1984, *Ibid.*, « Résistance » (*Widerstand*) / « chars » (Panzern) / « déclaration de guerre » (*Kriegserklärung*) / « guerre » (*Krieg*), repris deux fois / « défense » (*Verteidigung*) / vaincre (*siegen*) / « ennemi » (*Feind*) ». Notre traduction.

[5290] Voir Première partie, chapitres « L'expression de l'antitotalitarisme ». & « Défense de la Hongrie - du Tibet ».

[5291] HUNDERTWASSER, 1984, *Ibid.*, « Einmarsch in Budapest und Prag ». Notre traduction.

[5292] HUNDERTWASSER, 1984, *Ibid.*, « Haben die Vögel, die Bäume, die Käfer, die Natur eine Energiekrise? ». Notre traduction.

[5293] «HUNDERTWASSER, 1984, *Ibid.*, [der Mensch] weiß nicht mehr was er tut ». Notre traduction.

[5294] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[5295] Matthieu 6 : 26, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,40N-6,matthieu.php, consulté le 29/07/2018. « Regardez les oiseaux du ciel: ils ne sèment ni ne moissonnent, et ils n'amassent rien dans des greniers ».

[5296] Luc 23 : 34, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,42N-23,luc.php, consulté le 29/07/2018. « Père, pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font. ».

[5297] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

pour ses recherches sur le comportement des animaux, cherchant à montrer la validité de l'intuition de ce dernier.

En 1985, Hundertwasser réalise encore le projet [5298] *ARCH 43 UMGESTALTUNGSVORSCHLAG FÜR DAS NICHT IN BETRIEB GEGANGENE ATOMKRAFTWERK ZWENTENDORF*[5299]. Notons qu'en 1998, l'artiste nuance toutefois ses propos anti nucléaires, en suggérant :

> Si une centrale atomique est en service, bien entendu, je ne l'enjoliverais pas. Mais lorsqu'elle ne fonctionne plus, se pose alors une question d'éthique, et de conscience. […] À moins qu'on ne puisse vivre sans cette énergie atomique, et qu'il y ait une bien grande catastrophe si elle n'existait pas. Naturellement, on peut alors l'embellir par des interventions architecturales et la faire apparaître moins hostile à la vie. Mais quand on peut s'en dispenser, un enjolivement est proscrit[5300].

1.1.27.7 L'éloge de la nature et ses ambiguïtés

La formule hundertwasserienne « LA NATURE, L'ART ET LA CRÉATION CONSTITUENT UNE UNITÉ »[5301] est emblématique de sa réflexion. Nous nous proposons maintenant d'observer comment elle a été façonnée par les actions, l'écriture picturale, mais davantage, discursive. Réalisée en 1954, son œuvre *⊂ 178⊃ LA FEMME VERTE - LA JARDINIÈRE POLITIQUE - DIE POLITISCHE GÄRTNERIN - THE GREEN WOMAN - THE POLITICAL GARDENER*[5302] présente une femme debout ; sa couleur verte suggérant qu'elle pourrait être une sorte de plante, on peut donc considérer qu'elle est une première manifestation donc

---

[5298] « Proposition de transformation pour la centrale nucléaire de Zwentendorf non mise en service. ». Notre traduction.

[5299] Peinture d'architecture sur photo, à l'invitation du magazine *Bunte*, publié dans le numéro 51, 1985, Vienne, Non réalisé. Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/arch/view-43, consulté le 01/12/2016.

[5300] MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], pp. 18-19. « Wenn ein Atomkraftwerk in Betrieb ist, würde ich es natürlich nicht behübschen. Auch wenn es nicht mehr in Betrieb ist, stellt sich wirklich eine Frage der Ethik und des Gewissens [...] Es sei denn, man kann ohne dieses Atomkraftwerk nicht leben, und es gäbe eine viel größere Katastrophe, wenn es nicht da wäre. Dann kann man es natürlich durch architektonische Eingriffe verschönern und weniger lebensfeindlich erscheinen lassen. Wenn es aber entbehrlich ist, verbietet sich eine Behübschung. ». Notre traduction.

[5301] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne p.39.

[5302] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambigüité politique ».

la marque des intérêts, encore en germe, de Hundertwasser pour l'écologie[5303]. Il est probable que Hundertwasser ait su que l'idée d'écologie avait été forgée en 1866 par Haeckel[5304]. Se pose la question de savoir dans quelle mesure Hundertwasser ne restitua pas, consciemment ou pas, toute la réflexion qui s'était menée à Vienne au début du XXème siècle. En 1900, l'influence de la branche viennoise du monisme scientifique haeckelien, à laquelle appartenait Ernst Mach[5305] fut significative: par exemple, Hofmannsthal écrit que nous ne formons qu'un avec tout ce qui est, et tout ce qui fut jamais, ne sommes exclus de rien, ne constituons pas une chose à part[5306]. Lou Andreas-Salomé souligne que l'on oublie que le Narcisse de la légende ne se regarde pas dans un miroir artificiel, mais dans celui de la nature ; peut-être n'a-t-il pas aperçu que lui-même dans l'eau, mais s'est-il vu comme partie intégrante d'une totalité. Lou Andreas-Salomé considère alors que le narcissisme permet de renouveler le mythe orphique d'une connaissance intime et intuitive du monde qui se trouve son modèle dans la création artistique[5307]. En outre, pour certains, l'élément décoratif et la vision moniste forment une unité indissoluble : on souhaite finalement plonger dans l'élément végétal, au terme d'une métamorphose inversée[5308]. L'engagement hundertwasserien pour l'unité de la nature prend aussi ses racines chez Schiele, lui-même soutenu par Arthur Roessler, ancien disciple de Diefenbach[5309], modèle de la communauté Monte Verità, à Ascona ; celle-ci initia de façon avant-gardiste déjà vers 1900 des approches plus respectueuses de la nature[5310]. Nous pouvons aussi considérer que le séjour de Hundertwasser au Japon[5311] en 1961 put avoir une influence sur sa conception philosophico-écologique. En effet, la civilisation japonaise diffère profondément de l'occidentale : elle s'était développée sur la grande assertion qu'il ne faut pas changer fondamentalement les conditions de l'environnement ; contrairement aux Européens, elle ne tente pas de restaurer l'harmonie en changeant les relations, estimant que ces relations ne peuvent être altérées. Elle s'efforce plutôt de trouver un moyen de restaurer la sérénité à l'intérieur de ces relations. Il en va de même dans la nature, la civilisation japonaise ne cherchant pas la satisfaction en changeant autre chose que l'homme lui-même. Ce sont les adeptes du zen ou du confucianisme qui

---

[5303] KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, Hundertwasser: Ökologe, Weiser, Heiler, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 316.

[5304] Voir Deuxième partie, chapitre « Ernst Haeckel (1834 - 1919) ».

[5305] Ernst Mach (1838-1916). Physicien et philosophe autrichien.

[5306] LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, p. 81.

[5307] LE RIDER Jacques, 1990, *Id.*, p. 83 et 88.

[5308] LE RIDER Jacques, 1990, *Ibid.*, p. 93.

[5309] Voir Deuxième partie, chapitre « Karl Wilhelm Diefenbach (1851 – 1913) ».

[5310] WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, (Version mise à Jour : Janvier 2007 pour Gusto-Graeser.inf), Mystique, avant-garde et marginalité dans le sillage du Monte Verità, *Actes du colloque international de l'Université Libre de Bruxelles*, Mystique: la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours. Organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Étude des Religions et de la Laïcité, Université Libre de Bruxelles 9-10-11 décembre 2004, p. 175-186, http://www.gusto-graeser.info/Monteverita/Darstellungen/Wackernagel/WackernagelFR.html, consulté le 22/03/2017.

[5311] Voir Deuxième partie, chapitre « Le séjour de 1961 . Inspiration et appropriations ».

sont certainement ceux qui comprennent le mieux cette question[5312]. C'est la relance écologique de 1968 qui le porta à nouveau au premier rang de l'actualité[5313] ; son activité d'artiste prit un nouvel aspect lors de l'émission de télévisée de la ZDF « Fais un vœu » (*Wünsch Dir was*) [5314] : il exposa son manifeste pour la végétalisation des toits et l'agencement individuel des façades. À partir de quoi l'artiste mena des actions et réalisa des œuvres démultipliées, bien avant Beuys[5315]. Cependant, Hundertwasser « écologiste » ne s'écartait pas de sa fonction d'artiste puisque à propos des toits végétalisés, il revient sur le concept de beauté : « chaque fraise, chaque cerise que l'on récolte sur un toit a dix fois plus de valeur que les fruits que l'on achète en magasin. […] LA BEAUTÉ EST LE FACTEUR LE PLUS IMPORTANT ET LES PAPILLONS REVIENNENT »[5316]. On aura noté ici que l'artiste place la nature au premier rang de ses préoccupations. En conséquence, l'homme, pour lequel il avait semblé déployer tous ses efforts, semble désormais passer en quelque sorte au second plan. Si bien qu'il va introduire un nouveau concept, « hôtes de la nature », qui apparaît en 1981, dans son « Discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*)[5317]:

> Selon le précepte : 'Tout ce qui est horizontal sous le ciel appartient à la nature', il faut conséquemment verdir et boiser tous les toits. Pas seulement avec des bacs à fleurs, mais toute la surface du toit, si bien qu'en plongée on ne distingue plus la maison que comme de la nature verte. Si on végétalise les toits, alors on n'a plus besoin de craindre ce qu'on appelle le mitage des paysages : alors, les maisons elles-mêmes seront devenues paysage. Nous sommes les hôtes de la nature. Ce que nous ôtons à la nature en construisant, la maison, à partir du moment où nous installons une maison quelque part, doit revenir sur le toit – comme couche de terre pour la croissance d'herbe et d'arbres [5318].

[5312] SÔSEKI Natsume, *Je suis un chat*, Gallimard/Unesco, Paris, 1986, p 340.

[5313] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 24.

[5314] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[5315] KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, Hundertwasser: Ökologe, Weiser, Heiler, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, p. 316.

[5316] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1978, *Architektur: Räume Projekte*, Galerien in der Maximillianstrasse, Chapitre 25, Galerie Thomas, München, s. n. , n. p. « jede Erdbeere, jede Kirsche, die man auf einem Dach erntet, ist 10mal mehr wert, wie Obst, das man im Geschäft kauft. [...] SCHÖNHEIT IST DER BEDEUTENDSTE FAKTOR UND DIE SCHMETTERLINGE KOMMEN WIEDER.». Notre traduction.

[5317] Voir Troisième partie, chapitre « Le discours sur la Schmelz » (*Rede auf der Schmelz*) (1981/1983) ».

[5318] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Rede auf der Schmelz (1981/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 192. «Nach dem Leitsatz: »Alles, was waagrecht ist unter dem Himmel, gehört der Natur« sind alle Dächer konsequent zu begrünen und zu bewalden. Nicht nur mit Blumentrögen, sondern die gesamten Dachflächen, so daß man von der Vogelperspektive das Haus nur als grüne Natur erkennen kann. Wenn man die Dächer begrünt, dann braucht man keine Angst haben vor der sogenannten Zersiedelung der Landschaft: Dann werden die Häuser selbst zu Landschaft werden. Wir sind Gast der Natur. Was wir der Natur wegnehmen durch den Hausbau, dadurch daß wir ein Haus irgendwo hinstellen, das muß wieder auf das Dach kommen - als Erdschicht für Gras- und Baumwuchs.». Notre traduction.

L'artiste érige en « précepte » (*Leitsatz*) son propre argument développé après son intervention médiatique, et publié tout de suite après dans son écrit « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » : « Tout ce qui est horizontal sous le ciel appartient à la nature »[5319]. En outre, l'artiste forge sa formule « hôtes de la nature » (*Gast der Natur*), qui traverse désormais sa dynamique écologique pour devenir un leitmotiv. En effet la même année, en écho à son texte sur l'« arbre-locataire », en collaboration avec le magazine de télévision *Hör zu*, Hundertwasser dédie un poster à une action pour la protection de l'environnement, dont le titre est repris de son écrit : « Arche de Noé 2000 – Tu es l'hôte de la nature - Comporte-toi en conséquence » *APA 150 ⊂ 775 A ⊃ ARCHE NOAH 2000 - YOU ARE A GUEST OF NATURE - BEHAVE - Arche Noah 2000 - Du bist Gast der Natur - Verhalte Dich entsprechend*[5320]. De la même manière en 1983, pour le 10 décembre, Jour des Droits de l'Homme, Hundertwasser réalise le timbre[5321] traitant de la même thématique : *847 TREATY WITH NATURE* - FRIEDENSVERTRAG MIT DER NATUR[5322]. Il en va de même pour une gravure japonaise[5323] *HWG 93 - 847 A PEACE TREATY WITH NATURE - FRIEDENSVERTRAG MIT DER NATUR - TRAITE DE PAIX AVEC LA NATURE - SHIZEN TONO HEIWA JYOYAKU*[5324]. Apparaît ici une nouvelle formule, le « Traité de paix avec la nature » (*Friedensvertrag mit der Natur*), qui va faire florès. Pour éveiller les consciences, comme dans des écrits plus anciens, l'artiste s'appuie sur un champ lexical guerrier. Hundertwasser la reprend en 1983 dans le titre explicite de son texte « Traité de paix avec la nature » (*Friedensvertrag mit der Natur*), ainsi que dans l'écrit « Pour une société sans déchets » (*Für eine abfallfreie Gesellschaft*)[5325], où dès l'introduction, il proclame: « [l'homme] est l'hôte de la nature ». En 1984, alors qu'il concrétise ses convictions en menant notamment une action pour le sauvetage de la « zone humide

---

[5319] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht) (1972), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 180. « Alles, was waagrecht ist unter dem Himmel, gehört der Natur ». Notre traduction.

[5320] Poster d'origine, 1981. Deux variantes de couleurs, vert et rouge. 840 mm x 594 mm. Impression offset en 6 couleurs avec des incrustations de métal en deux couleurs. Imprimé par B. Wörner, Gerlingen, Allemagne. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/73-applied-art/3081-you-are-a-guest-of-nature-behave, consulté le 07/06/2018.

[5321] Voir Troisième partie, chapitre « Du grand format aux timbres-poste ».

[5322] Timbre-poste II, dessiné pour l'ONU, New York, United Nations Human Rights 1948-83, US $ 0.40. Kaurinui, 1983. Aquarelle sur un papier blanc préparé. 330 mm x 252 mm. Peint à Kaurinui, 16 mars 1983.Illustration : *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2132-friedensvertrag-mit-der-natur-1493811777, consulté le 07/06/2018..

[5323] Voir Deuxième partie , chapitre « Les estampes ».

[5324] Publié en 1988. Estampe 2 dans le portfolio JOY OF MAN. Format: 570 mm x 420 mm. Image: 475 mm x 390 mm. Estampe japonaise en 19 couleurs. D'après 847 TREATY WITH NATURE, postage stamp design II for UN New York, 330 x 250 mm, Kaurinui, 1983. Gravé par : Tatsuo Kawashima. Imprimé par : Akio Shimizu, Kyoto, 1986. Coordinateur: Yamagami. Édition de 200, signées and numérotées 1-200/200; plus 3 spécimens dédicacés respectivement au graveur, à l'imprimeur et au coordinateur. Publié par Galerie de l'Étoile, S.A., 1988. Illustration: *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2526-friedensvertrag-mit-der-natur-1494950787, consulté le 07/07/2018.

[5325] HUNDERTWASSER, 1989, Für eine abfallfreie Gesellschaft,1996, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 184. *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4364-fuer-eine-abfallfreie-gesellschaft, consulté le 14/06/2018.

Hainburg » (*Hainburger Au*)[5326], il fut distingué par le Prix de la Protection de l'environnement. Interviewé à la suite par la radio nationale autrichienne, il déclare :

> Les artistes se sont toujours occupés de l'environnement. Naturellement, maintenant, c'est très urgent et prioritaire. Je m'en suis occupé depuis trente ans. Mais c'est le devoir de chacun d'entre nous et en particulier des artistes de s'occuper très intensivement de l'environnement, c'est à dire de la Création en tant que telle, ce qui n'est rien d'autre que la création, préserver la création. Durant longtemps, ce ne fut pas fait ou négligé, et de nos jours, nous en subissons les conséquences. Nous avons maintenant un monde qui est détruit, et vide, ce qui se révèle particulièrement en architecture. […] L'artiste doit anticiper. L'artiste ne peut pas se retirer dans la peinture ; Il doit donner l'exemple. Malheureusement, l'artiste est toujours repoussé des responsabilités générales. Des gens ont pris cette responsabilité, qui en fait ne devraient pas la porter. Pas davantage les hommes politiques, les architectes et les gens de l'industrie, à qui cette responsabilité échappe, parce qu'ils ne peuvent plus considérer les choses, à une époque qui est devenue si stérile et vide et sans cœur. Maintenant, les gens se languissent de la nature, de l'art, de la création. Ils se languissent du romantisme[5327].

Considérant l'artiste comme un phare, Hundertwasser définit l'interaction entre l'art et la nature la fondant sur le concept de « création »[5328], repris quatre fois. Il l'oppose à ce qui est « stérile et vide et sans cœur » (*steril und leer und herzlos*), des occurrences qui nous paraissent faire écho à sa critique du Bauhaus[5329]. Dans son texte de 1953, le « Texte d'exposition Art Club » (*Ausstellungstext Art Club)*[5330], son premier écrit, l'artiste signifiait au public « « De plus en plus de devoirs incombent à l'art, que jusque là tantôt la science, tantôt la religion prétendaient pouvoir satisfaire, mais qui dépassent clairement leurs compétences »[5331]. Ici, il reprend cette idée de la

---

[5326] Voir Troisième partie, chapitre « Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *vs* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) ».

[5327] Gespräch mit dem Maler und Gebäudegestalter Friedensreich Hundertwasser zu dem ihm verliehenen Umweltschutzpreis, 1984, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0A69E557-123-0009A-00000F20-0A692C69/vol/54856/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. (00.51.01' – 00.54.03'/ 00:59:50). « Künstler waren immer mit Umwelt beschäftigt. Natürlich ist es jetzt sehr dringend und vorrangig geworden. Ich habe mich seit dreißig Jahren damit beschäftigt. Aber das ist die Pflicht, dass jedes von uns und insbesondere Künstler sich sehr intensiv mit Umweltschutz beschäftigen, d.h. mit der Kreation, als solches, was nicht anderes ist wie Schöpfung, Schöpfung zu wahren. Das wurde ja lange nicht getan oder vernachlässigt und die negativen Auswirkungen haben wir heutzutage. Jetzt haben wir eine Welt, die kaputt und leer ist, was sich besonders in der Architektur niederschlägt. [...] Der Künstler muss vorleben. Der Künstler kann sich nicht auf die Malerei zurückziehen. Er muss Beispiel geben. Leider ist der Künstler immer weggedrückt worden von der allgemeinen Verantwortung. Leute haben diese Verantwortung übernommen, die eigentlich diese Verantwortung nicht tragen dürften. Auch Politiker, Architekten und Leute der Industrie, denen jetzt die Verantwortung entgleitet, weil sie selbst die Dinge nicht mehr beschauen können, in einer Zeit, die so steril und leer und herzlos geworden ist. Jetzt sehnen sich die Menschen wieder nach Natur, nach Kunst, nach Kreation. Sie sehnen sich nach Romantik.». Notre transcription et notre traduction.

[5328] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[5329] Voir Troisième partie, chapitre « L'esprit du Bauhaus et son inexorable exécration ».

[5330] Voir Deuxième partie, chapitre « L'empreinte ».

[5331] HUNDERTWASSER, 1953, *Ausstellung Art-Club Wien*, Wien [n.p.]. « Der Kunst fallen mehr und mehr gewisse Aufgaben zu, die bisher teils Wissenschaft, teils Religion erfüllen zu können vorgaben, die nun aber eindeutig deren Zuständigkeit übersteigen.». Notre traduction.

responsabilité en proclamant « Des gens ont pris cette responsabilité, qui en fait ne devraient pas la porter »[5332]. Mais Hundertwasser semble assumer désormais totalement ce devoir, puisqu'il s'agit maintenant d'environnement, qu'il qualifie de « très urgent et prioritaire »[5333]. La même année, l'artiste s'en explique et développe ce propos dans sa « Lettre à J. J Aberbach » (*Brief an J. J. Aberbach*)[5334] :

> L'art doit jeter un pont vers la nature et ne pas devenir plus artificiel, c'est à dire s'éloigner encore davantage de la vraie création. Si le processus va déjà à l'encontre des lois de la nature se créant elle-même, alors le résultat ne peut pas devenir une œuvre dans le sens de la création. Si les pierres de construction sont fausses, il n'y peut pas y avoir de bonne maison. Ce processus du devenir créatif et de la création responsable est très lent et, dans son stade initial, apparemment invisible comme un tout jeune arbre. J'essaie d'harmoniser avec cohérence ma peinture et ma vie, mes œuvres et mes actes[5335].

En 1985, l'artiste en aura peut-être eu connaissance, la très officielle *Commission de réforme des lois* du Canada publie un rapport intitulé « Des crimes contre l'environnement », dont une des propositions recommande d'ajouter au code criminel un délit nouveau et spécifique portant sur les actes qui menacent une valeur fondamentale de la société, à savoir le droit à un environnement sain ou un environnement de qualité. Cependant la Commission, choisissant le cap de l'environnementalisme contre l'écologie profonde, s'en tient à un humaniste classique, anthropocentriste, dénoncé par les radicaux[5336].

La même année, le combat hundertwasserien pour la nature est d'ailleurs toujours plus conséquent : il initie une série de conférences « Nature Art Création » (*Natur Kunst Schöpfung*) à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. L'artiste y reprend ses thèses, et semble se rallier à cette conception, puisqu'il affirme encore :

> La nature et l'art ont un père commun, et c'est la Création. Les biologistes, et tous ceux qui s'occupent de la nature, s'adressent constamment à elle comme à un aïeul, la Création, la

---

[5332] HUNDERTWASSER, 1953, *Id.* « Leute haben diese Verantwortung übernommen, die eigentlich diese Verantwortung nicht tragen dürften ». Notre transcription et notre traduction.

[5333] HUNDERTWASSER, 1953, *Ibid.* « sehr dringend und vorrangig ». Notre transcription et notre traduction.

[5334] Voir Deuxième partie, chapitre « La Nouvelle-Zélande ».

[5335] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 2004, Brief an J. J. Aberbach, (1984), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 67. « Die Kunst muß eine Brücke zur Natur schlagen und nicht noch künstlicher werden, d.h. sich noch mehr von der wahren Schöpfung entfernen. Wenn der kunstbildende Prozess bereits gegen die Gesetze der sich selbst schaffenden Natur verstößt, so kann das Resultat kein Kunstwerk im Sinne der Schöpfung werden. Wenn die Bausteine falsch sind, kann kein gutes Haus daraus werden. Dieser Prozess des schöpferischen Werdens und verantwortungsvollen Entstehens ist sehr langsam und in seinem Beginnstadium scheinbar unscheinbar wie ein ganz junger Baum. Ich versuche auch, meine Malerei und mein Leben meine Werke und Taten konsequent in Einklang zu bringen. ». Notre traduction.

[5336] FERRY Luc, 2002, *Le Nouvel Ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme,* biblio-essais, Le Livre de Poche, Paris, p.114.

> Création nature. Les artistes disent aussi, que leur aïeul est la Création. Comment est-il possible que la nature et l'art se soient tellement éloignés, alors qu'ils sont deux frères et ont le même père. […] Un exemple éclatant est que le Musée d'Histoire naturelle, séparé du Musée des Beaux Arts, entre les deux Marie-Thérèse. Entre l'art et la nature, il y a un fossé, un énorme fossé… Et combler ce fossé, c'est ma tâche en tant que Maître, enseignant à l'Académie des Beaux Arts, et j'ai mis sur pied ces conférences, car, à mon avis, seule la nature peut nous enseigner la Création. Les hommes ne le peuvent pas. Tout ce que les hommes nous ont enseigné s'est révélé à chaque fois être une fausse piste. Tous ceux qui le souhaitent peuvent [prendre part à ces conférences], c'est libre. Tous ceux qui passent ou rentrent, peuvent participer. […] D'importants biologistes et des artistes […] venus aussi de l'étranger et moi-même prennent part à ces conférences. Et je voudrais contraindre les artistes, en coopération avec les écologistes, les biologistes, de trouver enfin un consensus, car, à mon avis, nature et écologie toutes seules, ça ne fonctionne pas ; et l'art ne fonctionne pas non plus sans la nature. Je le prouve ; par exemple, si on ne s'intéresse qu'à l'écologie, qu'aux panneaux solaires, la récupération d'air chaud, l'énergie solaire, les pompes à chaleur, toilettes à humus, tous ces nouveaux gadgets, eh bien, ça ne suffit pas. Ces choses sont généralement très laides, n'est-ce pas, elles apportent de la pollution optique, en fait ne fonctionnent pas, pour la simple raison qu'elle sont laides. Un arbre, en revanche, qui lui aussi accumule de l'énergie solaire, est très beau[5337].

Imprégné de son rôle pédagogique, l'artiste revient sur sa conviction que la « création », occurrence reprise cinq fois, est indispensable[5338]. Nous soulignons qu'il la personnifie en lui adjoignant une majuscule, ainsi que, comme il l'a fait pour lui même[5339], un second nom : « *Création Nature* » *(Schöpfung Natur)*. Notons au passage qu'attaché aux Habsbourg[5340] et à Vienne[5341], il insiste sur la

---

[5337] HUNDERTWASSER, 1985, Ringvorlesung an der Akademie der bildenden Künste - "Natur Kunst Schöpfung ", 1985, *mediathek.at*, http://www.mediathek.at/atom/10BA3ED1-07D-000E2-0000041C-10B96D59, consulté le 09/12/2016. (00.00.47' – 00.04.52'/ 00.29.03). « Natur und Kunst haben einen gemeinsamen Vater und das ist die Schöpfung. Die Biologen, alle die mit der Natur zu tun haben, sprechen ständig ans sie als einen Ahnherren also die Schöpfung, die Schöpfung Natur. Die Künstler sagen auch, dass ihr Ahnherr die Schöpfung ist. Wie ist es möglich, dass Natur und Kunst sich so entfernt haben, wenn sie zwei Brüder sind und den gleichen Vater haben. […] Ein eklatantes Beispiel ist, dass das Naturhistorische Museum getrennt vom Kunsthistorischen Museum, dazwischen die Maria-Theresia, ist. Zwischen Kunst und Natur eine Kluft, eine riesige Kluft... Und diese Kluft zu überbrücken ist meine Aufgabe als Meister, Schullehrer an der Akademie der Bildenden Künste, und ich habe diese Ringvorlesung in den Weg geleitet, denn, meiner Ansicht nach, kann nur die Natur uns Schöpfung lehren. Menschen können es nicht. Alles, was uns Menschen gelehrt haben, hat sich sukzessiv als Irrweg herausgestellt. Jeder der will kann, [an die Vorlesungen teilnehmen] es ist frei. Es kann jeder, der vorbeigeht, oder hingeht, hinein. [...] Bedeutende Biologen und Künstler [...] auch aus dem Ausland und ich selbst nehmen an den Vorlesungen teil. Und ich möchte auch Künstler zu verpflichten, dass endlich einmal Künstler und Ökologen, Biologen miteinander ein Konsensus zu finden, denn, meiner Ansicht nach, Natur und Ökologie alleine funktioniert nicht; und die Kunst funktioniert auch nicht ohne Natur. Ich beweise es: zum Beispiel, wenn man sich nur für Ökologie interessiert, nur für Sonnenkollektoren, nur für Heißluft Sammlung, Sonnenenergie, auch Windkollektoren, Wärmepumpen, Humustoiletten, alle diese neuen Gadgets, so genügt das nicht. Diese Dinge sind meistens sehr hässlich, nicht wahr, die geben eine optische Pollution und funktionieren eigentlich nicht, allein durch die Tatsache, dass sie hässlich sind. Ein Baum, dagegen, der auch Sonnenenergie speichert, ist sehr schön.». Notre transcription et notre traduction.

[5338] Voir Troisième partie, chapitre « L'appel à la créativité ».

[5339] Voir Troisième partie, chapitre « '*Je suis tout cela*' : le nom, miroir de l'évolution de la dynamique créative ».

[5340] Voir Première partie, chapitre « Position et fonction des Habsbourg ».

[5341] Voir Première partie, chapitre « *Wien, nur Du allein* » : *Hassliebe* ».

configuration de la ville[5342] pour mieux éclairer sa critique « exemple éclatant » *(eklatantes Beispiel).* D'ailleurs, Hundertwasser métamorphose le concept d'artiste : il s'écarte de la position traditionnelle de l'artiste en déclarant : « l'art ne fonctionne pas non plus sans la nature »[5343] et fait de l' « arbre » (*Baum*)[5344] le modèle par excellence. En outre, déterminé à faire changer les conceptions, il se montre particulièrement autoritaire[5345]. Par ailleurs, fustigeant la laideur, voire la « pollution optique » (*optische Pollution*) des outils de l'écologie dogmatique, il en souligne en outre la stérilité[5346]. Nous soulignons que, dans son aspiration du « paradis sur terre » retrouvé, il ne fut pas dupe des contradictions écologiques, notamment lorsque le coût de l'effort est disproportionné par rapport aux dommages collatéraux négatifs. Par exemple, lorsqu'il commente ses choix pour son complexe de Spittelau[5347], l'artiste s'insurge une nouvelle fois contre la pollution optique[5348].

L'image de marque « Hundertwasser = écolo » fut en quelque sorte canonisée par l'État autrichien en 1990[5349] : le Ministère de l'Environnement demanda à l'artiste de concevoir le logo officiel pour les produits fabriqués dans le respect de l'environnement. L'engouement, la *Schwärmerei*[5350] hundertwasserien pour la nature avait des fondements désormais compréhensibles et même raisonnables[5351]. Toutefois, il convient maintenant d'analyser certaines déclarations de l'artiste qui sont marquées de l'ambiguïté. Certes le végétal est constitutif de ses convictions,

---

[5342] HUNDERTWASSER, 1985, Ibid., « *Musée d'Histoire naturelle, séparé du Musée des Beaux Arts, entre les deux Marie-Thérèse* » (Naturhistorische Museum getrennt vom Kunsthistorischen Museum, dazwischen die Maria-Theresia). Notre traduction.

[5343] HUNDERTWASSER, 1985, *Ibid.*, « die Kunst funktioniert auch nicht ohne Natur ». Notre traduction.

[5344] Voir Troisième partie, chapitre « Hommages aux arbres ».

[5345] HUNDERTWASSER, 1985, *Ibid.*, « Et je voudrais contraindre les artistes, en coopération avec les écologistes, les biologistes, de trouver enfin un consensus » (Und ich möchte auch Künstler zu verpflichten, dass endlich einmal Künstler und Ökologen, Biologen miteinander ein Konsensus zu finden)». Notre traduction.

[5346] HUNDERTWASSER, 1985, *Ibid.*, « Nature et écologie toutes seules, ça ne fonctionne pas ». (Natur und Ökologie alleine funktioniert nicht). Notre traduction.

[5347] Voir Troisième partie, chapitre « La critique du consumérisme ».

[5348] HUNDERTWASSER, 1991, *Das Fernwärmewerk Spittelau*, Ausschnitt aus: Hundertwasser – KunstHausWien. Produzent: SH PRODUCTION Symes-Schutzmann & Co KEG, Bärnbach, Steiermark, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/documentation/video/search/18/4, consulté le 20/06/2018. (0.40 – 0.40 / 01.42). « La pollution optique tue l'âme de l'Homme dans une proportion qui dépasse largement les dégâts environnementaux connus jusqu'à ce jour » (*Die optische Umweltverschmutzung tötet die Seele des Menschen in einem Ausmaß, die die bisher bekannten Umweltschäden weit übersteigt.*). Notre transcription et notre traduction.

[5349] ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, p. 85.

[5350] *Schwärmerei* : vocable difficile à traduire, à la fois engouement, rêve exaltation.

[5351] WEINZIERL Ulrich, 2001, Eher Kosmetiker denn Chirurg - Friedensreich Hundertwasser als Architekt, *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article432138/Eher-Kosmetiker-denn-Chirurg.html, consulté le 01/07/2016. « Zudem hatte seine Naturschwärmerei nachvollziehbare, ja vernünftige Ansätze. » Notre traduction.

puisqu'il ne cesse ensuite de le traduire en peinture ou dans ses écrits. C'est pour lui l'insurpassable modèle, l'image régulatrice et morale[5352], comme Hundertwasser l'explicite :

> Dès qu'un message artistique gagne en importance publique, l'exigence sociale augmente aussi. Mais l'artiste sait que c'est une bonne nouvelle pour le monde – pour une humanité. Autrement dit, quand il sait que ce qu'il fait est adapté par exemple à la dénonciation d'immenses dangers, il a alors le devoir de rendre son message public[5353].

Nous soulignons ici sa posture de prophète, voire tout à fait évangélique[5354], la « bonne nouvelle » (*frohe Botschaft*) à propos de ses convictions. Cependant, l'analogie avec le message évangélique s'arrête là, nous pourrions même dire que l'artiste l'usurpe. Par exemple, dans son commentaire (vers l'an 2000) de *⊂539⊃ ÉGLISE BOSSUE SOUS LA PLUIE BUCKLIGE KIRCHE IM REGEN - Humpbacked Church in the Rain*[5355], il déclare « […] Il y a trop longtemps que prévaut l'interprétation erronée de la Bible 'assujettissez la terre[5356]'. Il est temps que nous fassions le contraire : rendre à la terre les territoires que nous lui avons illégalement pris »[5357]. En conséquence, nous nous proposons maintenant de montrer que, si son engagement écologique est incontestable, les solutions que Hundertwasser imagine nous semblent ambigües. Nous relions ces propos au contexte écologique qui prit alors des formes extrêmes. En effet, même si l'artiste n'en dit rien, ses conceptions nous semblent maintenant se rapprocher toujours davantage de l' « écologie profonde », (*deep ecology*), courant de l'écologisme fondé en 1973 par Arne Naess[5358], qu'il distingue de l' « écologie superficielle » (*shallow ecology*). Naess rompt totalement avec une vision anthropocentrique de l'écologie. Il fut très controversé, d'autant qu'il fut utilisé par le groupe radical

---

[5352] GRAINVILLE Patrick, 1982, Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 327, Octobre 1982, p. 42.

[5353] FUCHSHUBER Niklas, 1987, Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, *Hundertwasser*, Nitsch, Rainer, Wien, Univ., Diss., pp. 235-236. « alsbald die Kunstaussage an öffentlicher Bedeutsamkeit gewinnt, steigt auch der gesellschaftliche Anspruch. Aber der Künstler weiß, dass das eine frohe Botschaft für die Welt ist – für eine Menschheit. Besser gesagt, wenn er weiß, dass das was er tut dazu geeignet ist auf z.B. immense Gefahren hinzuweisen, dann hat er die Pflicht sein Werk, d.h. seine Botschaft publik zu machen. ». Notre traduction.

[5354] Voir Première partie, chapitre « Le rapport au christianisme ».

[5355] Vienne, 1962, aquarelle et bronze doré sur papier d'emballage irrégulier, préparé à la craie et PV, 345 mm x 475 mm. Peint au Tyrol - Vienne, Septembre 1962. Illustration: *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1638-bucklige-kirche-im-regen-1493811769, consulté le 20/06/2018.

[5356] Genèse 1 :28, [s.d.], *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/bible,01O-1,genese.php, consulté le 18/08/2018. « Soyez féconds, multipliez, remplissez la terre, et l'assujettissez; et dominez sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel, et sur tout animal qui se meut sur la terre ».

[5357] FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, p. 446. « Zu lange gilt schon die vermutlich falsche Bibelauslegung: "Macht euch die Erde untertan". Es wird Zeit, daß wir das Gegenteil tun: der Erde Territorien zurückgeben, die wir ihr widerrechtlich weggenommen haben.». Notre traduction.

[5358] Arne Naess (1912-2009). Philosophe norvégien.

Earth First! [5359] En 1992, Luc Ferry rédigea un essai où il montre que les nouveaux zélateurs de la nature mettent l'humanisme entre parenthèses[5360]. Désormais ce que l'artiste met au centre ce n'est pas l'homme mais la nature. En effet, nombreux sont ses écrits où l'homme fait l'objet de critiques plus ou moins virulentes. Nous nous souvenons par exemple que, lors de l'émission de télévision de 1972, « Fais un vœu » (*Wünsch Dir was*)[5361] l'artiste proclame :

> L'horizontale est le royaume de la nature, et quel que soit l'endroit où quelque chose pousse sur le plan horizontal, l'accès en est interdit à l' homme; il ne devrait pas intervenir. Je veux dire contester des domaines à la nature comme il l'a toujours fait[5362].

À ce moment, Hundertwasser se contente de décrier une exploitation des ressources de la Terre par l'homme. Mais il apparaît qu'au fil du temps, le dénigrement va croissant. Après la définition négative mais modérée de l'humanité « ingrate » (*undankbare*) décrite dans le texte de 1979 « Culture de merde – La sainte merde » (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*)[5363], la formule abrupte « L'homme actuel est la plus dangereuse vermine qui ait jamais peuplé la terre »[5364], indique indubitablement que Hundertwasser ne met pas l'homme au centre de la Création, bien au contraire, puisqu'il le ramène au niveau d'une créature nuisible - que généralement on extermine. Il reprend sa formule à l'identique dans son discours tenu en 1981 lors de sa remise Grand Prix d'État autrichien pour les Beaux Arts pour 1980[5365], longue et véhémente diatribe qui fut mal perçue[5366]. Notons encore qu'en introduction dans ses remerciements, l'artiste expose d'entrée de jeu ses convictions qui gagnent en précision : « Un écologiste sans conscience créatrice est condamné à l'échec, tout comme un artiste, qui ne se plie pas aux lois de la nature. Qui ne prend pas la nature

---

[5359] Earth First ! (la Terre d'abord). Organisation radicale écologiste, cofondée le 4 avril 1980 aux États-Unis par un groupe d'activistes écologistes déçus par les mouvements environnementalistes de l'époque. Le mot d'ordre est : « Pas de compromis dans la défense de la Terre Mère ! » (*No Compromise in Defense of Mother Earth!*). Si bien que Dave Foreman, un des fondateurs, considère en 1987 que la meilleure façon de lutter contre la faim dans le monde est de ne pas aider les indigents, de laisser la nature trouver son propre équilibre, autrement dit, de laisser les gens mourir de faim.

[5360] FERRY Luc, 2002, *Le Nouvel Ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme,* biblio-essais, Le Livre de Poche, Paris, p. 22.

[5361] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) (1972) ».

[5362] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 93.

[5363] Voir Troisième partie, chapitre « Culture de merde - La sainte merde » (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) (1979/1980) ».

[5364] Friedensreich Hundertwasser, Walter Schurian (Hrsg.), 1983, Kultur gegen Kernkraft, *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p.149. « Der heutige Mensch ist der gefährlichste Schädling, der je die Erde bevölkert hat. ». Notre traduction.

[5365] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, Friedensreich Hundertwasser spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des Grossen Österreichischen Staatspreises für bildende Kunst 1980, Wien, p.10. « Großer Österreichischer Staatspreises für Bildende Kunst 1980 ». Notre traduction.

[5366] Voir Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

comme échelle »[5367]. Si cette affirmation peut sembler positive, cependant elle est également marquée du sceau de l'ambiguïté, dans la mesure où l'artiste y souligne une nouvelle fois la prééminence de la nature, sous-entendu sur l'homme. Hundertwasser reprend de nouveau ce propos dans son discours en anglais le 15 décembre 1982 à Washington, lors de la « réception du CEE, Centre pour l'éducation environnementale » (*CEE benefit reception (Center for Environmental Education*) :

> Nous devons faire un Traité de paix avec la nature. Nous devons rendre à la nature ses territoires qui ont été illégalement occupés – de la nature (*sic*). Seule une végétation spontanée est qualifiée pour être le partenaire de l'homme pour faire constituer un traité de paix. Quand l'homme occupe les territoires qui appartiennent à la nature, il a l'habitude de les détruire. L'homme est devenu le plus dangereux fléau qui ait jamais dévasté cette terre. L'homme doit retourner derrière ses barrières environnementales, pour que la terre, la végétation, les mers puissent se régénérer. L'horizontal appartient à la nature. Partout où tombe l'eau et la neige, une végétation spontanée devrait grandir dans les villes. Nous sommes les hôtes de la nature et nous devons bien nous comporter [5368].

Les phrases courtes, ponctuées par des silences constituent une allégorie destinée à une prise de conscience et une action. On aura noté par ailleurs que, pour amener sa conclusion et son nouveau concept, le Traité de paix avec la nature, Hundertwasser s'appuie sur ses déclarations lors de l'émission de télévision de 1972[5369]. Cependant, l'ensemble de la déclaration est plus provocateur, puisque le leitmotiv du « nuisible » revient. Un an plus tard, à l'occasion du Symposium de l' « Exposition internationale l'IGA de l'art du jardin » (*IGA - Internationale Gartenbauausstellung*) de Munich (Allemagne), l'artiste utilise ce discours pour écrire, le 27 juillet 1983, « Utopies concrètes pour la ville verte » (*Konkrete Utopien für die grüne Stadt*). Ce texte est publié dans la

---

[5367] HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *Friedensreich Hundertwasser spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des Grossen Österreichischen Staatspreises für bildende Kunst 1980*, Wien, p. 4. « Der Anlass, mich zu ehren, ist wohl der, dass meine Bestrebungen sich als richtig erwiesen haben, seien sie künstlerischer, gesellschaftskritischer oder ökologischer Art. Diese drei Dinge sind eng miteinander verwoben und können nicht getrennt werden. Ein Ökologe ohne schöpferisches Bewusstsein ist zum Scheitern verurteilt, ebenso wie ein Künstler, der sich nicht den Gesetzen der Natur beugt. Der die Natur nicht zum Maßstab nimmt. Die Welt hat sich nicht gebessert. Die Gefahren haben sich zur Potenz erhoben. Doch meine frühen Warnungen werden endlich ernster genommen. » Notre traduction.

[5368] HUNDERTWASSER, 1982, Friedensvertrag mit der Natur, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/documentation/audio/search/10/3, consulté le 18/06/2018. « We must make a peace treat with the nature. We must restore to nature her territories which have been illegally occupied – from nature. Only spontaneous vegetation is a qualified partner of man to make a peace treat device. When man occupies territories, which belong to nature, he usually destroys them. Man is become the most dangerous pest that ever devastated this earth. Man must put himself back into his environmental barriers, so that the earth, the vegetation, the seas can regenerate. The horizontal belongs to nature. Everywhere where snow and rain fall, spontaneous vegetation should grow in the cities. We are guest of nature and we must behave. ». Notre transcription et notre traduction.

[5369] Voir Troisième partie, chapitre « Ton droit à la fenêtre – Ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*). « 1972) ».

seconde édition du recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[5370]. Si dans les seize paragraphes de son écrit, Hundertwasser synthétise bon nombre de ses théories, reprenant parfois mot pour mot les arguments développés ailleurs et sur lesquels nous ne reviendrons pas ici. Dans le septième paragraphe, alors que l'artiste personnifie la nature, il décline, toujours méthodiquement, le contenu de son « Traité de paix avec la nature », un concentré des théories :

> Nous devons tendre à un Traité de paix avec la Nature, la seule puissance créatrice supérieure, dont l'homme est dépendant. Ce Traité de paix avec la nature devrait comprendre les points suivants :
>
> 1. Nous devons apprendre la langue de la nature pour nous entendre avec elle.
> 2. Nous devons rendre à la nature des territoires que nous nous sommes appropriés illégalement et avons dévastés, par exemple selon le principe : tout ce qui est horizontal en plein air appartient à la nature, par exemple également les toits et également les rues.
> 3. Tolérance de la végétation spontanée.
> 4. Création des hommes et création de la nature doivent s'unir. La dichotomie de ces deux créations eut des conséquences catastrophiques pour la nature et les hommes.
> 5. Vie en harmonie avec les lois de la nature.
> 6. Nous ne sommes que des hôtes de la nature et nous devons nous comporter en conséquence. L'homme est le plus dangereux *nuisible*[5371] qui ait dévasté la Terre. L'homme doit se retrancher lui-même derrière ses barrières écologiques, pour que la terre puisse se régénérer.
> 7. La société humaine doit redevenir une société sans déchets. Car, seul celui qui honore ses déchets[5372] et les valorise en une société sans déchets transforme la mort en vie a le droit de se maintenir sur cette terre. De la manière qu'il respecte le cycle et laisse advenir la renaissance de la vie[5373].

[5370] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Konkrete Utopien für die grüne Stadt (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 273-278. Chapitre / « Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Signalétique : « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Architecture, urbanisme, planification urbaine, Droit à la fenêtre, la Troisième peau » (*Architektur, Urbanismus, Stadtplanung, Fensterrecht, die Dritte Haut*) / « Végétation » / « Cycles » (*Kreisläufe*) / « Politique » (*Politik*). *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/48-nur-die-natur-kann-uns-schoepfung-kann-uns-kreativitaet-lehren/81-konkrete-utopien-fuer-die-gruene-stadt, consulté le 11/05/2018.

[5371] Calligraphie respectée.

[5372] Voir troisième partie, chapitre « Culture de merde - La sainte merde (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) (1979-1980) ».

[5373] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Konkrete Utopien für die grüne Stadt (1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, pp. 274-275. « Wir müssen einen Friedensvertrag mit der Natur anstreben, der einzig schöpferischen übergeordneten Macht, von der der Mensch abhängig ist. Dieser Friedensvertrag mit der Natur müßte unter anderem die folgenden Punkte beinhalten: 1. Wir müssen die Sprachen der Natur lernen, um uns mit ihr zu verständigen. / 2. Wir müssen der Natur Territorien zurückgeben, die wir uns widerrechtlich angeeignet und verwüstet haben, z.B. nach dem Grundsatz: Alles, was waagerecht unter freiem Himmel ist, gehört der Natur, z.B. auch die Dächer, auch die Straßen. / 3. Toleranz der Spontanvegetation. / 4. Die Schöpfung des Menschen und die Schöpfung der Natur müssen wiedervereinigt werden. Die Entzweiung dieser Schöpfungen hatte katastrophale Folgen für die Natur und den Menschen. / 5. Leben in Harmonie mit den Gesetzen der Natur. / 6. Wir sind nur Gast der Natur und müssen uns dementsprechend verhalten. Der Mensch ist der gefährlichste *Schädling*, der je die Erde verwüstet hat. / Der Mensch muß sich selbst in seine ökologischen Schranken zurückverweisen, damit die Erde sich regenerieren kann. / 7. Die menschliche Gesellschaft muß wieder eine abfallose Gesellschaft werden. Denn nur der, der seinen eigenen Abfall ehrt und wiederverwertet in einer abfallosen Gesellschaft, wandelt Tod in Leben um und hat das Recht, auf dieser Erde fortzubestehen. Dadurch, daß er den Kreislauf respektiert und die Wiedergeburt des Lebens geschehen läßt. ». Notre traduction.

Nous pourrions assimiler ces sept - nombre symbolique – points aux Dix Commandements. Sans compter que ce « Traité » se situe dans le septième paragraphe. En affirmant « Nous devons tendre à un Traité de paix avec la nature, seule puissance créatrice supérieure, dont l'homme est dépendant»[5374], Hundertwasser n'écrit pas « signer » le Traité de paix mais « tendre à » (*anstreben*), et en maniant encore le conditionnel « Ce Traité de paix avec la nature devrait »[5375], l'artiste semble vouloir éveiller les consciences : l'homme se met en danger en ne respectant pas la terre nourricière. Cependant, la dépendance de l'homme peut en fait avoir un autre sens : nous observons en effet qu'au point 4 l'artiste cite la nature avant l'homme, défini comme « le plus *nuisible* »[5376], les italiques marquant l'insistance. Si bien qu'au sujet du Point 7 « seul […] a le droit de se maintenir sur cette terre »[5377], ne pourrions-nous dire que l'artiste en est venu à opter en quelque sorte pour un « tri sélectif » des humains, leur accordant la dignité de vivre sur terre – ou pas ? D'ailleurs, dans le domaine pictural, dans le texte en italien de son exposition de Milan de 1955, où il prônait le *transautomatisme*, l'artiste n'indiquait-il pas déjà qu'il fallait « rejeter la recrue incapable »[5378] ? Dans la suite du texte, il fait disparaitre cette phrase au profit de « L'homme est resté un stupide mouton de Panurge »[5379].

Un an plus tard, en 1984, A. Naess a développé avec George Sessions, une « plateforme », où ses positions de l' « écologie profonde » (*deep ecology*) sont présentées en huit points[5380]. Si une

---

[5374] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 274. « Wir müssen einen Friedensvertrag mit der Natur anstreben, der einzig schöpferischen übergeordneten Macht, von der der Mensch abhängig ist. ». Notre traduction.

[5375] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 274. « Dieser Friedensvertrag mit der Natur müßte ». Notre traduction.

[5376] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 274. « Der Mensch ist der gefährlichste *Schädling* ». Notre traduction. Calligraphie respectée.

[5377] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, « nur der, [...] hat das Recht, auf dieser Erde fortzubestehen ». Notre traduction

[5378] HUNDERTWASSER, 1955, *Exposition Galleria del Naviglio*, 11- 20 febbraio 1955, 1955, Milano, p. 1. « La recluta non capace di tutto questo deve venir rifiutata come incapace. ». Notre traduction.

[5379] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 275. « Der Mensch ist ein dummes Herdentier geblieben ». Notre traduction.

[5380] NAESS Arne, SESSIONS George, 1984, The Deep Ecology Platform, *deepecology.org*, http://www.deepecology.org/platform.htm, consulté le 30/08/2018. « Plateforme pour l'écologie profonde / 1. Le bien-être et l'épanouissement de la vie humaine et non humaine sur Terre ont une valeur en eux-mêmes (synonymes : valeur inhérente, valeur intrinsèque, *idem)*. Ces valeurs sont indépendantes de l'utilité d'un monde non-humain pour un objectif humain. / 2. La richesse et la diversité des formes de vie contribuent à réalisation de ces valeurs et sont aussi des valeurs en elles-mêmes. / 3. Les humains n'ont pas le droit de réduire cette richesse et cette diversité si ce n'est pour satisfaire des besoins vitaux. / 4. L'interférence humaine actuelle dans le monde non humain est excessive, et la situation se détériore rapidement. / 5. L'épanouissement de la vie humaine et des cultures est compatible avec une baisse substantielle de la population humaine. L'épanouissement de la vie non-humaine nécessite une telle baisse. / 6. Les politiques doivent donc être changées. Les changements de politique concernent les structures économiques et technologiques fondamentales. Le résultat final des affaires sera donc tout à fait différent du présent. / 7. Le changement idéologique sera d'apprécier la qualité de vie (habitations en état de valeur intrinsèque) plutôt que de maintenir un haut niveau de vie. Il y aura une grande conscience de la différence entre gros et grand. / 8. Ceux qui adhèrent aux points ci-dessus ont l'obligation d'essayer directement ou non, de participer à la tentative de mise en œuvre des changements nécessaires.» (*1. The well-being and flourishing of human and nonhuman life on*

année sépare ce septième paragraphe et la « plate-forme », ils présentent de grandes similitudes. Il nous semble que forme et fond se répondent bien trop pour que l'on puisse seulement parler de *Zeitgeist*. Alors, Arne Naess, George Sessions et Hundertwasser se connaissaient-ils ? Correspondirent-ils ? S'influencèrent-ils mutuellement ? Échangèrent-ils des idées ? Les questions sont sans réponse. Nous observons encore que l'artiste déclare la même année à ses étudiants « Des élèves seront remplacés par des plantes, à moins que les élèves ne se transforment en plantes »[5381]. À la lumière de ce que nous avons montré, il faut s'interroger sur la portée de cette boutade – qui n'en serait peut-être pas une. En 1983, l'artiste verbalise une nouvelle fois sa conviction dans son poème « Dans le courant de la nature. À propos du paradis »[5382] : « Il faut se diriger d'après le courant de la nature, / non pas d'après le courant des hommes. // Quand on court avec le courant des hommes, / on entre en conflit avec la nature, / et cela amène du malheur »[5383]. Le « Traité de paix avec la nature » n'a pas l'innocence que son titre pourrait le faire accroire. En effet, nous observons ensuite une amplification de son opposition à l'homme : il emploie à nouveau la formule « la plus dangereuse vermine » (*das gefährlichste Ungeziefer*) dans son discours « De la construction programmé d'une centrale à Hainburg »[5384] de 1984, où il l'atténue toutefois en s'associant lui-même par un « nous » (*wir*), repris trois fois. En 1989, dans son écrit « Pour une société sans

---

Earth have value in themselves (synonyms: inherent worth, intrinsic value, inherent value). These values are independent of the usefulness of the nonhuman world for human purposes. / 2. Richness and diversity of life forms contribute to the realization of these values and are also values in themselves. / 3. Humans have no right to reduce this richness and diversity except to satisfy vital needs. / 4. Present human interference with the nonhuman world is excessive, and the situation is rapidly worsening. / 5. The flourishing of human life and cultures is compatible with a substantial decrease of the human population. The flourishing of nonhuman life requires such a decrease. / 6. Policies must therefore be changed. The changes in policies affect basic economic, technological, and ideological structures. The resulting state of affairs will be deeply different from the present. / 7. The ideological change is mainly that of appreciating life quality (dwelling in situations of inherent worth) rather than adhering to an increasingly higher standard of living. There will be a profound awareness of the difference between big and great. / 8. Those who subscribe to the foregoing points have an obligation directly or indirectly to participate in the attempt to implement the necessary changes.). Notre traduction.

[5381] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Richtlinien für die Meisterklasse Hundertwasser (1982/1983), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 136-137. « Schüler werden durch Pflanzen ersetzt, es sei denn, die Schüler verwandeln sich in Pflanzen.». Notre traduction.

[5382] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Im Strom der Natur. Über das Paradies (1983), p. 90 « Im Strom der Natur. Über das Paradies ». Notre traduction.

[5383] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Im Strom der Natur. Über das Paradies (1983), p. 90. « Man muß sich nach dem Strom der Natur richten, / nicht nach dem Strom der Menschen. / / Wenn man mit dem Strom der Menschen läuft, kommt man mit der Natur in Konflikt, / und das bringt Unheil. ». Notre traduction.

[5384] HUNDERTWASSER, 1984, Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg, Pressekonferenz zum Konrad-Lorenz-Volksbegehren (1984*), mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/015C9938-1EA-003CB-00000D00-015B7F64/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018 « Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg ». Notre traduction.

Voir Troisième partie, chapitre « Combats écologiques : Énergie nucléaire - « Culture contre énergie nucléaire » (*Kultur gegen Kernkraft*) (1980) *vs* zones protégées « À propos de la construction programmée de la centrale électrique à Hainburg » (*Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg*) (1984) ».

déchets »[5385], l'artiste se fait plus autoritaire et culpabilisateur : « L'homme doit reconnaître qu'il est le plus dangereux nuisible qui ait jamais dévasté la terre »[5386]. Nous soulignons encore une fois qu'en conséquence, l'artiste place bien non pas l'homme mais la nature au centre de ses préoccupations, d'autant après avoir déclaré en 1984 « Nous devons nous fixer nous-même des barrières pour que la terre puisse se remettre »[5387], formule qu'il reprend dans son texte de 1989 « Pour une société sans déchets » : « l'homme doit se retirer lui-même derrière ses limites écologiques, pour que la terre puisse se régénérer » [5388]. Dans une interview réalisée au début des années 1990, Hundertwasser, se positionnant comme artiste, conteste la définition de l'écologie telle qu'elle se pratique, ce que nous interprétons comme un rejet de l' « écologie superficielle » (*shallow ecology*) :

> J'ai commencé il y a longtemps. En 1957, et même avant, en 1953, je me suis exprimé contre la ligne droite. Les hommes veulent tuer, non seulement leur prochain, mais aussi tout ce qui est organique. Cela est possible pendant un certain temps, aussi longtemps qu'il reste des ressources, mais ensuite, il faut rendre quelque chose, et nous nous trouvons aujourd'hui dans cette situation. La notion d'écologie a fait son apparition; c'est une dénomination qui est à vrai dire fausse, car écologie veut dire nature et cycle naturel, mais les écologistes oublient un facteur essentiel, c'est le sentiment de faire quelque chose de créateur[5389].

Nous notons cependant l'argument « Les hommes veulent tuer, […] tout ce qui est organique » qui laisse entendre vers quoi et contre qui se portent ses intérêts. En 1999, l'artiste reprend son concept de « nuisible » (*Schädling*) dans son texte « La Création est détentrice du Copyright© »[5390]. Rédigé en Nouvelle-Zélande, initialement en anglais, cette philippique en six paragraphes est publiée dans l'édition revue et corrigée du recueil « De belles voies » (*Schöne Wege*)[5391]. L'artiste opte pour un

---

[5385] HUNDERTWASSER, 1989, Für eine abfallfreie Gesellschaft, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 184. « Für eine abfallfreie Gesellschaft. ». Notre traduction.
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4364-fuer-eine-abfallfreie-gesellschaft, consulté le 14/06/2018.

[5386] HUNDERTWASSER, 1989, *Id.*, p. 184. « Der Mensch muß erkennen, daß er selbst der gefährlichste Schädling ist, der je die Erde verwüstet hat. ». Notre traduction.

[5387] HUNDERTWASSER, 1984, Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg, Pressekonferenz zum Konrad-Lorenz-Volksbegehren (1984*), mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/015C9938-1EA-003CB-00000D00-015B7F64/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. « Wir müssen uns selbst in die ökologischen Schranken verweisen, damit die Erde sich erholen kann.». Notre transcription et notre traduction.

[5388] HUNDERTWASSER, 1989, Für eine abfallfreie Gesellschaft, *Hundertwasser Architektur: Für ein natur- und menschengerechtes Bauen*, 1996, Taschen, Köln, p. 184. « Der Mensch muß sich selbst hinter seine ökologischen Schranken zurückziehen, damit die Erde sich regenerieren kann. ». Notre traduction.

[5389] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 64.

[5390] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Schöpfung ist Copyright©Inhaberin (1999), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, München, Langen-Müller, p. 65. « Die Schöpfung ist Copyright©Inhaberin ». Notre traduction.

[5391] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die Schöpfung ist Copyright©Inhaberin (1999), *Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, München, Langen-Müller, pp. 65-66. Chapitre « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*). Signalétique : « Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*)

titre plutôt visuel, assez spectaculaire : en faisant allusion aux droits d'auteur, il s'appuie sur son expérience de peintre. Mais il s'agit là de définir les droits d'auteur comme une protection de la nature contre toutes les dérives, qu'il énumère avant de les définir comme « criminelles » (*kriminell*). Ce que nous rapprochons du titre du document de Stan Rowe « Crimes contre l'écosphère » (*Crimes against the ecosphere*) sur lequel Luc Ferry revient en 1992[5392]. Réitérant son concept de « nuisible »[5393], Hundertwasser s'insurge contre toutes les techniques mettant la vie en danger, à l'instar de Naess, pour qui la technologie ne résout pas les problèmes environnementaux, mais les déplace. Si l'artiste conteste notamment les manipulations génétiques, ce n'est pas pour des raisons éthiques humaines, mais pour protéger la faune et la flore, menacées par un homme devenu « arrogant » (*arrogant*) et dont l'artiste fustige les motivations : « La fonction supérieure de la Beauté dans toute la création et ses grandes et sublimes lois de l'harmonie ne jouent pas un rôle-clé dans la manipulation génétique. Le mépris de la Beauté, la rapacité et les avantages à court terme et futiles, c'est ça la vraie motivation »[5394]. Dans le cœur du texte, il incrimine l' « Homme » (*Mensch*), repris six fois, dont il brosse un portrait négatif au moyen du champ lexical péjoratif qui lui est habituel[5395] :

> L'homme est en train de détruire sa propre origine, son propre avenir, sa propre existence, qui dépendent d'une infinité de lois génétiques lointaines, tissées les unes dans les autres. Chaque être vivant, chaque apparition de la vie sur terre – les papillons, les fleurs, les arbres, les fruits, les champignons, les animaux, des microbes aux éléphants – a une fonction supérieure, qui va bien plus loin que l'utilité ou l'emploi par l'homme. Cela échappe entièrement à la compréhension humaine. […] pour les manipulateurs génétiques, la nature, la création devrait être tabou, n'est qu'une victime dans défense, […]. Dans sa cupidité, l'homme oublie que lui-même est dépendant des dons finement tissés de la nature-création, qui trouvent leur origine dans un trésor incroyablement fantastique, où l'homme ne doit pas avoir accès. Si l'homme détruit la force qui le soutient, si l'homme dévaste la chambre aux trésors, qui seule permet sa vie sur terre, alors il se détruit lui-même. La manipulation génétique déclenche le plus stupide des suicides de masse qu'il y ait jamais eu[5396].

/ « Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) / « Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*) / « Végétation » (*Vegetation*).
hundertwasser.com, http://hundertwasser.com/de/haeute/globale/59-in-harmonie-mit-der-natur/164-die-schoepfung-ist-copyright-inhaberin, consulté le 17/06/2017.

[5392] FERRY Luc, 2002, *Le Nouvel Ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme*, biblio-essais, Le Livre de Poche, Paris, p.132.

[5393] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Id.*, p. 65. « Schädling ». Notre traduction. Voir Troisième partie, chapitre « La critique du consumérisme ».

[5394] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, p. 65. « Die oberste Funktion der Schönheit der ganzen Schöpfung und ihre großen, erhabenen Gesetze der Harmonie spielen bei der Genmanipulation keine Schlüsselrolle. Die Verachtung der Schönheit, Profitgier und kurzfristige nichtige Vorteile sind die Motivation.». Notre traduction.

[5395] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 65-66. « détruire » (*zerstören*), repris trois fois / « échappe entièrement à la compréhension humaine » (*entzieht sich gänzlich dem menschlichen Verstand*) / « cupidité » (*Habgier*) / « dévaste » (*verwüstet*) / « le plus stupide des suicides de masse » (*dümmsten Massenselbstmorde*) . Notre traduction.

[5396] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 65-66. « Der Mensch ist dabei, den eigenen Ursprung die eigene Zukunft, die eigene Existenz zu zerstören, die von einer Unendlichkeit an weiteren, sorgsam ineinander verwobenen genetischen Gesetzen abhängen. Jedes Lebewesen, jede

Cette déclaration montre l'intérêt, si ce n'est plus, que l'artiste porte à l'écologie profonde. En effet, opposant ensuite la nature à l'Homme, Hundertwasser multiplie les qualificatifs mélioratifs [5397]. La même année, lors d'une exposition au Japon, l'artiste dépeint tout contre quoi et pour quoi il lutte « saleté, ordures et laideur », résultantes de la technologie de l'humanité qui détruit sans scrupules « la nature et la créativité » :

> Le Japon, semblable à l'Europe, mais différent des USA, doit garder et protéger ses valeurs traditionnelles de la désintégration finale. 'Vu de dos', le Japon a un aspect catastrophique. La façade des maisons et des appartements sont beaux, propres et très bien entretenus, avec bon goût et une longue tradition. Mais en-dessous, sur le côté et derrière les maisons, ce n'est que saleté, ordures et laideur, par exemple les installations techniques. Il y a un magnifique intérieur japonais avec un jardin, mais derrière la façade, vous voyez que les rochers et les pierres sont en plastique, comme tous les tuyaux industriels et les câbles pour faire couler une 'cascade naturelle'. Nous vivons tout simplement sans mauvaise conscience envers la nature et la créativité[5398].

Toutefois, en 1991, décrivant son complexe de Spittelau[5399], l'artiste souligne dans une interview : « C'est comme un château des Mille et Une nuits, n'est-ce pas, il brille au-dessus de tout Vienne et réjouit des millions de personnes »[5400], ce qui laisse entendre qu'il se met encore au service de l'homme. Cependant, ces variations au fil de ses écrits sur l'homme « nuisible » ainsi que le foisonnement des termes négatifs avec lesquels Hundertwasser définit l'homme sont frappants. À la

---

Lebenserscheinung auf Erden - Schmetterlinge, Blumen, Bäume, Früchte, Schimmelpilze, Tiere, von Mikroben bis zu Elefanten - hat eine übergeordnete Funktion, die weit über die jeweilige Nützlichkeit und Nutzbarkeit für den Menschen hinausgeht. Das entzieht sich gänzlich dem menschlichen Verstand. […] Für die Genmanipulatoren ist die Natur, die Schöpfung, die eigentlich tabu sein sollte, nichts als ein wehrloses Opfer, […] In seiner Habgier vergisst der Mensch, dass er selbst von diesen fein verwobenen Gaben der Natur-Schöpfung abhängig ist, die aus einem unglaublich phantastischen Schatz herstammen, zu dem der Mensch keinen Zugriff haben darf. Wenn der Mensch die Kraft zerstört, die ihn stützt, wenn der Mensch diese Schatzkammer verwüstet, die sein Leben auf Erden erst ermöglicht, so zerstört er sich selbst. Die Genmanipulation löst den bisher dümmsten aller Massenselbstmorde des Menschen aus.». Notre traduction.

[5397] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, *Ibid.*, pp. 65-66. « supérieure » *(übergeordnete*) / « dons finement tissés » (*fein verwobenen Gaben*) / « trésor fantastique » (*phantastischen Schatz*) / « force » (*Kraft*) / « chambre aux trésors » (*Schatzkammer*). Notre traduction.

[5398] Fonds PREST.A1000 ; ACA ECR ; ACA réserve, Pierre Restany, Minako Tsunoda, Friedrich Hundertwasser, *Hundertwasser : for a more human architecture in harmony with nature*, Takamatsu, City Art Museum, Prefectural Museum of Modern Art, 1999, p. 10, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016. « Japan, similar to Europe, but different from the USA, still has to keep and protect traditional values from the final disintegration. "From behind", Japan has a catastrophic look. The front sides if the houses and the flats are beautiful, clean and well cared for, with good taste and long tradition. But, under, beside and behind the houses there is dirt, garbage and everything ugly, like, for example, technical installations. There is a wonderful Japanese interior garden, but behind the façade you see that the rocks and stones are made of plastic as well as all industrial pipes and wires to keep a "Natural Waterfall" flowing. We just live again without a bad conscience toward nature and creativity.». Notre traduction.

[5399] Voir Troisième partie, chapitre « La critique du consumérisme ».

[5400] HUNDERTWASSER, 1991, *Das Fernwärmewerk Spittelau*. Ausschnitt aus: Hundertwasser – KunstHausWien. Produzent: SH PRODUCTION Symes-Schutzmann & Co KEG, Bärnbach, Steiermark., *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/documentation/video/search/18/4, (0.34 – 0.38 / 01.42), consulté le 20/06/2018. « Es ist wie ein Schloss aus Tausendundeine Nacht, nicht wahr, es leuchtet über ganz Wien und erfreut Millionen von Menschen. ». Notre transcription et notre traduction.

lumière de son passé familial, ils ne laissent pas de surprendre. En fait, ils indiquent que l'artiste s'est éloigné de l'humanisme. D'autant qu'il ajoute encore : « Seul l'Art peut faire le pont entre l'homme et la nature, entre l'homme et Dieu. L'Art n'est pas un pont entre l'homme et l'homme»[5401], excluant une nouvelle fois l'homme de sa pratique. Certes, bien que l'artiste ne s'exprime pas explicitement à ce sujet, nous pourrions justement considérer que l'extermination de sa famille ait définitivement sapé sa confiance en l'homme. Certes, la provocation est une grande arme hundertwasserienne pour se faire entendre. Mais par ailleurs, nous nous sommes déjà interrogés sur son ambiguïté politique[5402]. À propos de ces considérations sur la « vermine », quelle aura pu être la part de l'influence des idées d'Arne Naess ? Celle de Konrad Lorenz ? En effet, même quand il est à l'abri des tendances proches du nazisme dont on trouve trace dans son passé, le naturaliste adhère difficilement à une « religion de l'humanité » : il ne voit dans cette dernière qu'une des formes de la vie, serait-elle la plus évoluée ; il considère, sans doute, comme un personnage de Musil, que si Dieu s'est fait homme, il aurait pu ou dû tout aussi bien se faire chat ou fleur. Lorenz ne croit pas que les êtres humains soient les protagonistes ou l'aboutissement du cosmos et se refuse à considérer comme sacré et absolu le chauvinisme de l'espèce humaine entière[5403]. Cette position est lourde de conséquences : à ce compte-là, l'extermination pratiquée par le Troisième Reich finit par paraître du même ordre qualitatif que les énormes massacres de rats noirs accomplis par les rats bruns lors de leur invasion de l'Europe au XVIIIème siècle[5404]. Notons encore à ce propos que, dans le discours nazi, bien loin d'apparaître sous un jour sympathique ou amical, la nature est coercitive : ses lois sont nécessaires, et tout manquement à les respecter aboutit à la dégénérescence et à la mort. Selon l'idéologie nazie, la main de l'homme doit se prêter aux desseins de la nature[5405]. Nous soulignons maintenant trois autres déclarations de Hundertwasser : d'une part, dans son texte de 1983 « Utopies concrètes pour la ville verte », déjà évoqué, l'artiste écrit « Nous vivions dans une grande période de rupture, dans un temps de tournant. L'ère du rationalisme absolu touche à sa fin »[5406], ce qui semble une fois encore faire écho aux conceptions de l' « écologie profonde », annonçant la nécessité de changements de structures économiques et technologiques. D'autre part, en 1987, l'artiste en avoue un peu plus, puisqu'il dit encore « Je trouve la science non-rationnelle. L'art

---

[5401] MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, p. 72.

[5402] Voir Première partie, chapitre « Hundertwasser et l'ambiguïté politique » & Troisième partie, chapitre « Le faux art et la revendication de pouvoir politique» (*Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch*) (1981/1983) ».

[5403] MAGRIS Claudio, 1988, *Danube*, L'Arpenteur - Gallimard, Paris, p. 198.

[5404] MAGRIS Claudio, 1988, *Id.*, p. 199.

[5405] CHAPOUTOT Johann, 2012, Les nazis et la « nature ». Protection ou prédation ? Vingtième Siècle. Revue *d'histoire, 2012/1 (n° 113) cairn.info*, https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2012-1-page-29.htm, consulté le 11/05/2018, p. 13 et p. 14.

[5406] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Die wahre Freiheit (1966), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 175 . « Wir leben in einer großen Zeit des Umbruches, in einer Zeit der Wende. Die Ära des absoluten Rationalismus geht zu Ende.». Notre traduction.

comme je le conçois est en revanche très rationnel, parce qu'il faut le comprendre comme une parabole de la création et de la nature. La nature est l'ordre vrai, cela représente le rationalisme absolu »[5407]. Au début des années 1990, il oppose la « raison » de la nature à la déraison de l'homme « un fou » en disant : « L'une des raisons de mon succès est que je ne lutte pas contre les éléments. Celui qui le fait est un fou. On veut être actif quand il pleut ou quand il neige, quand il fait nuit ou quand on est malade - ce sont des moments où la nature veut être tranquille »[5408]. Dans ce « romantisme intellectuel » que représente la pensée écologique radicale, Luc Ferry voit le retour des anti-Lumières. Le philosophe rappelle que les nazis, caractérisés par la haine des hommes la plus acharnée qu'on ait connue dans l'histoire, ont été les premiers à promulguer une législation en pointe dans le domaine de la protection de la nature, la *Reischsnaturschutzegesetz* du 1er juillet 1935[5409]. Ferry considère que les thèses philosophiques qui sous-tendent les législations nazies recoupent souvent celles que développe l' « écologie profonde » en raison d'une même représentation romantique ou sentimentale des rapports de la nature et de la culture[5410]. Notons encore que les nazis défendent une conception de la « race » germanique présentée comme proche de la nature (*naturnah*), liée à elle (*naturgebunden*) ; ils l'estiment issue d'une nature dont elle participe, et avec laquelle elle a vécu en communion, dans une proximité pratique (le travail de la terre), esthétique et éthique (le libre développement du corps, exposé, dans sa nudité, aux éléments et au soleil) [5411]. Nous rapprochons ces considérations et la déroutante mise en perspective que fait Hundertwasser dans une interview où il affirme : « En tant qu'artiste, je suis en dehors de la société. […] Si je reviens maintenant sur mon message écologique, alors bien entendu, il est difficile de le présenter à des gens qui ont déjà été confrontés à tellement d'idéologies comme par exemple le national-socialisme et qui furent déçus » [5412] . Pourquoi fait-il cette allusion ? Pourquoi minore-t-il les conséquences

---

[5407] FUCHSHUBER Niklas, 1987, Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, *Hundertwasser*, Nitsch, Rainer, Wien, Univ., Diss., p. 238. « ich finde die Wissenschaft ist nicht-rational. Kunst wie ich sie verstehe ist hingegen sehr rational, weil sie als Gleichnis zur Schöpfung und zur Natur zu verstehen ist. Die Natur ist die wahre Ordnung, das repräsentiert den absoluten Rationalismus ». Notre traduction.

[5408] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne p. 93.

[5409] FERRY Luc, 2002, *Le Nouvel Ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme,* biblio-essais, Le Livre de Poche, Paris, p. 149, p. 148

[5410] FERRY Luc, 2002, *Id.*, p. 150.

[5411] CHAPOUTOT Johann**,** 2012, Les nazis et la « nature ». Protection ou prédation ? *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2012/1 (n° 113), cairn.info,* https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2012-1-page-29.htm, consulté le 11/05/2018, p. 4.

[5412] FUCHSHUBER Niklas, 1987, *Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, Hundertwasser, Nitsch, Rainer,* Wien, Univ., Diss., pp. 234-235. « Als Künstler bin ich außerhalb der Gesellschaft stehend. [...] Wenn ich jetzt auf meine ökologische Botschaft zurückkomme,

dramatiques en parlant de déception, concept qui nous semble inapproprié ? L'éloge de la nature hundertwasserien, notamment à partir des années 1980 nous semble donc bien ambigu. Il est peu probable qu'il s'agisse de maladresses de langage. Ce peut être l'expression délibérément provocatrice d'une méfiance vis à vis du genre humain, enracinée dans son passé en raison de la Shoah et exprimée dès 1943 par l'observation « certes créé de main humaine »[5413], dans son poème « Le secret du timbre » (*Das Geheimnis der Briefmarke*)[5414]. À moins que la raison n'en soit sa difficile position d'alors sur la scène artistique. Pensons par ailleurs à sa solitude compulsive, revendiquée et concrétisée par son ermitage en Nouvelle-Zélande. Elle est ancienne, repérée dès 1967 : l'artiste cherche toujours un arbre, ou un paysage, ou une ville, ou un tableau à venir, il ne cherche jamais un humain[5415].

Il est très vraisemblable que ce discours dérangeant et réitéré fut mal perçu. En 2004, à l'occasion de l'exposition « Hundertwasser. Art – Homme – Nature » (*Hundertwasser. Kunst - Mensch – Natur*), Walter Schurian nous semble tenter une réhabilitation *post mortem*, en formulant en quelque sorte un plaidoyer. En effet, il met l'artiste en parallèle avec Goethe, pour lequel la nature est la mesure de toute chose et des processus dans la vie, ainsi que dans l'art. En outre Hundertwasser est présenté comme héritier d'une longue tradition, qui commence à peu près avec l'humanisme du Moyen-Âge, les Lumières et l'empirisme du XVIIIème siècle, l'idéalisme, le panthéisme du Romantisme, l'amour de la nature d'un Henry David Thoreau, le doux regard sur le microcosme d'Adalbert Stifter ou l'esprit des mouvements des *Wandervögel* au début du XXème siècle qui aboutit finalement aux mouvements écologistes des années 1970 du XXème siècle, auxquels l'artiste prit une part active. Il considère que Hundertwasser a choisi comme objet central, substance de son art, non pas l'art en soi, mais bien plus l'homme lui-même[5416]. Reconnaissons cependant qu'au-delà des ambiguïtés des prises de position et des déclarations de l'artiste, sa vision de l'avenir et toutes sortes des choses qu'il avait prêchées opiniâtrement se sont avérées justes[5417] .

---

dann ist es natürlich schwer, das vor Leuten zu vertreten, die schon mit soviel Ideologie wie z.B. Nationalsozialismus konfrontiert und enttäuscht wurden.». Notre traduction.

[5413] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Das Geheimnis der Briefmarke (1943), *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 70. « zwar geschaffen von menschlicher Hand ». Notre traduction.

[5414] Voir Première partie, chapitre « Les timbres-poste : un art de substitution et de consolation ».

[5415] HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Der Weg zu Dir*, Insel-Bücherei, Frankfurt am Main, p. 57.

[5416] HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter, 2004, *Hundertwasser Tulln '04 : Kunst - Mensch – Natur*, Katalog zur Ausstellung Tulln - Minoritenkloster und Egon-Schiele-Museum, 19. März bis 4. Juli 2004, Stadtgemeinde Tulln a. d. Donau, Tulln, pp. 20- 21, p. 12.

[5417] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 6 & p. 196.

CONCLUSION

Au travers de notre travail, nous nous sommes attachés à examiner l'articulation de l'écriture de Hundertwasser, artiste multiple, avec son œuvre picturale, architecturale et écologiste. L'artiste en privé n'était pas un autre homme que celui qui apparaît dans ses œuvres ; fondamentalement, il n'y a pas de Hundertwasser privé[5418]. Hundertwasser était possédé par lui-même et par son art, complètement absorbé en eux, il possédait en outre le pouvoir imaginatif et la force créatrice : chaque pas en avant que l'artiste fit dans ses tableaux comme dans sa vie personnelle fut intellectuel, conscient et calculé[5419]. En effet, outre qu'il ait édité ses textes fondamentaux, le fait que, par exemple, il ait relu et corrigé la biographie écrite par Pierre Restany[5420] ou encore contrôlé jusqu'à son décès son « Catalogue raisonné » (*Werkverzeichnis*) nous semble entériner le rôle qu'il attachait à ce média. Il ne lui était pas un modus operandi étranger, puisque très jeune, il s'était essayé à une traduction poétique du contexte géohistorique. S'appuyant notamment sur les impressions et les expériences consignées dans son journal intime tenu de longue date, Hundertwasser confia à l'écriture le soin d'apporter un éclairage sur sa réflexion esthético-philosophique. Mais aussi de se constituer une image en relation avec l'importance qu'il accordait tant à ses théories qu'à sa personne. Car, à la différence de Kandinsky ou de Klee par exemple, Hundertwasser ne publia pas uniquement des textes théoriques. Nous avons montré en effet qu'il mania le récit autobiographique où il livra lui-même un certain nombre d'informations. Notamment sur le contexte géohistorique, puisqu'en Autriche, notamment à l'époque examinée, la dimension spatiale fut indissociable de la dimension temporelle et réciproquement, comme sa dénonciation du système communiste. L'artiste mania la poésie pour rendre hommage à ses maîtres, à ses amis disparus. Il pratiqua encore la prose, voire l'art du manifeste pour énoncer ses théories ou ses méthodes. Ou encore mettre en lumière ses convictions sur la place et la fonction de l'Autriche, notamment vis à vis de l'Europe, aussi complexes et sujets à caution que ses écrits politiques des dernières années aient pu devenir. Et, par extension, vis à vis de l'écologie.

Par ailleurs, il a souligné la large part de sa judéité, s'agissant non pas d'une judéité cultuelle mais culturelle sur laquelle il y a très souvent appuyé son écriture. Mais c'est également vrai de ses références régulières au champ notionnel religieux chrétien, sur un mode encore une fois non pas cultuel, mais culturel et qu'il faut attribuer au baptême catholique que l'artiste reçut, nous le rappelons, dans un esprit de « sauvegarde », et à l'initiative de sa mère. Ses écrits ont montré la place centrale, voire incontournable qu'occupa celle-ci : l'artiste lui resta toute sa vie très attaché. Qu'un créateur soit écrivain, peintre ou musicien, la force d'imprégnation du ou des contextes de l'enfance et ou de l'adolescence, acceptée ou parfois déniée voire refusée, a une action sur la mise en œuvre de

---

[5418] SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, München, Knesebeck, p. 201.

[5419] FLEMMING Hanns Theodor, 1964, *Hundertwasser, narcissus reflected in spirals*, London, Studio international, vol. 168, n° 859, p. 219.

[5420] RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, p. 3.

l'expression et de la transmission au public. Ce lien complexifia très probablement le contexte amoureux de Hundertwasser, son écriture comme sa peinture restant plus allusive qu'explicitée. Ses écrits montrent encore combien il est redevable à sa mère de l'année créative qu'il avait passée à l'École Montessori de Vienne, tellement plus importante à ses yeux que la formation académique qu'il rejeta. En conséquence, bien des écrits stipulent un appel à la créativité, en soulignant la nécessité de projets personnels, ouvrant la porte à un paradis annoncé : notamment dans les écrits à vocation pédagogique, où il a régulièrement distillé les grands principes méthodologiques qui l'animaient, tel l'affranchissement des contraintes institutionnelles au profit de la créativité personnelle, toujours plus liée au respect des lois de la nature. D'autre part, ses écrits développent sa conviction qu'un artiste doit être irrigué avant tout par son inconscient. Ce constat nous semble faire écho à trois observations : premièrement à celle d'Anton Ehrenzweig, qui expose que c'est un spectacle étonnant de voir les artistes, une fois leur travail fini, commencer parfois à l'examiner dans tous ses détails, comme s'il ne venait pas d'eux[5421]. Le théoricien de l'art moderne les compare à un homme qui, au sortir d'un rêve, cherche à le retrouver avec ses facultés de *Gestalt* pleinement restaurées. Deuxièmement, nous l'associons à la remarque de Carl Gustav Jung évoquant sa phase de « confrontation à l'inconscient » de 1912 faisant suite à sa rupture avec Freud : il signale que les matériaux de l'inconscient amenés au jour l'avaient pour ainsi dire laissé bouche bée. Il lui semblait en effet qu'il avait été saisi et subjugué par un message qu'il lui fallait transmettre ; dans ces images, il y avait des éléments qui ne concernaient pas que lui mais aussi de nombreux autres êtres ; il devait en outre essayer de placer ce qu'il découvrait sur le terrain de la réalité[5422]. Nous observons encore qu'en 1929, étudiant les livres chinois *Le Mystère de la Fleur d'or* et le Yi King, Jung constata que la doctrine du non-agir taoïste était similaire à la méthode moderne de l'imagination active. L'action non agissante ou le laisser advenir, qu'il nomme en allemand « le laisser-arriver » (*Geschehenlassen*) est le principe de ce processus d'objectivation des contenus inconscients. Est-ce ce à quoi Hundertwasser pense lorsqu'il proclame :

> [Je le laisse aller]. C'est exactement comme si vous aviez un âne, un bel âne. Vous aimez l'âne et voulez escalader une montagne avec lui, mais l'âne ne veut pas et tourne vers le fleuve. Naturellement vous allez avec lui vers le fleuve, à quoi cela sert-il de le tirer et de le pousser jusqu'en haut de la montagne et de rechigner? […] L'âne est l'inconscient, cette puissance extérieure que je suis. Il est très facile de le suivre [...] Je me sens généralement bien là où l'âne a envie d'aller[5423].

[5421] EHRENWEIG Anton, 1982, *L'ordre caché de l'art: essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, p. 143.

[5422] JUNG, Carl Gustav, 1973, *Ma vie*, Gallimard Collection Témoins, Paris, p 225.

[5423] AMADO Gilles, ENRIQUEZ Eugène, 2002, Hundertwasser, peintre du Labyrinthe et médecin de l'architecture, *Revue Internationale de psychologie*, 2002/18 (Vol. VIII) Paris, ESKA, *cairn.info*, www.cairn.info/revue-internationale-de-psychosociologie-2oo2-18-pages.htm, consulté le 11/01/2016, § 5.

Ne pourrions-nous dire que sans que ses écrits n'en laissent rien paraître, pas plus que le sens véritable de son « tao », l'artiste pratiqua en quelque sorte une « imagination active »[5424] sollicitant la découverte des associations d'idées de mots, de sons, de couleurs, et même d'interprétations, et employant tous les moyens spontanés d'expression, sans chercher à interpréter, mais en visant à permettre une « explication active » avec les facteurs inconscients ? Sans compter que l'imagination active se pratique seul, sans règles ni techniques de concentration, sans artifices ni hallucinogènes, car ils interviendraient dans le rapport du sujet et de son inconscient, ce qui correspond exactement aux points que l'artiste met en avant dans ses écrits. Ce serait plus précisément une « imagination active » revisitée, puisque l'artiste affirme ne pas conserver la maîtrise consciente du déroulement des images et des contenus inconscients qui se succèdent.

En revanche, il est apparu que Hundertwasser s'abstenait de transmettre de réels conseils techniques, sans doute pour préserver l'originalité de ses créations. Concernant ses sources, même si les écrits laissent transparaître un « amour-haine », ils font apparaître que le socle viennois, voire autrichien en général, dans leur aspect géographico-historique, est le corollaire absolu de son inspiration. Ne serait-ce que dans les réalisations de l'empire habsbourgeois défunt, qui s'offraient à son regard. Cependant, son expression est ambiguë sur l'influence de Klimt ; il ne la reconnut pas expressément en dépit d'une certaine communauté : le goût pour le doré, l'intérêt pour le Japon, le goût de l'ornementation, la tentation de l'architecture, le goût de la nature et la méfiance envers les dogmatismes, y compris scientifiques. En revanche, les écrits de Hundertwasser expriment haut et fort son « adoration » pour Schiele. Hundertwasser reconnaît à Klee une part de son inspiration, l'artiste puisant directement ou indirectement dans la réflexion picturale de celui-ci qui, s'appuyant sur des travaux scientifiques, tant médicaux qu'archéologiques, révolutionna la peinture du XXème siècle. C'est encore l'écriture qui permet à l'artiste de rendre hommage à deux inspirateurs reconnus : Brô et Kampmann. Fort de ces arrière-plans, au seuil de ses réflexions sur la ligne droite, élément constitutif et récurrent de sa réflexion picturale et architecturale, Hundertwasser publie en 1953 la première synthèse de la théorie en construction. Il montre ainsi que peinture et écriture doivent assumer le rôle qu'il tient à leur assigner. Il faut dire qu'un des objectifs de l'Art Club, essentiel dans la reconstruction de la scène artistique autrichienne post 1945, était de gommer les limites des disciplines artistiques et de favoriser une perméabilité entre les travaux des créateurs. Ce texte fut la première pièce d'un puzzle que Hundertwasser précisa et affina, enchainant les publications théoriques. Comme par exemple, la conceptualisation de la spirale hundertwasserienne, qui, au-delà de l'analyse personnelle, enclenche un nouveau programme réflexion esthético-philosophique. Une nouvelle fois, Hundertwasser en confie à l'écriture l'étape significative. Cette

---

[5424] BERTOLIATTI Patrick, 2008, Fonction transcendante et imagination active, *psyche-therapie.com*, http://www.psyche-therapie.com/pratiques/58-fonction-transcendante-et-imagination-active.html, consulté le 27/08/2016.

double démarche, picturale et discursive, quasi systématique chez cet artiste a pu conforter nos recherches. La « Ligne sans fin », que le critique Hofmann considérait comme une « ligne en S » était selon lui un hybride de figuration et d'abstraction, d' invention et d'imitation, la forme des possibles par excellence[5425] . Plus tard, l'écriture hundertwasserienne fit savoir que, face à l'expressionisme abstrait américain et au tachisme français, qui avaient un temps séduit l'artiste, sa œuvre se construit en opposition, ou en interprétation personnalisée. Nait alors le « Cinéma individuel » : même s'il prétend que ce choix d'images est « d'ailleurs très incomplet et défectueux », Hundertwasser a cherché à faire une démonstration méthodique et rigoureuse de sa théorie du transautomatisme et du fonctionnement « des images non figuratives construites par l'observateur en lui-même, déjà intraduisibles en paroles pour la plus grande part »[5426]. À propos du texte théorique suivant, « La visibilité de la création transaumatique », Harry Bellet dit qu'il est à peu près illisible mais réjouissant[5427]. Indissociable encore de la réflexion esthético-philosophique de Hundertwasser, l'écrit « La Grammaire du voir » est la troisième pièce du puzzle complexe des convictions profondes de l'artiste. Cette écriture tenta de tout mettre en œuvre pour que l'art jette des ponts entre les hommes, voire les fasse changer et s'améliorer eux-mêmes. Au fil des années suivantes, en toute logique, l'écriture hundertwasserienne s'attache à démontrer que l'amélioration ne peut venir que de la place accordée à la nature, ouvrant ainsi la voie à l'architecture et à l'écologie.

La place de la dynamique picturale hundertwasserienne aujourd'hui

Au fil de notre travail, nous avons dégagé une évolution notable de la pensée de Hundertwasser. Dans les années 1950, ses œuvres picturales, appuyées sur ses écrits, s'étaient peu à peu frayé une place dans le renouveau de la peinture autrichienne, voire de la peinture européenne ; son nom était associé à l'avant-garde. Si, comme nous l'avons montré, le séjour au Japon apporta une évolution notable dans la pensée et dans le travail pictural de l'artiste, Robert Fleck considère

---

[5425] AREND Ingo, 2015, Das Geheimnis der Schönheit, *deutschlandradiokultur.de*, http://www.deutschlandradiokultur.de/kunstgeschichte-das-geheimnis-der-schoenheit.1270.de.html?dram:article_id=308740, consulté le 28/08/16.

[5426] FONDS RESTANY XVII – 2, Phases N° 3, 11 56, Hundertwasser Cinéma Individuel Transautomatique, p 24.

[5427] BELLET Harry, 2000, Disparitions – Friedensreich Hundertwasser – Figure majeure de l'art contemporain viennois, *Le Monde 23/02/2000*, Paris.

cependant qu'il a manqué le début des années 1960, moment où il pouvait cueillir les fruits de sa force innovante de la décennie précédente ; il ne rattrapa jamais le handicap des années décisives de 1960 à 1964[5428]. Harry Rand observe lui aussi que Hundertwasser ne faisait plus partie des peintres avant-gardistes et qu'après les années 1970 et 1980, ses œuvres eurent moins de considération que celle des favoris d'alors[5429]. Toutefois, le public français, premier spectateur de l'exposition itinérante mondiale montrée jusqu'en 1983 dans 27 pays et 43 musées, « *L'Autriche présente Hundertwasser aux continents* »[5430], assura un succès phénoménal au kaléidoscope spectaculaire que déroulait l'artiste[5431] . Le tout Paris se précipita, depuis les mécènes de l'art comme Cécile de Rothschild et Julian J. Aberbach, multimillionnaire en dollars possédant trente-cinq à quarante œuvres de Hundertwasser. Une heure durant, l'ambassadeur d'Autriche Dr. Otto Eiselberg accompagna le Ministre de la Culture Guy[5432], de tableau en tableau, qui constata rasséréné que l'exposition était un succès mondial absolu et déclara que « voir les Français enthousiasmés, ça voulait dire quelque chose »[5433]. Quant à Walter Koschatzky, Directeur de l'Albertina à Vienne, espérant avoir aussi un tel public, il se réjouit de voir des jeunes arriver en masse le jour de l'inauguration et discuter pendant des heures.

En Autriche, le discours virulent sur le « faux art » de 1981 ne porta pas les fruits escomptés et l'artiste continua à être d'autant plus rejeté par la critique, car jugé indigne d'être considéré avec sérieux, il fut congédié en tant qu'artiste trop populaire. Avec l'évolution de ses travaux en direction de l'architecture, puis de l'écologie, le peintre connut une sorte de relégation au purgatoire. Une anecdote de Robert Fleck confirme cet état des choses : en 1996, narrant à cinq artistes autrichiens de la nouvelle génération avoir eu une conversation avec Hundertwasser qu'il n'oubliera jamais, tant l'artiste lui paraissait intelligent, il s'entendit dire alors, sans plus de précisions, qu'eux ne l'auraient

---

[5428] FLECK Robert, 2005, Hundertwassers malerische Aktualität, in FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, Die Galerie, Frankfurt am Main p.106.

[5429] RAND Harry, 2012, Hundertwasser, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 196.

[5430] L'exposition, présentée du 6 mai au 6 juillet 1975 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, réalisée dans le cadre des Échanges Culturels entre les Gouvernements autrichien et français, fut organisée par la Direction Générale des Relations Culturelles, scientifiques et Techniques, du ministère des Affaires Étrangères, avec le concours de la Ville de Paris et la Conservation du Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris, grâce à l'Association Française d'Action Artistique. (in Fonds YVES KOVACS BV AP HUNDERTWASSER - EXPOSITION « HUNDERTWASSER » (feuille de presse, 6 mai - 6 juillet 1975), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.).

[5431] Fonds YVES KOVACS BV AP HUNDERTWASSER - EXPOSITION « HUNDERTWASSER », (feuille de presse, 6 mai - 6 juillet 1975), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[5432] M. Michel Guy, Secrétaire d'État à la culture. (in L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents, 1975, Éditions Gruener Janura AG, Glarus, p. 9.

[5433] Fonds Yves KOVACS, BV AP HUNDERTWASSER, KRONEN ZEITUNG, 8 juillet 1975, (ABADEI Notiert aus Paris Barfuß - weil irgend jemand seine Sandalen weggeräumt hatte - war der Künstler weggeeilt und seither verschollen.), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

certainement pas laissé rentrer dans leur atelier[5434] ! Il est probable que ce désamour affecta peu à peu la France : les expositions se firent rarissimes, même si en 1985 Hundertwasser fut fait Officier de l'ordre des Arts et des Lettres par le ministre français de la Culture[5435] Jack Lang[5436]. En 1999, Pierre Restany observe : « Paris a la mémoire courte. La dernière manifestation d'Hundertwasser date de 1983[5437]. Qui s'en souvient? C'était à l'Artcurial »[5438]. L'artiste fut toujours plus associé à l'enfance, ses œuvres servant de support à des activités périscolaires, notamment dans les classes primaires, voire maternelles…

Ce désamour avait gagné l'Europe, puisque les théories de l'artiste commencèrent à être sévèrement critiquées. Par exemple, plusieurs prises de positions remirent en cause l'originalité du transautomatisme. À l'occasion de l'exposition à Berlin-Est de 1981, Harald Olbrich[5439] n'hésita pas à affirmer dans son commentaire que « une mobilisation générale de l'œil » n'était pas l'idée de l'artiste, car les avant-gardistes historiques, notamment les soviétiques des années 1920, avaient déjà pensé à la conscience cultivée des sens humains, en particulier du sens de la vue. En 1997, après avoir contribué à la publication de la « Grammaire du voir » quarante ans plus tôt, après ce qu'il en avait encore décrit auparavant, Pierre Restany lui-même émet à son tour un doute sur sa modernité, en soulignant qu'en fait, la notion de « film individuel créatif transautomatique » ne fait que reprendre l'idée chère à Marcel Duchamp que ce sont les regardeurs qui font l'art. Il concède toutefois que le texte sur la « visibilité de la création transautomatique » avait été publié à Paris en plein tachisme triomphant, et que toute la puissance révolutionnaire de l'aspect ready-made de la vision de Marcel Duchamp était bien oubliée à l'époque[5440]. À notre tour, nous voudrions là nous interroger sur la manière dont, dans les années 1950, la peinture française fut assimilée et transposée par Hundertwasser en tant que peintre venu de l'étranger. En compagnie d'Ernst Fuchs et de Monsignore Otto Mauer, directeur de la galerie viennoise St. Stephan, l'artiste avait rendu visite à Soulages en 1953, et nous sommes tentés de mettre le concept hundertwasserien en perspective avec la méthode de ce dernier. En effet, en 1951 déjà, celui-ci dit que la position que le spectateur adopte

---

[5434] FLECK Robert, 2005, Hundertwassers malerische Aktualität, in FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser: ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt am Main, Die Galerie, Frankfurt am Main, p. 111.

[5435] RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, p. 198.

[5436] Jack Lang (*1939). Juriste et homme politique français : il fut plusieurs fois ministre, notamment à la Culture de mai 1981 à mars 1986, puis de mai 1988 à mars 1993, œuvrant à une ouverture vers la société contemporaine.

[5437] Plus précisément, ce fut en octobre-novembre 1982. À une époque justement où Hundertwasser multipliait les écrits que nous avons analysés.

[5438] *Hundertwasser : parcours rétrospectif*, 1999, Galerie Patrice Trigano, Paris, 1er décembre 1999-29 janvier 2000 / texte de Pierre Restany, Non paginé [p. 6].

[5439] HUNDERTWASSER, 1981, *Stowasser - Hundertwasser : Ausstellung der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum*, 19. August bis 20. September 1981, Berlin, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, 1981, p. 6.

[5440] RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, pp. 21-22.

devant un tableau dépend et répond de son attitude générale dans le monde ; il souligne encore qu'il y a dans l'art un triple rapport entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur, et que les trois sont réunis par une conscience du monde, si bien que la peinture est une humanisation du monde[5441]. Ne pouvons-nous donc penser que Hundertwasser, sans rien en confier via l'écriture, avait assimilé et intériorisé les points de vue d'un des plus grands peintres de l'abstraction, pour, peu après, les moduler et les extérioriser selon un processus personnel, hors abstraction, et en constituer les fondements de son travail ? D'autant qu'il puisa dans l'avant-garde exposée dans les galeries parisiennes des années 1955-1960 où il exposa à son tour, et que le critique Alain Jouffroy avait contribué à faire reconnaître sur la scène artistique parisienne. Pensons par exemple à l'alliance discrète avec Yves Klein, absente des écrits de Hundertwasser. Quoi qu'il en soit, la mise à l'écart de l'artiste est perceptible dans la baisse du nombre de publications à son sujet ; n'étant plus exposé, les revues d'art l'ignorent. À la suite, ses défenseurs tels Werner Hofmann et Robert Fleck publient alors des ouvrages. Pierre Restany propose une étude, publiée aux éditions Taschen, assez populaire; Harry Rand explore encore l'aspect ludique des aimables formes simples et couleurs intenses des œuvres[5442]. Mais il faut bien reconnaître que leurs ouvrages sont plus hagiographiques que scientifiques, certains critiques parlant alors d'un « clan » ; d'ailleurs, ils ne parviennent pas à reconstituer un élan en faveur des œuvres de l'artiste. Il faudra attendre le début des années 2000, voire des années 2010, pour assister à un renouveau de l'intérêt des commissaires d'exposition à l'étranger ; reconnaissant que Hundertwasser compte au nombre des artistes les plus connus du XXème siècle[5443], leur angle d'étude est maintenant analytique et informatif, comme nous nous l'avons montré.

En France, bien que ses œuvres soient présentes dans les collections d'importants musées, ses travaux ne sont que rarement présentés, restent souvent dans des réserves et en sortent rarement. Par exemple, dans les collections du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou se trouvent le tableau *⊂434⊃ LES NUAGES DE LA FUITE DU DALAI LAMA - The Clouds of the Fight of the Dalai Lama - DIE WOLKEN DER FLUCHT DES DALAI LAMA* et le tableau *⊂308⊃ LA DIGESTION VERTE DE L'OR DE LA VACHE - DIE GRÜNE GOLDVERDAUUNG DER KUH - The Cow's Green Digestion of Gold*. Si le premier fut prêté en 2001 au Musée de la Dentelle

[5441] SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945* [préf. de Pierre Soulages], Paris, L'Harmattan, pp. 206-207.

[5442] WEISS Mike, 2011, A Lost Art 'Paradise' Rediscovered in Brooklyn**,** *Brooklyn Daily Eagle***,** http://50.56.218.160/archive/category.php?category_id=27&id=42372, consulté le 12/04/2015.

[5443] ABEGG Georg, GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, 2012, Vorwort, in GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid, (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, p. 9.

d'Alençon pour une rétrospective en hommage à Hundertwasser, en revanche, le second ne put être emprunté étant donné son mauvais état de conservation[5444].

Tout ceci se manifeste notamment dans la rareté des noms de rue *Hundertwasser* : en France, le nom du peintre n'orne qu'une seule plaque de rue, depuis 2005, à Brest, dans le Finistère[5445]. Cette situation lointaine n'aurait peut-être pas déplu à l'artiste. Son nom est néanmoins cantonné dans un quartier nouveau, périphérique : cette rue, noyée parmi des rues aux noms bretons, se situe dans la ZAC de Menguen. Aussi spiralaire qu'elle soit, Hundertwasser n'aurait sans doute pas éprouvé de sympathie excessive pour le lotissement. Aucune rue à Saint-Mandé, où Hundertwasser passa du temps, ni à Alençon, près de la Picaudière, où il posséda sa ferme-atelier. Aucune à Paris. Ni de plaque commémorative rue Galande, où il résida et mit son appartement à disposition de son ami Brô. En Autriche, les municipalités ont rendu un hommage plus appuyé, puisqu'à Vienne, on a apposé deux plaques : *Friedensreich-Hundertwasser-Platz* [5446]. Et l'hommage le plus fidèle est sans doute cette piste cyclable : *Hundertwasser-Promenade* [5447]. Salzburg n'a pas été en reste : *Hundertwasser Allee*. Cette *Allee* associant deux enfants terribles de la nation : la *Hundertwasser Allee* [5448] va en direction de la *Thomas-Bernhard-Promenade*. En Allemagne, c'est le Bad-Württemberg qui concentre les hommages ; on en rencontre deux : le *Hundertwasser-Weg* à Hardthausen am Kocher[5449], et la *Hundertwasserstraße* à Künzelsau[5450]. La Hesse lui a dédié la *Hundertwasserallee* à Ober-Ramstadt[5451]**.** La Rhénanie du Nord-Palatinat a donné son nom à une école primaire : *Friedensreich Hundertwasser schule (Grundschule)*[5452] à Neukirchen-Vluyn. Sans oublier la *Hundertwasser-Gesamtschule Rostock*[5453], à Rostock en Mecklembourg-Poméranie

---

[5444] Fonds Yves KOVACS, BV AP HUNDERTWASSER, Courier du 23 mars 2001 (Madame Le Conservateur Aude Pessey-Lux à Monsieur Pacquement, Directeur du MNAM/CCI, Paris, Centre Georges Pompidou - à propos de l'exposition 'Hommage à Hundertwasser', Alençon, 2 juin au 30 septembre 2001), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

[5445] Hundertwasser, "artiste écologiste", décédé en 2000, a désormais sa rue à Brest, 2005, *brest-ouvert.net*, http://www.brest-ouvert.net/breve1641.html , consulté le 17/11/2015.

[5446] Straßen im Umkreis von 1000 m um Friedensreich-Hundertwasser-Platz in Wien, [s.d.], *strassen-in-oesterreich.at*, http://www.strassen-in-oesterreich.at/24869499-friedensreich-hundertwasser-platz-in-wien.html, consulté le 17/11/2015.

[5447] Hundertwasser-Stätten in Wien, 2010, *vienna-walks.blogspot.fr*, http://vienna-walks.blogspot.fr/2010/09/hundertwasser-statten-in-wien.html, consulté le 17/11/2015.

[5448] Hundertwasser Allee, [s.d.], *streetDir.at*, http://www.streetdir.at/AT/Salzburg/Salzburg/Strassen/Hundertwasser-Allee/, consulté le 17/11/2015.

[5449] Hundertwasser-Weg in Hardthausen am Kocher, [s.d.], *neue-strassen.de*, https://www.neue-strassen.de/baden-wuerttemberg/hardthausen-am-kocher/hundertwasser-weg, consulté le 17/11/2015.

[5450] Hundertwasserstr., Künzelsau, [s.d.], *meinestadt.de*, http://www.meinestadt.de/kuenzelsau/stadtplan/strasse/hundertwasserstr., consulté le 17/11/2015.

[5451] Hundertwasserallee, [s.d.], *unser.stadtplan.de*, https://www.unser-stadtplan.de/Stadtplan/Ober-Ramstadt/str/Hundertwasserallee-.map, consulté le 17/11/2015.

[5452] Friedensreich Hundertwasser Schule, [s.d.], *hundertwasserschule-nv.de*, http://www.hundertwasserschule-nv.de/, consulté le 17/11/2015.

[5453] Hundertwasser Gesamtschule Rostock, [s.d.], *hundertwasergesamtschule.de*, http://www.hundertwasser-gesamtschule.de/content/portal.php, consulté le 15/02/2017.

occidentale. Dans un autre domaine, on trouve aussi le *Hundertwasser-Café*[5454] à Ottensen (Hambourg-Altona), à la conception duquel Hundertwasser avait participé au début des années 1990, démoli en 2013 puis restauré à l'identique en 2015. Et les *Café 100 Wasser* à Berlin[5455] et à Leipzig[5456].

On assiste donc à une certaine renaissance de l'intérêt pour l'artiste. En France, en 2012, la Ville de Marseille et l'association « Viens ! à Marseille » organisent l'exposition « Hundertwasser. Le rêve de la couleur »[5457]. En 2013, c'est un musée parisien le Musée en herbes, destiné aux « enfants de 3 à 103 ans » qui propose l'exposition « Dans la peau d'Hundertwasser »[5458]. En 2018, le Musée de Millau et des Grands Causses » célèbre les 90 ans de la naissance de l'artiste autrichien[5459], même s'il est le seul en France à le faire. Mais la communication électronique a pris une place prépondérante dans un monde globalisé, et le public actuel est sensible aux spectacles multimédias qui sont peut-être aussi un moyen de vaincre sa timidité face aux musées. En décembre 2011, alors que l'artiste était décédé depuis plus de dix ans et avait perdu son aura hors des frontières de l'espace autrichien, Hundertwasser reçut un hommage inattendu : le moteur de recherche Google créa un doodle[5460] en son honneur : « Le nouveau doodle de Google est dédié au peintre et architecte autrichien Friedensreich Hundertwasser, né à Vienne le 15 décembre 1928 »[5461]. Du 17 octobre 2012[5462], à 15h 11 jusqu'au 19 octobre 2012 vers 20 h, ce sont des étudiants de l'unité « média numériques » (*Digitale Medien*) de l'Université des Arts de Brême (*Hochschule für Künste Bremen / HfK Bremen*) qui, en coopération avec Bazon Brock, tracèrent une ligne sans fin, intitulée « La ligne de la vie » (*Die Linie des Lebens*), réitérant l'action dans l'esprit de l'original ; la grande galerie fut métamorphosée en une spirale à parcourir. Dans l'exposition numérique immersive « Klimt et

---

[5454] Behrings Stadtcafé Ottensen, [s.d.], *stadtcafe-ottensen.de*, http://www.stadtcafe-ottensen.de/, consulté le 17/11/2015.

[5455] Café 100 Wasser Berlin, [s.d.], *cafe-100-wasser.de*, http://www.cafe-100-wasser.de/, consulté le 15/02/2017.

[5456] Café 100 Wasser Leipzig, [s.d.], *cafe-100-wasser.de*, http://www.cafe-100-wasser.de/, consulté le 14/02/2017.

[5457] JAURÈS Cécile, 2012, Hundertwasser redonne des couleurs à Marseille, *lacroix.com*, http://www.la-croix.com/Archives/2012-08-24/Hundertwasser-redonne-des-couleurs-a-Marseille-_NP_-2012-08-24-845950, consulté le 30/09/2015.

[5458] Dans la peau d'Hundertwasser, 2013, *youyube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=3U4YYTyBLjE, consulté le 27/11/2013.

[5459] Hundertwasser en route pour le bonheur, 2018, *museedemillau.fr*, http://www.museedemillau.fr/Laviedumusee/Evenements/DetailsEvenement/tabid/108/ProdID/1372/Default.aspx, consulté le 28/07/2018.

[5460] De l'anglais doodle, crayonnage, gribouillis. Jeu de mot avec Google. Petit outil très simple pour créer un sondage ou prendre une décision en groupe.

[5461] Technologie : Google crée un doodle en l'honneur de Friedensreich Hundertwasser, 2011, *lematin.ch*, http://www.lematin.ch/high-tech/web/google-cree-doodle-honneur-friedensreich-hundertwasser/27840310/print.html, consulté le 23/05/2015.

[5462] Au cours de l'exposition (20 octobre 2012 au 17 février 2013) « Friedensreich Hundertwasser : Contre le trait. Œuvres 1949-1970 » (*Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949–1970*) à la Kunsthalle de Brême.

Vienne, un siècle d'or et de couleurs »[5463], montrée de mars 2014 à janvier 2015 dans les Carrières de Lumière (Les Baux de Provence)[5464], les couleurs de Hundertwasser furent confrontées à ses inspirateurs Klimt et Schiele. Depuis le 24/09/2016, à Leipzig, dans l'espace *Kunstkraftwerk Leipzig* [5465], l'équipe de créateurs d'art numérique *Immersive Art Factory* présente la « Hundertwasser Experience »[5466]. En 2018, cette même installation d'interprétation libre[5467] projetant sur le sol et les murs les couleurs de Hundertwasser et créant ainsi un monde hundertwassérien immersif, captivant et vibrant est présentée dans un nouvel espace parisien[5468], une ancienne fonderie réemployée [5469]. Il est probable que Hundertwasser aurait apprécié ces manifestations, ne serait-ce que pour le simple fait qu'elles ont lieu toutes les deux dans un lieu réemployé.

[5463] Réalisé par Gianfranco Iannuzi, Renato Gatto et Massimiliano Siccardi, avec la collaboration musicale de Luca Longobardi. (in Vidéos, [s.d.], *carrières-lumieres.com*, http://carrieres-lumieres.com/videos#prettyPhoto[gallery1]/0/ , consulté le 20/09/2015.

[5464] Klimt et Vienne, un siècle d'or et de couleurs, 2014, *carrières-lumieres.com*, http://carrieres-lumieres.com/sites/cdl/files/dp_klimt_et_vienne_fev_2014.pdf, consulté le 20/09/2015.

[5465] Kunstkraftwerk Leipzig : « Centrale thermique artistique Leipzig ». Ancienne centrale thermique de Leipzig, construite en 1863, mise à l'arrêt en 1992, rachetée en 2012 et transformée en un centre artistique, conservant dans son nouveau nom l'indication de son ancienne activité.

[5466] Hundertwasser Experience, *IMMERSIVE ART FACTORY*, 2016, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=vYE0tZs_AQY&feature=youtu.be, consulté le 19/11/2016.

[5467] Les œuvres de Hundertwasser ont été recomposées à l'aide de graphisme électronique et d'animations vidéo une fresque dynamique de formes et de couleurs. L'installation est animée par la technologie la plus moderne, illustré musicalement par la musique de Luca Longobardi, et organisé selon de méticuleux scénarios est né un habile spectacle multimédia, une symphonie dans l'espace et l'œuvre, c'est à dire enveloppe et contenu, fondus en une symbiose.

[5468] Du 13 avril au 11 novembre 2018 : « Le programme court sera dédié à un autre artiste illustrant la créativité viennoise : Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), héritier de la Sécession. Dans une explosion de couleurs, l'idée est de créer un pont entre les époques et propose un voyage visuel et musical dans la création passée et présente ». (in Expositions, [s.d.], *atelier-lumieres.com*, http://www.atelier-lumieres.com/fr/expositions, consulté le 18/01/2018.

[5469] « L'Atelier des Lumières », premier Centre d'Art Numérique installé dans l'ancienne fonderie du Chemin-Vert (Paris, 11ème arrondissement), créée en 1835 par les frères Plichon, pour répondre aux besoins de la marine et du chemin de fer pour des pièces en fonte de grande qualité (in 1835-Création de la fonderie, L'Atelier des Lumières d'hier à aujourd'hui, [s.d.], *atelier-lumieres.com*, http://atelier-lumieres.com/fr/latelier-lumieres-dhier-aujourdhui, consulté le 29/04/2018.) Plusieurs éléments architecturaux ont été conservés (in DANIEL Laura, 2018, Atelier des Lumières : des chefs-d'œuvre de la peinture projetés en très grand format, *telerama.fr*, http://www.telerama.fr/sortir/atelier-des-lumieres-des-chefs-doeuvre-de-la-peinture-projetes-en-tres-grand-format,n5568353.php, consulté le 13/04/2018.).

La place de la dynamique écologique hundertwasserienne dans les prises de conscience actuelles

En effet, les écrits de l'artiste manifestèrent très tôt le rejet du neuf, du calibré, voire du consumérisme ; parallèlement, Hundertwasser prônait la nécessité de la créativité. D'ailleurs, en 1996-1997, dans le cadre de ses liens avec le Japon, Hundertwasser conçut la *Kids Town*, qui se trouve dans le *Kids Plaza Osaka*, une aire de jeux et un musée pour enfants qui a pour but de les aider à développer librement leur créativité [5470].

Les propos de l'artiste qui suivirent sa performance du « Discours à nu pour le droit à la Troisième Peau » (*Nacktrede für das Anrecht auf die dritte Haut*) représentèrent un nouvel aspect de sa réflexion esthético-philosophique: en dépit de l'échec, l'expérience fut une étape importante dans les propos que l'artiste tint bientôt dans le domaine de la frugalité, de l'autarcie et de l'écologie. Ils traduisaient un intérêt croissant pour des solutions sociétales. Les écrits et manifestes devinrent là-encore la pierre angulaire des conceptions architecturales de l'artiste devenu *Architekturdoktor* : l'habitat social qu'il réalisa synthétisait tout ce que ses écrits avaient énoncé. L'Autriche sut s'en souvenir : elle accorda à l'artiste son *Insigne d'or de la ville de Vienne* et *Insigne d'or du Land de Styrie* en 1988. En 1996, Hundertwasser reçut le Prix du tourisme décerné par l'économie autrichienne, et en mars 2000 à titre posthume, la Grande distinction du mérite pour les services rendus à la République autrichienne. Outre l'industrie touristique, stimulée par la Hundertwasser Haus, voire la station d'épuration de Vienne, il faut aussi penser à l'apport de l'artiste à l'écologie autrichienne. En effet, par son discours et son action pour les dernières plaines alluviales du Danube à Hainburg (1984), il peut avoir contribué à la création du « Parc National des praires alluviales du Danube **(***Nationalpark Donau-Auen*), d'une surface finale de 11 500 hectares[5471]; le Parlement autrichien le vota fin novembre 1996, après dix ans de négociations, et avec l'assentiment de toutes les fractions parlementaires. En 2012, on fit référence à ses réflexions lors de l'exposition « Réchauffement. Art et Climat » (*Erhöhte Temperatur. Kunst und Klima*)[5472], à Salzbourg.

[5470] HUNDERTWASSER, [s.d.], Kids Plaza Osaka - Aire de jeux pour enfants (1996/97), *hundert.at*, http://www.hundertwasser.at/francais/werk/arch/arch_kids-plaza.php, consulté le 25/07/2017.

[5471] BAUDE Éric, 2018, *Parc National des Prairies Alluviales Danubiennes (National-Park Donau-Auen)*, *danube-culture.org*, http://www.danube-culture.org/le-parc-national-des-prairies-danubiennes-autriche/, consulté le 08/07/2018.

[5472] *Kunst und Klima, Publikation erscheint anlässlich der Ausstellungen "Erhöhte Temperatur. Kunst und Klima"*, Salzburger Kunstverein, 27. September - 25. November 2012 ; "Weather report. Kunst und Klimakatastrophe", Landesgalerie Linz, Wappensaal, 6. Dezember 2012 - 20. Jänner 2013]: Art and climate, Landesgalerie Linz, Salzburger Kunstverein, Nürnberg, Verl. für Moderne Kunst; Salzburg, Salzburger Kunstverein; Linz, Land Oberösterreich, Oberösterr. Landesmuseen, 2012, pp. 63-65.

Il n'en alla pas exactement de même à l'international. Par exemple, durant la *COP 21* (Paris-Le Bourget, 30 novembre - 12 décembre 2015), le nom de Hundertwasser est absent, lui qui quarante ans plus tôt, avait participé aux « Premières Rencontres Européennes du Cadre de Vie ». Alors que le magazine grand public français *Beaux Arts magazine* titre à cette occasion « Art & écologie : comment les artistes imaginent l'avenir de la planète », et propose un dossier « Les artistes peuvent-ils sauver la planète ? »[5473] qui retrace l'histoire de l'écologie dans l'art depuis les années 1970 ; il n'est pas fait une seule fois référence à Hundertwasser et à ses divers écrits, manifestes, performances, réalisations en faveur de l'écologie. En revanche, on signale : « Le premier artiste qui s'engage dans l'écologie est Joseph Beuys, qui en 1982 plante 7000 chênes pour la *documenta 7* de Kassel : il sensibilise le public au danger de la déforestation, et de revivifier, en chaman, la terre, cette mère spirituelle […]. Beuys fait entrer le vivant dans ses performances »[5474]. Hundertwasser est tout aussi absent du film documentaire français réalisé par Cyril Dion et Mélanie Laurent, *Demain*[5475]. Sorti le 2 décembre 2015, il connut plus d'un million de spectateurs[5476] et le 26 février 2016 reçut le *César* du meilleur film documentaire. Il faut dire que, constatant la menace de l'effondrement des écosystèmes, des trentenaires cherchent des solutions ; mais c'est non pas pour sauver la « nature pour la nature » mais leurs enfants et, à travers eux, la nouvelle génération.

Cependant, les prises de conscience avançant peu à peu, on observe des mises en œuvre en lien avec les convictions de l'artiste. Par exemple, le concept hundertwasserien de la « Culture de merde. La sainte merde » (*Scheißkultur – die heilige Scheiße*) de 1979/1980 est mis en pratique en 2012 dans des toilettes à humus à la sortie de la *Mönckebergstraße*, rue commerçante de Hambourg, en Allemagne[5477]. La technique est qualifiée de pionnière, mais on oublie la réflexion de Hundertwasser. Ou bien encore en 2015 dans un « poo-bus », qui relie l'aéroport de Bristol (Angleterre) au centre historique de Bath ; sa carrosserie vert et blanc est illustrée de passagers assis sur des toilettes[5478]. L'idée est saluée : moins 30 % de gaz à effet de serre émis, aucune odeur et une amélioration de la qualité de l'air. Mais là encore, il n'est pas davantage fait allusion à son concepteur. D'autre part, la nature revient dans les villes, puisque depuis plusieurs années, les

---

[5473] LEQUEUX Emmanuelle, SCHLESSER Thomas, 2015, Les artistes peuvent-ils sauver la planète ?, *Art & écologie : comment les artistes imaginent l'avenir de la planète*, BeauxArts Magazine n° 378, Issy-les-Moulineaux, pp. 56-69.

[5474] LEQUEUX Emmanuelle, SCHLESSER Thomas, 2015, Id., p. 58.

[5475] Demain, 2015, *demain-lefilm.com*, https://www.demain-lefilm.com/, consulté le 04/05/2016.

[5476] Le film « Demain » a dépassé le million de spectateurs, 2016, *lemonde.fr*, http://www.lemonde.fr/planete/article/2016/05/07/le-film-demain-a-depasse-le-million-de-spectateurs_4915387_3244.html, consulté le 08/05/2016.

[5477] HILLMER Angelika, 2012, Humus vom Hamburger Hauptbahnhofs-WC, *abendblatt.de*, http://www.abendblatt.de/ratgeber/wissen/article108828425/Humus-vom-Hamburger-Hauptbahnhofs-WC.html, consulté le 20/03/2017.

[5478] DI VINCENZO Rossana, 2015, Ces bus anglais qui roulent aux excréments humains, *telerama.fr*, http://www.telerama.fr/sortir/ces-bus-anglais-qui-roulent-aux-excrements-humains,136087.php#xtor=EPR-126-newsletter_tra-20151224, consulté le 23/12/2015.

produits phytosanitaires sont largement remis en question[5479]. Dans le cadre du développement durable, les gouvernements, notamment en France, prennent des mesures[5480]. Peu à peu les citadins semblent tolérer la végétation spontanée, tout en étant ignorants du précepte de l'artiste, « tout ce qui est horizontal appartient à la nature ». À ce propos, pensons aussi au succès de libraire de l'ouvrage « La vie secrète des arbres »[5481].

En France encore, des mesures sont prises contre ce qui est jetable (sachets, pailles et cuillères en plastique, par exemple), que l'artiste avait fustigé en son temps. On assiste aussi à une méfiance croissante des populations vis à vis d'une alimentation industrielle malsaine. Ou bien encore vis à vis des produits d'entretien toxiques, que traduisent des dossiers de la presse grand public[5482]. Ce que nous rapprochons des positions que Hundertwasser prit dès fin 1989 dans son écrit « La folie du nettoyage » (*Der Putzwahn*).

À partir des années 1990, l'architecture se laissa elle-aussi inspirer par l'écologie : apparurent dans le monde entier des murs et terrasses végétalisées, aux qualités décoratives mais aussi acoustiques et thermiques. Cependant, il existait peu de bâtiments sur lesquels des arbres ont été durablement implantés en façade. En France, l'occurrence « peau » émerge dans le champ lexical architectural. En 2007, quarante ans après le « Discours à nu », Anne-Marie Fèvre[5483] souligne que nombre d'architectes ne prononcent plus le mot « façade », mais le mot de « peau », car de nos jours, le bâtiment se fait chair. L'architecte Odile Decq indique dans le même article que « peau » a commencé à être employé au début des années 1990, après les façades en verre qui étaient encore des surfaces, percées d'ouvertures, et qu'aujourd'hui, on parle plutôt d'enveloppe, avec un derme et un épiderme. En revanche, nous notons que le travail et le nom de Hundertwasser sont ignorés, alors qu'il est fait référence à Adolf Loos et à sa lutte contre l'ornement. Dans un projet de renouvellement urbain dans le quartier Porta Nuova à Milan (Italie) en 2013-2014, l'architecte italien Stefano Boeri, avec la coopération d'horticulteurs et de botanistes, a conçu et porté le complexe architectural intégré « forêt verticale » (*Bosco Verticale*). Même si ces deux tours d'habitations hautes de 76 mètres et 110 mètres suivent la « ligne droite », à laquelle Hundertwasser était résolument hostile, la plantation de sept cent quatre-vingt arbres a créé une « peau verte » et vivante qui reprend les théories hundertwasseriennes de l'arbre-locataire. Si l'architecte indique avoir été très

---

[5479] Le désherbage en milieu urbain, les herbicides au banc des accusés, 2007, *villespropres.com*, http://www.villespropres.com/2007-10-16/page.php?menu=5&ssmenu=1, consulté le 21/03/2017.

[5480] Ma commune sans pesticide, 2017, *developpement-durable.gouv.fr*, http://www.developpement-durable.gouv.fr/sites/default/files/10-_Guide_zero_pesticides.pdf, consulté le 21/03.2017.

[5481] WOHLLEBEN Peter, 2015, La vie secrète des arbres. Ce qu'ils ressentent. Comment ils communiquent, Les Arènes, Paris, 261 p.

[5482] Entretenir sa maison au naturel , 2016, *60 millions de consommateurs - Hors-série - N° 119S* , Paris, 114 p.

[5483] FÈVRE Anne-Marie, 2007 La peau fait surface, *next.libération.fr*, http://next.liberation.fr/culture/2007/10/06/la-peau-fait-surface_103152, consulté le 29/04/2018.

impressionné par le roman de l'écrivain italien Italo Calvino « Le Baron perché » (*Il barone rampante*), qui traite d'un homme qui décide un jour de quitter le sol pour vivre dans les arbres, s'il s'est souvenu aussi de Joseph Beuys et de son action à la documenta de Cassel en 1982, sa plus importante inspiration vint de Friedensreich Hundertwasser : en 1973, à la Triennale de Milan, il le vit parcourir les rues avec un arbre gigantesque à la main, une image qui l'a beaucoup frappé[5484]. Cependant, en juin 2016, Joram Harel, agent et ami de Hundertwasser et président de la « Fondation Hundertwasser » (*Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung*) dut adresser un mail de protestation au journal viennois *Kronen Zeitung* au sujet de son article « Révolution écologique dans l'urbanisme » (*Ökorevolution im Städtebau*) : encore une fois, le nom de Hundertwasser n'apparaissait pas[5485]. Nous en venons à deux projets parisiens. Premièrement, « Mille arbres », l'un des lauréats de « Réinventer Paris », dont l'inspiration semble tout à fait hundertwasserienne, même si le nom de l'artiste n'est pas évoqué. En effet il est comparable à une « forêt » qui abritera des immeubles d'habitation, des bureaux, un hôtel, des restaurants, un pôle dédié aux enfants et une gare routière : « Sur le macadam, des arbres! ». L'architecte Sou Fujimoto précise qu'avec « Mille Arbres », on voit comme dans un rêve un village flottant au milieu d'une forêt, dans Paris ; avec ses mille arbres, cette forêt crée une intégration tridimensionnelle de la nature et de l'architecture[5486]. Deuxièmement, le projet « Écotone », lauréat du concours « Inventons la Métropole du Grand Paris ». Ce bâtiment à l'épiderme vivant, tel une colline habitée, est une zone de transition écologique entre plusieurs écosystèmes : il incarne ce troisième milieu entre la ville et la nature. Architectes et paysagistes l'ont conçu conjointement, avec double façade, de verre et végétale, nous dirions même des sortes d'« arbres-locataires », si bien que le bâtiment se protège des nuisances sonores ou thermiques, tout en permettant une ouverture sur le paysage[5487]. Là encore, même si on parle de « seconde peau » et non de « Troisième peau», le nom de Hundertwasser n'est pas cité. Mais son esprit est là. D'autres encore s'interrogent sur les avantages des maisons enterrées[5488], sans toutefois songer aux travaux de l'artiste. Peut-être faut-il voir là un oubli involontaire, dû à l'ignorance, les écrits fondamentaux de l'artiste n'ayant pas été traduits en français, ni étudiés à ce jour. Nous souhaitons donc que notre travail permette une meilleure connaissance des écrits de

---

[5484] HIERNER Michael, 2016, Bosco Verticale in Mailand: "Inspiriert von Hundertwasser", *derstandard.at*, http://derstandard.at/2000043861524/Bosco-Verticale-in-Mailand-Die-staerkste-Inspiration-kam-von-Hundertwasser?_slide=2, consulté le 07/09/2016.

[5485] Bulletin électronique de la Hundertwasser Gemeinnützige Privatstiftung, datée du 23/06/2016, reçu par nous-même.

[5486] PAPAZIAN Carole, 2016, Mille arbres à Paris, projet emblématique de la capitale de demain, *immobilierlefigaro.fr*, http://immobilier.lefigaro.fr/article/mille-arbres-a-paris-projet-emblematique-de-la-capitale-de-demain_68877bda-cb6b-11e5-bb1f-1bc37a4226f1/, consulté le 17/09/2017.

[5487] ROOSEN Mélanie, 2017, Nature : l'architecture du futur, *ladn.eu*, http://www.ladn.eu/entreprises-innovantes/green/nature-larchitecture-du-futur/, consulté le 17/11/2017.

[5488] ROBLIN Stéphanie, 2017, Les maisons enterrées : habitat du futur ?, *construction21.org*, https://www.construction21.org/france/member/9038/, consulté le 29/04/2017.

Hundertwasser et une prise de conscience de l'apport qu'ils représentent, notamment en écologie. En effet, quand bien même certains, les plus tardifs, présentent des excès de langage, probablement dus à la douleur d'une déconsidération sur la scène artistique qui le fit se rapprocher des extrémismes autant politiques qu'écologistes, l'artiste caméléon conserva néanmoins une pensée foncièrement humaniste.

ANNEXES

L'édition de ses écrits

À partir des années 1950, Hundertwasser chercha à poser les fondations de son art, en publiant ses théories dans diverses revues artistiques européennes. En 1982, sous l'égide de Walter Schurian, psychologue, sociologue, anthropologue, auteur et éditeur, et alors professeur de psychologie à la *Westfälische Wilhelms-Universität* de Münster, il entreprit de réunir en un recueil les textes qui lui semblaient fondamentaux, et d'en illustrer la couverture. Le titre « De belles voies. Pensées sur l'art et la vie » (*Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben)* est significatif de l'aspect holistique de sa démarche. Walter Schurian souligne que les pensées de Friedensreich Hundertwasser frappent le lecteur comme elles le frappèrent lui-même ; le lecteur peut commencer n'importe où, il peut se laisser porter d'une pensée à une autre, et de là, aller plus loin[5489].

L'ouvrage, édité en 1983 puis en 1984, s'ouvre sur une introduction rédigée par Otto (von) Habsburg (1912-2011). Soulignant que ces écrits expriment la communauté de tous les domaines artistiques, celui-ci observe que l'on peut peindre avec des paroles, surtout lorsqu'on a le sens de ce qui se trouve derrière l'image ; il s'agit donc d'un nouveau tableau en paroles[5490].

Le recueil s'articule en six chapitres, organisés par l'éditeur. Il considéra qu'ils correspondaient aux axes essentiels de la pensée et des conceptions de l'artiste : « La perception du monde » (*Die Wahrnehmung der Welt*) / « Le sens / l'importance de l'image » (*Die Bedeutung des Bildes*) / « La création de l'Homme (*Die Schöpfung des Menschen*) / « Les perceptions sensorielles » (*Die sinnlichen Empfindungen*) / « Espaces libres de la conception » (*Freiräume der Gestaltung*) / « Habitat et espaces de vie (*Wohnung und Lebensräume*). Hundertwasser répond à ce classement dans un court poème en une seule strophe de dix, tous libres et blancs. « Le classement de Hundertwasser de ses écrits »[5491]. Il s'y met en scène, puisque le « je » (*ich*) apparaît six fois. La typographie présente une alternance de quatre vers longs, qui constituent l'introduction et la conclusion. Le champ lexical des vers d'introduction, trivial, contribue à donner une tonalité burlesque ; elle vise à attirer l'attention du lecteur : « Quand je vais chez le marchand de primeurs, j'y trouve des carottes et des pommes, et pas des clous ou des chemises. Quand j'achète du fromage, je vais chez le crémier et pas chez le quincailler »[5492]. Même si nous ne pouvons parler dans le cas

---

[5489] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Vorbemerkung des Herausgebers, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 20.

[5490] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Zum Geleit, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 8.

[5491] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwassers Einordnung seiner Schriften, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, pp. 9-13. « Hundertwassers Einordnung seiner Schriften ». Notre traduction.

[5492] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, Hundertwassers Einordnung Seiner Schriften, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, p. 9. « Wenn ich zum Gemüsehändler gehe, finde ich dort Karotten une äpfel und nicht Nägel oder

présent d'une énumération, nous pourrions rapprocher ces deux premiers vers du poème *Inventaire* (Paroles, 1946) de Jacques Prévert. En effet, Hundertwasser reprend cette association de sujets variés sans lien apparent entre eux ; le procédé stylistique incisif, puisqu'il s'agit d'amener le long vers suivant, où il déclare : « Comme je ne comprends pas très bien la division poético-philosophique de mes textes, telle que Walter Schurian l'a entreprise, je les ai divisés moi-même en cercles thématiques et munis de signes manifestes »[5493]. La tonalité du long vers de conclusion est plus solennelle: « Les thèmes d'un écrit se recoupent souvent. On a alors plusieurs signes qui l'indiquent »[5494]. Le tout encadre cinq vers très brefs, où les phénomènes de répétition et les sonorités ainsi crées soulignent l'importance de l'énonciation : « Textes écologiques sous écologie, / Textes d'architecture, Manifestes sous Manifestes / […] »[5495].

Mais peut-être Hundertwasser joue-t-il à réfuter, saisissant ainsi l'opportunité de dessiner et d'ajouter autant de signes que de divisions qui lui semblaient sensés : seize. Il les commente par de petites légendes informatives, où il abandonne le « je » (*ich*) au profit de *Hundertwasser* et de verbes conjugués à la troisième personne. Ses informations ne suivent pas l'ordre alphabétique, mais sont probablement organisées en ordre décroisant d'importance. Nous décrivons succinctement la « signalétique » entre des signes +, et relayons les indications qui étayent notre analyse :

« Art » (*Kunst*) +sorte de forêt, munie d'une porte + : « Un jardin, dans lequel quelques uns doivent et peuvent entrer et d'autres pas »[5496].

« Religion » (*Religion*) +visage surmonté d'une sorte de soleil + : « Presque tous les textes de Hundertwasser sont théologiques au sens large […] »[5497].

« Philosophie, conception du monde » (*Philosophie, Weltanschauung*) +spirale+ : « Hundertwasser est un autodidacte en philosophie […] »[5498].

Hemden. / Wenn ich Käse kaufe, gehe ich ins Mlchgeschäf und nicht in eine Eisenwarenhandlung. ». Notre traduction.

[5493] Nous ne pouvons bien entendu pas reproduire ces signes distinctifs ; nous citons ce(s) domaine(s) dans lesquels Hundertwasser classa ses écrits rassemblés dans « De belles voies » (*Schöne Wege*).

[5494] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Id.*, p. 9. «Oft überschneiden sich die Themen einer Schrift. Dann hat sie mehrere Zeichen, die auf sie hinweisen ». Notre traduction.

[5495] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 9. « Ökologische Texte unter Ökologie, / Architekturtexte unter Architektur, Manifeste unter Manifeste ». Notre traduction.

[5496] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 9. « Ein Garten, in den einige hineindürfen und hineinkönnen und andere nicht ». Notre traduction.

[5497] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 9. « Fast alle Texte Hundertwassers sind theologisch im weiten Sinne [...] ». Notre traduction.

« Poésie, prose, récits, romantisme, poèmes [5499]» +bulbe+ : « Hundertwasser place aussi ses essais poétiques dans la brièveté de ses 'noms de tableaux' (titres de tableaux), qu'il faut lire comme de cours poèmes »[5500]

« Manifestes, actions » (*Manifeste, Aktionen*) +main ouverte+ : « La plupart du temps accompagnés d'apparitions personnelles, présentés d'abord au public, où Hundertwasser utilise la plupart du temps un rouleau écrit, composé de manuscrits collés ensemble, qui peut avoir jusqu'à sept mètres de long »[5501].

« Architecture, urbanisme, planification urbaine, Droit à la fenêtre, la Troisième peau »[5502] +fenêtre encadrée+ : […].

« La Seconde peau, le vêtement, la mode » (*Die Zweite Haut, die Kleidung, die Mode*) +paire d'yeux sous un haut-de-forme+ : […].

« Végétation » (*Vegetation*) + deux arbres + : […]

« Cycles » (*Kreisläufe*) + Lunette de toilettes + : « Textes écologiques sur le recyclage […] « La signalétique représente une lunette de toilettes à humus-Hundertwasser »[5503].

« Mises en garde. Assistance » (*Warnungen, Hilfeleistungen*) +visage composé de deux chapeaux melon enchâssés + […].

« Éducation, école, université, éducation des enfants » (*Erziehung, Schule, Akademie, Kinderzeichnungen*) + damier : « […] [Hundertwasser] se considère comme le préparateur des révoltes d'étudiants de 1968. […]. »[5504].

[5498] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 10. « Hundertwasser ist philosophischer Autodidakt ». Notre traduction.

[5499] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 10. « Auch legt Hundertwasser seine poetischen Bestrebungen in die knappe Kürze seine 'Bildnamen' (Bildtitel), die wie Kurzgedichte zu lesen sind ». Notre traduction.

[5500] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 10. « Poesie, Prosa, Erzählungen, Romantik, Dichtungen ». Notre traduction.

[5501] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 10. « Meist begleitet mit persönlichen Auftritten, zuerst vor Publikum vorgetragen, wobei sich Hundertwasser meist einer Schriftrolle bedient aus zusammengeklebten Manuskripten, die bis zu sieben Metern lang ist ». Notre traduction.

[5502] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 10. « Architektur, Urbanismus, Stadtplanung, Fensterrecht, die Dritte Haut ». Notre traduction.

[5503] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 11. « Ökologische Texte über Recycling […]. Das Zeichen stellt eine Hundertwasser-Humustoilettenbrille dar. ». Notre traduction.

[5504] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 11. « [Hundertwasser] betrachtet sich als Vorbereiter der Studentenrevolten von 1968. [...] ». Notre traduction.

« Textes de catalogues d'exposition » (*Ausstellungskatalogtexte*) + cadre de tableau , **EXP**, en surimpression sur un cadre + : […].

« Peintre » (*Maler*) +visage à trois yeux et moustaches à la Salvador Dali, dans un cadre+ : « Textes sur d'autres artistes-peintres, Sonnenstern, Kampmann, Brauer, Rainer, Schmögner, Szigethy, Brô. Tous les textes, sauf le premier sur les artistes, écrit à Vienne en 1953, sont des préfaces de catalogues »[5505].

« Explications des propres tableaux » (*Bildererklärungen eigener Bilder*) +cadre et toile noire+ : « Quelques uns, comme 'La fleur de nez – La mort de Konrad Bayer' et 'Olympia 1972' ont même un caractère médiumnique, parce que les évènements furent peints avant qu'ils ne le produisirent »[5506].

« Techniques et méthodes » (*Techniken und Medien*) +palette de peintre, pigments sous forme de larmes+ «Sur lesquelles Hundertwasser a écrit, particulièrement : peinture, gravures, gravures sur bois japonaises, tapisseries, pièces de monnaie, timbres »[5507].

« Politique » (*Politik*) +**POL**+ « Bien que Hundertwasser soutient qu'il est apolitique, beaucoup de ses textes entrent dans ce domaine »[5508].

Publié près de vingt ans avant le *Catalogue Raisonné*, cet ensemble de textes fondamentaux constitue en quelque sorte le référentiel de la pensée du créateur. En 2004, quatre ans après la disparition de l'artiste, Walter Schurian propose une édition revue et corrigée du recueil. La structure est légèrement différente de celle de la première édition : par exemple, « Le classement de Hundertwasser de ses écrits »[5509] (*Hundertwassers Einordnung seiner Schriften*) et sa signalétique ne sont plus accompagnés du court poème. En outre, cinq des six chapitres portent des titres

---

[5505] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 12. « Texte über andere bildende Künstler, Sonnenstern, Kampmann, Brauer, Rainer, Schmögner, Szigethy, Brô. Alle Texte, bis auf den ersten über Künstler 1953 Wien, sind Katalogvorworte ». Notre traduction.

[5506] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 12. « Einige, so wie ‚Die Nasenblume – Konrad Bayers Tods' und ‚Das Match des Jahrhunderts' 1952 und ‚Olympia 1972' haben sogar medialen Charakter, weil die Ereignisse vorausgemalt sind, bevor sie eintraten, bevor sie eintraten ». Notre traduction.

[5507] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 12. « Über die Hundertwasser geschrieben hat, insbesondere: Malerei, Grafik, japanischer Holzschnitt, Gobelin, Münzen, Briefmarken ». Notre traduction.

[5508] HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Ibid.*, p. 12. « Obwohl Hundertwasser betont unpolitisch ist, reichen viele seiner Schriften in diesen Bereich». Notre traduction.

[5509] HUNDERTWASSER, Walter SCHURIAN (Hrsg.), 2004, Hundertwassers Einordnung seiner Schriften,, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, p. 9. « Hundertwassers Einordnung seiner Schriften ». Notre traduction.

identiques à ceux de l'édition de 1983; dans le cinquième, le concept « Art » (*Kunst*) a remplacé le concept « Conception » (*Gestaltung*), dans le titre devenu « Libres espaces de l'art » (*Freiräume der Kunst*). Dans ces rubriques sont aussi classés des écrits rédigés depuis 1982. Le premier chapitre en compte six. Dans le second chapitre, un texte a disparu, un autre a été déplacé dans le chapitre « Habitat et espaces de vie » (*Wohnung und Lebensräume*), et enfin, trois autres ont été ajoutés. Dans le troisième et le quatrième chapitre, on trouve deux écrits supplémentaires ; et dans le chapitre suivant, cinq. Dans le dernier, un texte a disparu, tandis que onze nouveaux textes sont insérés.

BIOGRAPHIE DE HUNDERTWASSER ET REPÈRES CHRONOLOGIQUES

DATE	FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER[5510]	FAITS DANS LE MONDE – EN LIEN AVEC L'ARTISTE
1834		Naissance de Ernst Haeckel
1856		Naissance de Sigmund Freud, père de la psychanalyse
1862		Naissance de Gustav Klimt , fondateur de la Sécession viennoise
1866		Ernst Haeckel publie « *Morphologie générale des organismes* » (*Generalle Morphologie der Organismen*) Naissance de Kandinsky (Moscou)
1873		Naissance de Leo Frobenius
1879		Naissance de Paul Klee
1893		Naissance de Leo Frobenius, ethnologue et archéologue allemand
1881		Naissance de Picasso (Malaga)
1887		Naissance de Walter Kampmann Naissance de Charles-Édouard Jeanneret-Gris, dit Le Corbusier
1890		Naissance d' Egon Schiele , artiste majeur du mouvement expressionniste
1892		Naissance de Friedrich Schröder-Sonnenstern
1899		Ernst Haeckel publie « Les énigmes de l'univers » (*Die Welträtsel)*

[5510] D'après Harry Rand, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, pp. 198-200.

		Leo Frobenius publie « Problèmes de la culture » (*Probleme der Kultur*) (1899-1901)
1900		Sigmund Freud publie « *L'interprétation des rêves » (Die Traumdeutung)*
1904		1ere expédition de L. Frobenius en Afrique
1908-1909		Gustav *Klimt* peint « Le *Baiser* » (Der Kuss)
1910		Wilhelm Dilthey publie « Goethe et l'imagination poétique » (*Goethe und die dichterische Phantasie*)
1911		V. Kandinsky publie *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*
1912		Naissance de Jackson Pollock
1918		Fin de la Première Guerre mondiale. Dislocation de l'empire austro-hongrois Fin des voyages de L. Frobenius en Afrique du nord et du nord-est. Mort de Gustav Klimt Mort de Egon Schiele
1919		Mort de Ernst Haeckel *Les Champs magnétiques* (Philippe Soupault, André Breton) : actes fondateurs du mouvement surréaliste.
1920		Leo Frobenius fonde l' « Institut pour la morphologie culturelle » (*Institut für Kulturmorphologie*) à Munich
1921		Naissance de Joseph Beuys Max Doerner publie *Malmaterial und eine*

		Verwendung im Bilde
1928	15 décembre : naissance à Vienne de Friedrich Stowasser, enfant unique d'une famille pauvre (de Ernst Stowasser, fonctionnaire technicien au chômage, et officier de la Première Guerre mondiale. et de son épouse Elsa, née Scheuer, employée de banque)	André Breton publie *Le Surréalisme et la peinture ; Nadja* Naissance d'Yves Klein Naissance d'Alain Jouffroy 21 décembre : inauguration de La Coupole de Montparnasse
1929		Krach de Wall Street Naissance d'Arnulf Rainer Naissance *d'*Arik Brauer
1930		Naissance de René Brault, dit Brô Naissance de Pierre Restany
1930	Décès du père. Sa mère va s'occuper seule de son fils	Naissance de Ernst Fuchs
1932		Naissance de Konrad Bayer
1933		Leo Frobenius : « Histoire civilisationnelle de l'Afrique – Prolégomènes d'une théorie historique des formes » (*Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena einer historischen Gestaltlehre*) Hitler devient chancelier d'Allemagne
1934	Premiers dessins d'enfant	Guerre civile autrichienne (Österreichischer Bürgerkrieg), dite encore « insurrections de février » (Februarkämpfe)
1936	Scolarisation à l'école Montessori à Vienne. Y est attesté « un sens inhabituel pour les formes et la couleur » Vacances en Yougoslavie	

	Juif par sa mère, reçoit le baptême catholique	
1937	Scolarisé à l'école primaire publique (*öffentliche Volksschule*),	Naissance de Joram Harel Munich, Galeriegebäude am Münchener Hofgarten : exposition « Art dégénéré » *(Entartete Kunst)*, contre les langages esthétiques nouveaux, dont certains semblent s'inspirer des arts primitifs africains (650 toiles) New York, Museum of Modern Art : Exposition « Pétroglyphes préhistoriques d'Europe et d'Afrique » (*Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa*), rassemblant les copies des découvertes de Frobenius et des œuvres de Paul Klee, Hans Arp ou Joan Miró
1938		Anschluss : l'Autriche est rattachée à l'Allemagne Mort de Leo Frobenius Mort de Sigmund Freud à Londres Début des carrières de Jackson Pollock, Mark Rothko
1939		La France et l'Angleterre déclarent la guerre à l'Allemagne Début d'émigration des artistes d'avant-garde vers les États Unis
1940	Scolarisé au collège public *Realschule Unterbergergasse*	Mort de Paul Klee
1942	Pour protéger la famille, entre aux « Jeunesses hitlériennes » (*Htilerjugend*)	L'Europe, l'Afrique et l'Asie sont en guerre
1943	Hundertwasser rédige le poème « Le secret du timbre » (*Das Geheimnis der Briefmarke*)	

	69 membres juifs de sa famille maternelle (dont sa tante et sa grand-mère) sont déportés et tués Premier dessin réfléchi, aux crayons de couleur d'après nature Premier agenda 1943-1948	
1944		Débarquement allié en Normandie Libération de Paris Décès de Kandinsky (Paris)
1945		Capitulation de l'Allemagne nazie Retour des prisonniers et des déportés Les États-Unis lancent la bombe atomique sur Hiroshima et Nagasaki Premier Salon de Mai Décès de Walter Kampmann
1946	Après la guerre, en raison de la pénurie, travaille chez un agriculteur. La vie rurale le décida à devenir peintre, persuadé qu'il était de trouver dans l'art « une expression appropriée à cette expérience de la nature »	Fin du procès de Nuremberg Réédition du *Manifeste du surréalisme* (1924) d'André Breton (1896-1966) Gustav Kurt Beck fonde le *Art Club* à Rome Début de la guerre d'Indochine Churchill parle pour la première fois du *Rideau de Fer* qui divise l'Europe
1947		Expositions dans les galeries : Galerie Maeght *Exposition Internationale du Surréalisme* / Galerie du Luxembourg : *Automatisme* Le Corbusier construit la première « unité d'habitation » à Marseille (1947-1952)

		Fondation de la section autrichienne de l'*Art Club*
1948	Baccalauréat (*Matura*) de l'école secondaire de Horn (Basse-Autriche) Découvre les dessins d' Egon Schiele à la *Graphische Sammlung Albertina* (Vienne). : rencontre décisive, qui va déterminer sa carrière. Autres influences : artistes célèbres (Gustav Klimt et Paul Klee) ou méconnus (Walter Kampmann) Inscription à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, pour y apprendre les techniques de base du dessin (professeur Robin Christian Andersen). N'y reste que trois mois	Assassinat du Mahatma Gandhi La Guerre froide s'intensifie entre l'Est et l'Ouest
1949	Janvier, château Leopoldskron, discours *Jeder muss kreativ sein* Voyage en Italie du nord (Ravenne), en Toscane, à Rome, Naples, Sicile. Florence : fait connaissance avec l'artiste français René Brô. Fortement impressionné par des carreaux de céramique dans un café romain Avait toujours une boîte miniature de peinture sur lui pour pouvoir dessiner tout le temps et partout Modifie son nom de Stowasser en Hundertwasser	Grande activité du groupe belgo-scandinave CoBra (Alechinsky, Jorn, Constant, Corneille)
1950	Voyage vers Paris Hôte de la famille Dumage Abandonne l'École des Beaux Arts dès le	Années 1950 : naissance du mouvement littéraire et artistique *Beat Generation* aux États-Unis Début de la guerre de Corée Jean Prouvé met au point les coques monobloc

	premier jour Avec Brô, réalise 2 peintures murales à Saint Mandé. Cette profonde amitié va avoir une forte incidence sur son travail, ne serait-ce que par le traitement des couleurs franches et séparées, des personnages aux yeux en amande et « bouches-navires » Rencontre le sculpteur et photographe japonais Shinkichi Tajiri Entre en contact avec le groupe CoBra	métalliques pour l'industrialisation des maisons individuelles Hôpital Sainte-Anne (Paris) : *Exhibition on Psychopathological Art*
1951	Voyage la moitié de l'année au Maroc, en Tunisie, en Sicile Découvre la musique arabe Retour à Vienne : membre de *l'Art Club*	Première biennale de Sao Paulo Organisée par Denise René, exposition itinérante en Suède, Norvège, au Danemark, en Finlande, Belgique : *Vingt artistes de l'École de Paris 1951 (Klar Form)*, Stedelijk Museum, Amsterdam Ludwig Mies van der Rohe construit le Lake Shore Drive à Chicago
1952	Première exposition à *l'Art Club* « Strohkoffer » de Vienne. Courte période de décoration abstraite	Galerie Paul Facchetti exposition *Mathieu / Pollock*
1953	À l'Université de Vienne, voit le documentaire « Image de la Folie » de Fulchignioni, réalisé à l'Hôpital Sainte-Anne, Paris (1950), Y est frappé par la spirale, qui devient cruciale pour sa créativité et devient une véritable signature Première spirale : « *La spirale signifie à la fois la mort et la vie. En partant du centre de la toile, on va de la naissance à la mort qui se trouve aux extrémités du tableau et inversement* ». Développe sa théorie du	Fondation de la revue d'art *Cimaise* Découverte de la structure de l'ADN

	Transautomatisme TAO (théorie dérivée du surréalisme, qui le conduit à décliner une iconographie faite de lignes serpentines et de compositions mosaïquées mêlant souvenirs de voyages et visions quasi hallucinées). Second séjour à Paris	
1954	Exposition à la Biennale de Venise Première exposition à Paris (galerie de Paul Facchetti) Rencontre le peintre Yves Klein et le critique d'art Pierre Restany Été en Italie. Hospitalisé en septembre et octobre À Rome pour une jaunisse, il peint plusieurs aquarelles. Commence la numérotation de ses tableaux et le catalogue raisonné de son œuvre	Début de la guerre d'Algérie Mort de Matisse Fondation du groupe japonais d'avant-garde, fondé sur la performance, Gutaï (1954-1972) Création de la revue d'art *L'Œil* Yves Klein : premières peintures monochromes
1955	Réalise à Paris son œuvre centrale *Der große Weg* (en lien avec le taoïsme ?) Premières expositions à Milan (galerie de Carlo Cardazzo, la Galleria del Naviglio) Est représenté au *Salon des réalités nouvelles*	Kassel (Allemagne) : *documenta I* Paris, Galerie Denise René : première exposition d'art cinétique (Calder, Vasarely, Marcel Duchamp)
1956	Invasion soviétique de la Hongrie. Hundertwasser dresse immédiatement la liste des *Cent crimes perpétrés contre la Hongrie*. Seconde exposition à la galerie Facchetti, Paris Pendant l'été, avec Hans Neuffer, navigue en tant que matelot sur le S/S Bauta de	Révolte hongroise et entrée des chars soviétiques à Budapest. Décès de Jackson Pollock Début de la « déstalinisation » Ouverture de la galerie Iris Clert à Paris

	Söderhamm à Hull Publication de *La visibilité de la création transautomatique* dans le magazine « Cimaises » et *Cinéma individuel transautomatique* dans « Phases » à Paris.	
1957	Reçoit le Prix du Syndicat d'Initiative, Bordeaux Acquiert une ferme « La Picaudière », à Saint-Jean-de-la-Forêt, (Normandie, France), Publication de *La Grammaire du Voir* à Paris Paris, Galerie Kamer, exposé dans *Pierre Restany. Espaces imaginaires* Fait connaissance du peintre, aquarelliste, graveur sur cuivre, lithographe et céramiste japonais Yasse Tabuchi (1921-2009) Exposition à la Biennale de Sao Paulo (Brésil) Exposition à la Galerie St. Stephan, Vienne Septembre : signe le manifeste *Contre le style* (Milan) avec Arman, (…) Yves Klein, (…) Pierre Restany	Janvier : début des *Anthropométries* de Yves Klein Diverses expositions dans les galeries, notamment Daniel Cordier : *Dessins de Arp (…) Sophie Taeuber-Arp* Galerie Kamer : *Espaces imaginaires (*organisée par Pierre Restany) Bachelard (1884-1962) : *Poétique de l'espace* Barthes : *Mythologies* Début de la Bataille d'Alger
1957 - 1960	Contrat avec la Galerie H. Kamer, Paris	
1958	Épouse Herta Leitner à Gibraltar. (divorce deux ans plus tard) 4 juillet : lecture du manifeste « Manifeste de la moisissure contre le rationalisme dans l'architecture » (*Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur*) au cours d'un congrès international d'art	Aggravation de la Guerre d'Algérie Pierre Restany publie *Lyrisme et abstraction*

	(monastère Seckau) Fin du cycle théorique du transautomatisme	
1959	Prix Sanbra de la Ve Biennale de Sao Paulo Exposé à la 1ère Biennale de Paris au Musée d'Art Moderne Avec Arnulf Rainer et Ernst Fuchs, fonde à Vienne le *Pintorarium* Peint pour le Dalai Lama Épanouissement de la spirale En tant que professeur-invité à l' « Académie des Beaux Arts » (*Hochschule für bildende Künste*) de Hambourg, il dessine « La ligne sans fin » (*Die endlose Linie*) avec Bazon Brock et Herbert Schuldt, sur fond de musique japonaise traditionnelle. Il démissionne de son poste de professeur après le scandale	Mars : soulèvement au Tibet, réprimé dans le sang. Exposition Galerie Iris Clert : *Brô* Exposition Galerie Facchetti : *Dix ans d'activité* Ouverture du Solomon R . Guggenheim Museum à New York dans le bâtiment conçu par Frank Lloyd Wright
1959-1961	*Topographies*	
1960	Expose au Salon de Mai à Paris Lance en janvier la *campagne des orties* en conjonction avec la manifestation d'Alain Jouffroy « Antiprocès » - « …comment vivre de manière indépendante » Exposition à la galerie Raymond Cordier, Paris	Début des années 1960 : naissance du phénomène hippie aux USA 1960-1971 : Actionnisme viennois Fondation du groupe des *Nouveaux Réalistes* chez Yves Klein, Pierre Restany écrit le texte de la déclaration constitutive Yves Klein dépose la formule de son *IKB*
1961-	*Compositions objectives*	

1967		
1961	Voyage au Japon Prix Mainichi lors de la 6e Exposition Internationale d'Art de Tokyo Grand succès de son exposition à la galerie de Tokyo Peint à Hokkaido et revient à Vienne en passant par la Sibérie Épouse la Japonaise Yuko Ikewada (mariage rompu en 1966) Commence à utiliser le nom « Royaume de la Paix » (*Friedensreich*)	Joseph Beuys commence à enseigner à l'Académie d'Art de Düsseldorf Premiers vols habités dans l'espace : Gagarine puis Shepard ; la Terre apparaît comme une sphère bleue dans le vide noir de l'espoir – présage et amorce de l'ère du Verseau
1962	Peint dans un studio sur la Giudecca à Venise Grand succès d'une rétrospective organisée par Vinzenz Ludwig Oberhammer lors de la Biennale de Venise dans le pavillon autrichien Achète la *Hahnsäge*, une scierie désaffectée, dans une région forestière et peu peuplée en Basse-Autriche. Y aménage un nouveau logement, Loin de toute bousculade et au sein de la nature	Andy Warhol : *200 Campbell Soup Cans* 6 juin : décès d'Yves Klein Accords d'Évian :fin de la Guerre d'Algérie
1963	Expose à la Galerie Änne Abels à Cologne (Allemagne) Voyage en Grèce	
1964	Ses œuvres sont présentées à la documenta III de Kassel, dans le département de peinture Escalade dans les Alpes tyroliennes Séjour à Hanovre (Allemagne), pour la Rétrospective d'envergure organisée par	Décès de Konrad Bayer

	Wieland Schmied à la *Kestner-Gesellschaft*, L'exposition est également présentée à Amsterdam, Berne, Hagen, Stockholm, Vienne La *Kestner-Gesellschaft* publie le premier catalogue d'œuvres	
1965	Innombrables expositions dans le monde entier Actions et visions architecturo-écologiques conséquence de son expérience ; sont et resteront controversées Essai « 35 jours en Suède » (*35 Days in Sweden*) Grand succès de l'exposition itinérante au Moderna Museet, Stockholm	Décès de Le Corbusier
1966	Importance grandissante de la lithographie dans son œuvre Apprend la technique de la gravure sur bois japonaise Malheureux en amour Ferry Radax tourne le premier film documentaire sur Hundertwasser à La Picaudière et dans le Waldviertel (Basse-Autriche) Exposition à la galerie Hammerlund, Oslo	1966 - 1974 : quarante-six essais nucléaires aériens français à Mururoa et Fangataufa
1967	Voyage en Ouganda et au Soudan Premiers timbres Début des œuvres graphiques en couleurs, premières incrustations de métal	Juin : Guerre des Six Jours, qui opposa Israël à l'Égypte, la Jordanie et la Syrie. Le Salon de Mai 1967 émigre de Paris à Cuba. Nuit du 17 juillet 1967: performance murale collective, *Cuba Colectiva*, La Havane

	Exposition itinérante dans des galeries à Paris, Londres, Genève, Berlin Galerie Hartmann, Munich : Nacktrede für das Anrecht auf *die dritte Haut* – Discours à nu pour le droit à la troisième peau	*La Chinoise*, film français de Jean-Luc *Godard*
1968	Deuxième « discours à nu » (*Nacktrede*) Se rend en Californie du nord et prépare un catalogue conséquent pour son exposition organisée par Herschel Chipp à l'Université de Californie, Berkeley Voyage de la Sicile à Venise à bord du bateau en bois « San Giuseppe T ». Le bateau est reconstruit et nommé « Jour de pluie » (*Regentag*), sur des chantiers navals dans la lagune de Venise Année-charnière dans ses orientations : défenseur de notre environnement urbain Février : dissolution du *Pintorarium* dans son appartement de la Spiegelgasse, Vienne. Exposition au University Art Museum de Berkeley (Californie, USA) Discours « Séparons-nous de Loos » (*Los von Loos*) à Vienne : relance de la pratique du transautomatisme sur le plan de la défense écologique Navigue sur le *Regentag* de la Sicile à Venise	Mai : Mouvements étudiants à Paris 20-21/08 : écrasement du « Printemps de Prague »
1969	Exposition dans des musées à Berkeley, Santa Barbara, Houston, Chicago, New York, Washington	21 juillet : premiers pas de l'Homme sur la lune, lors de la mission Apollo 11 , effectués par Neil Armstrong et Buzz Aldrin

1969 - 1971	Exposition au Santa Barbara Museum (Californie, USA), au Museum of Fine Arts de Houston (Texas, USA), au Arts Club of Chicago (Illinois, USA), à la Phillips Collection de Washington D.C. (USA) Exposition au Salon de Mai, Paris (France) Œuvre graphique *686 Good Morning City - Bleeding Town*, en 120 variations de couleurs Vit et travaille à bord du *Regentag* dans la lagune de Venise	
1970 - 1972	Collaboration avec Peter Schamoni pour son film « Le Jour de Pluie de Hundertwasser » (*Hundertwassers Regentag*) Travaille sur le portfolio du Regentag chez Dietz Offizin à Lengmoos, en Bavière	
1970	Acquiert une propriété dans la Bay of Islands, toute la vallée « Kaurinui » en Nouvelle-Zélande. Y vit et travaille dans la nature notamment dans la « maison-bouteille » (*bottle house*), conçue écologiquement, notamment avec la technique des toits plantés	
1971	Travaille à Lengmoos sur un poster pour les Jeux Olympiques se déroulant à Munich Voyage à bord du *Regentag* le long de la côte dalmate avec Peter Schamoni et Manfred Bockelmann Trajet en montgolfière de Bavière en Autriche	
1972	Décès d'Elsa Stowasser Explique ses concepts de plantation d'arbres sur les toits et de la conception individuelle des	Jeux olympiques d'été, XXème olympiade de l'ère moderne (Munich, RFA), marqués par la prise d'otages et l'assassinat de onze athlètes israéliens

	façades dans l'émission télévisée « « Fais un vœu » (*Wünsch Dir was*) Munich, 27 février : « Ton droit à la fenêtre » (*Fensterrechtsdemonstration*) Publie le manifeste « Ton droit de fenêtre - ton devoir d'arbre » (*Dein Fensterrecht - Deine Baumpflicht*) Présentation du film sur le *Regentag* à Cannes Voyage à bord du *Regentag* à l'île d'Elbe Fonde en Suisse la société anonyme « Grüner Janura AG » (rebaptisée « Namida AG » en 2008) pour gérer ses droits d'auteurs littéraires et artistiques	par un groupe de terroristes palestiniens.
1973	Premier portfolio de gravures sur bois japonaises : *Nana Hyaku Mizu* Premier peintre européen dont les œuvres sont travaillées par des maîtres-graveurs japonais Voyage dans les îles du Cap-Vert et en Nouvelle-Zélande pour son exposition itinérante, organisée par Hertha Dabbert, présentée à Auckland, New Plymouth, Wellington, Palmerston, Christchurch et Dunedin Prend part à la Triennale de Milan, où environ quinze « arbres locataires » (*Baummieter*) sont installés à des fenêtres de la Via Manzoni Publie le manifeste *Inquilino Albero* Exposition à la galerie Aberbach Fine Art,	Décès de Picasso (Mougins) Guerre du Kippour, entre Israël et coalition menée par l'Égypte et la Syrie Premier choc pétrolier Arne Naess fonde le courant de l'écologisme « écologie profonde » (*deep ecology*)

	New York.	
1974	Exposition itinérante dans divers musées australiens : Melbourne, Canberra, Sydney, Mornington. Dans le cadre de l'exposition « *Stowasser 1943 – 1974* » la collection Graphique de l'*Albertina* (Vienne) présente la collection complète des œuvres de jeunesse « *Friedrich Stowasser 1943 – 1949* » ainsi que l'ensemble de l'ouvrage graphique. Ensuite montrée comme exposition itinérante en Yougoslavie Peint l'affiche de la « Semaine de la préservation » (*Conservation Week*) de Nouvelle-Zélande Reçoit le « Prix de la préservation » (*Conservation Award*) Présente sa conception du projet de zone piétonne dans la Seilergasse à Vienne qui (refusée) Voyage à bord du *Regentag* à Tunis, Chypre et Israël Exposition à la galerie Facchetti, Paris Premiers posters sur l'environnement (produit des ventes reversé aux organisations concernées)	
1975	Deuxième portfolio de gravures sur bois japonaises : *Midori No Namida* Exposition rétrospective à la *Haus der Kunst*, Munich Publie le manifeste *Toilettes à humus* à Munich	Fin de la guerre du Viêt Nam

	Conçoit un timbre pour l'Autriche, « Arbre spirale » (*Spiralbaum*), gravé par Wolfgang Seidel, lançant ainsi la collection « Art moderne en Autriche » Débuts de l'exposition itinérante mondiale dans le *Musée d'art moderne de la ville de Paris.* L'exposition dure jusqu'en 1983 et est présentée dans vingt-sept pays et quarante-trois musées, prolongée pour se rendre au Luxembourg, à Marseille et au Caire. Poursuite de la présentation de l'*Albertina* de l'ensemble de l'œuvre graphique aux États-Unis à New York et à Boston. Jusqu'en 1992 cette exposition itinérante sera montrée dans quinze pays, dans plus de quatre-vingt musées et galeries A bord du *Regentag*, Hundertwasser traverse l'Atlantique puis les Caraïbes pour arriver au Pacifique par le Canal de Panama Commence à concevoir des timbres-poste	
1976	Navigue de Tahiti à la Nouvelle-Zélande, en passant par Rarotonga Exposition itinérante mondiale: Tel-Aviv, Varsovie, Reykjavik, Copenhague, Dakar Exposition d'œuvres graphiques aux États-Unis : Hanover, Brooklyn, Maryland	
1977	Après deux accidents, passe deux mois à l'hôpital de Kawakawa en Nouvelle-Zélande Voyage ensuite d'Asie en Amérique du Sud. Il remonte, dans un bateau à toit ouvert, le Rio Negro et le Rio Branco depuis Manaus	

	Discours aux « Premières Rencontres Européennes du Cadre de Vie » à l'UNESCO à Paris en décembre Exposition itinérante mondiale : Tokyo, Hong-Kong, Le Cap, Pretoria, Rio de Janeiro, Brasilia, São Paulo, Caracas	
1978	Passe l'hiver dans le Waldviertel sous la neige avec son ami Brô et peint sept tableaux Achève avec Alberto della Vecchia l'objet en trois dimensions *780 Fall in Cloud - Fall in Fog - Fall out* après l'avoir travaillé pendant 6 ans. Conçoit à Venise le *Drapeau pour la Paix en Terre Promise* avec un croissant de lune vert arabe et une étoile de David bleue, le tout sur fond blanc Publie son *Manifeste pour la Paix* Voyage comme invité du président Léopold Sédar Senghor au Sénégal Exposition itinérante mondiale : Mexico, Montréal, Toronto, Bruxelles, Budapest Exposition des œuvres graphiques de l'Albertina au Canada, en Allemagne et au Maroc	
1979	Voyage à New York, San Francisco, Tahiti, en Nouvelle-Zélande Le Drapeau de la paix est envoyé au Moyen Orient par le Chancelier fédéral d'Autriche Bruno Kreisky D'après ses esquisses, l'Imprimerie Nationale Autrichienne imprime trois timbres-poste pour	

	la République du Sénégal, un pour la République des îles du Cap-Vert Crée cinq monnaies « Quelque chose comme le droit d'entrer au Paradis » (*So etwas wie Eintrittsgeld ins Paradies*) Lecture publique du manifeste « La culture de la merde - La Sainte Merde » (*Die Scheißkultur - die heilige Scheiße*) à Pfäffikon am Zürcher See Conçoit le livre *Ao Tea Roa*, édité par Hans Brockstedt, paru aux éditions Albrecht Knaus, Hambourg Passe l'été à peindre à Algajola en Corse Exposition itinérante: Madrid, Pfäffikon. Exposition d'arts graphiques de l'Albertina au Portugal, Espagne, Allemagne, Italie, Grande-Bretagne Début de l'Exposition itinérante « Hundertwasser peint » (*Hundertwasser Is Painting*) avec quarante œuvres à l' Aberbach Fine Art, New York Acquiert à Venise le *Giardino Eden* un grand jardin avec palazzo	
1980	Voyage au Qatar, au Sri Lanka, aux Maldives et en Nouvelle-Zélande Présentation de cinq propositions de modèles pour une habitation à la jonction des rues Löwengasse et Kegelgasse à la demande de la ville de Vienne (projet de logements collectifs,	Décès de Roland Barthes 4 avril 1980 : fondation de l'organisation radicale écologiste *Earth First !* (la Terre d'abord).

	opposé à la raideur du Bauhaus, très coloré et réalisé avec de nombreux matériaux) Le « Jour Hundertwasser » (*Hundertwasser Day*) est proclamé par le maire Marion Barry, Jr. À Washington le 18 novembre Plantation des douze premiers arbres sur cent à Judiciary Square, à Washington, D.C. Affiches anti-nucléaires « Plantez des arbres – Évitez le péril nucléaire » (*Plant Trees – Avert Nuclear Peril*) présentées à Ralph Nader Affiches environnementales « Arche de Noé 2000 » (*Arche Noah 2000*) destinées à l'Allemagne S'exprime sur l'écologie pour contrer le nucléaire et en faveur d'une architecture en harmonie avec la nature et l'homme au Sénat américain, au musée Corcoran, à la *Philipps Collection* de Washington, lors du second symposium européen sur l'écologie à Berlin, dans les universités techniques de Vienne et Oslo Passe l'été à peindre sur l'île de Porquerolles Exposition itinérante mondiale : Rome, Milan, Oslo, Cologne L'exposition d'œuvres graphiques de l'Albertina passe en France, en Allemagne et aux USA Exposition itinérante « Hundertwasser peint » (*Hundertwasser Is Painting*): Tokyo,	

	Hambourg, Oslo.	
1981	Voyage en Inde, au Népal et en Nouvelle-Zélande avec René Brô. – Le 14 mai, se voit attribuer le Grand Prix d'État autrichien qu'il avait remporté en 1980 Prononce un discours contre l'énergie nucléaire et sur « Le faux art » (*Die falsche Kunst*) Reçoit le Prix autrichien pour la protection de l'environnement Durant l'été, peint au bord du Wolfgangsee, Autriche. Enseigne sur l'environnement, l'architecture et l'art à Cologne, Munich, Francfort, Graz, Vienne, Berlin-Est et Hambourg Exposition itinérante mondiale : Vienne, Graz, Berlin-Est, Helsinki et Bucarest Exposition d'arts graphiques de l'Albertina : France, Amérique du Sud, États-Unis et Allemagne Exposition itinérante *Hundertwasser Is Painting* : galerie Würthle, Vienne Nommé directeur de la section de Peinture de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne Rédige « Directives pour la masterclass Hundertwasser » (*Richtlinien für die Meisterschule Hundertwasser*)	

1982	Termine seize œuvres en Nouvelle-Zélande et à Venise. Voyage à Chiang Mai et en Sardaigne En tant que « docteur de l'architecture » (*Architekturdoktor*), rénove la façade de la fabrique Rosenthal à Selb, Allemagne Réalise la maquette de refonte du Lavoir de la mine à charbon de Hamm en Westphalie, Allemagne, et des langues-barbes en céramique pour le *Rupertinum*, le musée d'art moderne de Salzbourg, Autriche Réalise l'affiche « Artistes pour la paix » (*Künstler für den Frieden*) Prononce plusieurs discours sur la protection de l'environnement à Sydney, à Manille, Seattle, San Francisco et Washington D.C. *Semaine Hundertwasser* organisée à San Francisco du 5 au 12 décembre sur demande de Dianne Feinstein, maire de la ville, à l'occasion de la présentation de deux affiches, « Sauvez les baleines » (*Save the Whales*) et « Sauvez les mers » (*Save the Seas*), à Greenpeace et à la Société Cousteau Présente l'affiche « Tu es l'hôte de la Nature » (*You are a Guest of Nature*) au Centre d'éducation à l'environnement de Washington D.C. Voyage à Tahiti et en Nouvelle-Zélande Exposition itinérante mondiale : Sofia. Exposition des œuvres graphiques de	Décès de Friedrich Schröder-Sonnenstern

	l'Albertina : France, Allemagne, Amérique du Sud, États-Unis et Australie. Exposition à l'Artcurial, à Paris, qui regroupe vingt œuvres inédites et vingt œuvres plus anciennes Catalogue de l'exposition comprenant des textes d'Hundertwasser, d'André Pieyre de Mandiargues et d'Alain Jouffroy	
1983	Réalise six timbres pour les Nations Unies, deux pour New-York, deux pour Genève et deux pour Vienne (gravés par Wolfgang Seidel) Fonde un comité de citoyens pour la conservation de l'ancien bâtiment des postes à Kawakawa, Nouvelle-Zélande Première pierre de la « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*) posée à Vienne À Spinea (province de Venise) travaille sur l'œuvre *Homo Humus Como va How Do You Do* en 10 002 versions différentes Rénove la façade d'un silo dans le port de Krems, Autriche Réalise une maquette en plein air de la *Maison aux prairies hautes* à l'occasion de l'exposition horticole internationale à Munich Travaille au recueil « De belles voies - Réflexions sur l'art et la vie » (*Schöne Wege, Gedanken über Kunst und Leben*) Conçoit un drapeau pour la Nouvelle-Zélande, le Koru, représentant une fougère, que se	

	déroule Voyage au Kenya, aux Seychelles et en Nouvelle-Zélande Exposition itinérante mondiale en Angleterre et en Écosse Conférence au Royal College of Art de Londres	
1984	Vit successivement en Nouvelle-Zélande, à Tahiti, à Venise et en Normandie Émission de télévision « La Chute de l'avant-garde » (*Der Fall der Avantgarde*) à Munich en compagnie de Arik Brauer, Ernst Fuchs et Alfred Hrdlicka Reçoit le Prix de protection de l'environnement de la ville de Goslar, Allemagne Fête à l'occasion de l'achèvement du gros œuvre de l'habitation « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*) à Vienne. Travaille sur le chantier Remporte le prix du plus beau timbre, remis par Alessandro Pertini, président de l'Italie à l'époque, pour son timbre de 1,20 mark destiné à l'ONU Genève Exposition en Suisse. Prend activement part aux actions de sauvetage des plaines alluviales de Hainburg, Autriche, où il campe une semaine. Réalise l'affiche « Hainburg – La liberté de la nature est aussi la nôtre » (*Hainburg – Die freie Natur ist unsere*	Arne Naess et George Sessions fondent « La plate-forme 'écologie profonde' » (*The Deep Ecology Platform*)

	Freiheit) et déchire son Grand Prix d'État autrichien en guise de protestation Participe activement à l'occupation de la « plaine alluviale de Hainburg » (*Hainburger Au*), une réserve naturelle du Danube, contre la construction d'une centrale électrique	
1985	Début de la collaboration avec l'architecte Peter Pelikan Travaille durant l'année entière sur le chantier de la « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*) à Vienne Nommé officier dans l'ordre des arts et des lettres par Jack Lang, alors ministre français de la Culture À la fin de l'année, retour en Nouvelle-Zélande Exposition d'œuvres graphiques au *Musée Gauguin* de Tahiti.	
1986	17 février : La « Maison Hundertwasser » (*Hundertwasser Haus*) est présentée aux nouveaux locataires. Soixante-dix mille visiteurs s'y rendent à l'occasion de la « Journée portes ouvertes » Mille drapeaux Koru flottent en Nouvelle-Zélande, et la population, la presse ainsi que le parlement portent un grand intérêt à Hundertwasser Réalise le « Uluru – Le drapeau des antipodes » (*Uluru – Down Under Flag*) pour l'Australie Retour de Nouvelle-Zélande après un passage	26/04 : Accident nucléaire majeur de Tchernobyl (URSS), aux retombées mondiales Décès subit de René Brault, dit Brô qui vivait dans l'atelier d'Hundertwasser à Paris Décès de Joseph Beuys Début de l'affaire Kurt Waldheim

	en Australie, en Inde et au Népal Exposition itinérante mondiale : République socialiste tchécoslovaque Expositions en Suède, en Autriche, en Allemagne, en Suisse et au Liechtenstein Travaille à la réalisation d'un nouveau design pour l'Encyclopédie Brockhaus	
1987	Parution en Autriche du timbre-poste *Cept Europalia 1987* (représente la Maison Hundertwasser de Vienne) Réalisation de l'affiche pour le projet *Luna Luna* d'André Heller Réalisation de l'affiche pour le festival international Europalia Transformation du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles à l'occasion de l'Europalia Entreprend la rénovation de l'église Sainte-Barbara à Bärnbach (Styrie, Autriche) Conception de la halte-garderie d'Heddernheim à Francfort Manifeste « Médecin de l'architecture » (*Architekturdoktor*)	
1988	Peint dans le Waldviertel Sur demande du maire de la ville, le Dr. Helmut Zilk, il réalise les plans et conçoit des dessins pour la conception architecturale et artistique de l'incinérateur de Spittelau, à Vienne Voyage en Nouvelle-Zélande avant de revenir	

	en Autriche pour poursuivre la rénovation de l'église Sainte-Barbara de Bärnbach Réalise une eau-forte colorée « Prière de Bärnbach » (*Bärnbacher Andacht*), afin de contribuer au financement de ladite rénovation. Écrit un pamphlet intitulé « L'Autriche culturelle contre la déportation et la destruction de villages en Transylvanie, Roumanie » (*Das kulturelle Österreich gegen die Deportation und Zerstörung von Dörfern in Siebenbürgen, Rumänien*) Exposition d'architecture à la galerie Hilger, Francfort Dans le cadre de l'académie d'été internationale à Salzburg, dispense un stage de formation sur une architecture respectueuse de l'homme et de l'environnement en collaboration avec Efthymios Warlamis et Irenäus Eibl-Eibesfeldt Septembre, consécration de l'église Sainte-Barbara de Bärnbach Décembre, pose de la première pierre de la halte-garderie d'Heddernheim à Francfort Campagne en faveur du maintien des plaques d'immatriculation noires autrichiennes Se voit attribuer la médaille d'or de la ville de Vienne ainsi que du Land de Styrie	
1989	Poursuit sa campagne pour le maintien des plaques d'immatriculation autrichiennes, symbole de l'identité du pays Novembre : parution de l'Encyclopédie	19 août : pique-nique paneuropéen, regroupant des citoyens hongrois et autrichiens, et permettant l'ouverture pendant trois heures du poste frontière entre la Hongrie et l'Autriche

	Brockhaus d'Hundertwasser Réalise le *Semi-Dako* (cerf-volant) pour une exposition dans un musée au Japon Construit la maquette du « Pays aux prairies vallonnées » (*Hügelwiesenland*) pour le 22ème arrondissement de Vienne (rejetée par les riverains qui craignent un afflux massif de touristes) Conférence sur l'architecture intitulée « La ville verte » (*Die grüne Stadt*) à Baden, en Suisse Décembre, départ en Nouvelle-Zélande Expositions aux États-Unis, en Allemagne, en Suisse et en Autriche Exposition dans des musées au Japon	9 novembre : Chute du Mur de Berlin
1990	Travaille sur plusieurs projets architecturaux : la *KunstHausWien* à Vienne ; *le Restoroute de Bad Fischau*, Autriche ; *la station-service* Agip à Vienne ; *l'incinérateur de Spittelau* ; *le projet « Dans les prés » de Bad Soden*, en Allemagne ; *le village près de la Maison Hundertwasser*, à Vienne ; *l'usine de textile Muntlix*; Cave Napa Valley, en Californie Expositions en France, en Autriche, en Allemagne, en Suisse et en Suède. Au printemps, séjour en Nouvelle-Zélande N.B. : Hundertwasser ne sera plus exposé à Paris jusqu'en 2013	1990 – 1991 : dissolution de l'Union soviétique Réunification allemande

	Conférences à Wellington, Christchurch, Dunedin, Auckland et Blenheim dans le cadre de l'événement « Programme de trésor vivant » (*Living Treasure Program*) et réalisation d'un téléfilm d'une durée de 30 minutes Achèvement et ouverture de la *KunstHausWien* Départ pour la Nouvelle-Zélande Travaux sur différents projets d'architecture : cour intérieure d'une résidence à Plochingen (Allemagne), aménagement urbain de Griffen, en Carinthie, le village thermal de Blumau en Styrie (Autriche), qui est inspirée de l'idée le Pays aux prairies vallonnées (Rolling Hills) Présentation de son jeton *Casino Austria* Sur commande, dessin d'un des timbres de la poste de la principauté du Liechtenstein et a coordonné la série «Hommage au Liechtenstein » D'autres éditions ont été réalisées par Jean Tinguely, Paul Wunderlich, Enrico Baj et René Brô.	
1991		Dépôt de candidature de l'Autriche à l'entrée dans l'Union européenne
1992	Projet de quatre modèles de cartes téléphoniques pour la poste autrichienne et projet de timbre commémoratif du sommet du Conseil de l'Europe (Vienne-1993) Tournée d'expositions dans des centres commerciaux allemands (avec 12 modèles d'architecture) : « Architecture créative –	

	Parabole de la Création » (*Kreative Architektur - Gleichnis der Schöpfung*) Exposition à Tokyo : « Hundertwasser, son Art, son Écologie, son Architecture » (*Hundertwasser, His Art, his Ecology, his Architecture*) Présentation du modèle de la rénovation du aménagement urbain de Griffen et participation au débat « La renaissance de Griffen – la Carinthie a-t-elle besoin d'un projet Hundertwasser ? » Organisation de la fête de fin des travaux de la résidence « Dans les prés » à Bad Soden (Allemagne) Achèvement de la maquette du village thermal de Blumau, Styrie (Autriche) Conférence de presse à l'occasion de l'achèvement de la conception de la centrale thermique de Spittelau, Vienne Le *21st Century Clock Monument* érigé à Tokyo Documentaire télévisé sur l'architecture de Hundertwasser et son engagement écologique est diffusé par Tokyo Broadcasting System Participant à la conférence au Takasaki Arts Center College, Japon Retour en Nouvelle-Zélande.	
1993	Peint en Nouvelle-Zélande Travaille au projet d'une bible Hundertwasser Conception de la reliure du dictionnaire de	

	latin « Le petit Stowasser » (*Der kleine Stowasser*) Rédaction d'un manifeste et engagement contre l'entrée de l'Autriche dans l'Union européenne Organisation de la fête de fin de travaux de la résidence « Habiter sous le Regenturm », à Plochingen, Allemagne Conception du Service d'oncologie, CHU de Graz, Autriche Projets de fontaines à Zwettl et à Linz, Autriche À l'occasion de son 65ème anniversaire, la télévision autrichienne diffuse « À propos de la personne » (*Zur Person*), depuis le théâtre de Josefstadt (Vienne) pour la matinée de festivités	
1994	Exposition d'architecture à Vienne, au musée d'histoire de Budapest et à Hanovre Poursuite de la campagne d'opposition à l'entrée de l'Autriche dans l'UE Inauguration de la fontaine d'eau potable dans la Spittelwiese, à Linz, et du réseau de fontaines à Zwettl Achèvement et inauguration du projet d'architecture « Habiter sous le Regenturm » à Plochingen Préparation de deux projets d'architecture pour la ville de Budapest Exposition au *Landau Fine Art*, Montréal,	

	Canada.	
1995	Travaux au village thermal de Blumau Projet de remise à neuf du lycée Martin Luther à Wittenberg, Allemagne Exposition de modèles d'architecture à Rotterdam et Nuremberg Présentation de la « Bible Hundertwasser » (*Hundertwasser Bibel*) livre de 1688 pages, illustré de trente collages, créés spécialement pour cette édition, et une cinquantaine d'œuvres d'art. Les couvertures sont faites à la main et chacune est unique Édition de trois timbres luxembourgeois conçus par Hundertwasser ainsi que trois autres timbres pour l'ONU (sommet mondial du développement social de Copenhague) Projet de timbre en édition spéciale, à l'occasion de la 25e édition de la « Premio Internazionale Asiago d'Arte Filatelica » Projet d'aménagement d'un Boeing B757, sollicité par la compagnie aérienne allemande Condor (refusé par son conseil d'administration) Projet d'architecture d'intérieur pour le musée pour enfants *Kids Plaza* d'Osaka, Japon	Adhésion de l'Autriche à l'Union européenne.
1996	Exposition au musée de Brunswick (Braunschweig, Allemagne) et à la maison du Schleswig-Holstein, Schwerin Inauguration du bateau-mouche du Danube, le *MS Vindobona*, à Vienne, réaménagé à la demande de la DDSG	Sixième et dernier tir d'essai nucléaire français dans l'atoll de Fangataufa dans le pacifique, au sud de Mururoa.

	Reçoit le prix du tourisme 1996 des restaurants viennois.	
1997	Présentation du projet d'architecture « La forêt en spirale » (*Wald-Spirale*) - à l'institut Mathildenhöhe de Darmstadt, Allemagne Exposition des projets de timbres lors de la Philatelia de Cologne Reçoit le Grand Prix de la Philatélie professionnelle allemande Conception de la jaquette de la chronique quotidienne du Bertelsmann Club Voyage à Urupukapuka Bay à bord de *La Giudecca*, petit bateau de plaisance à coque en acier fabriqué à Venise été expédié en Nouvelle-Zélande Voyage à Singapour, puis à Napa Valley pour l'achèvement de la Quixote Winery, puis San Francisco et New York Inauguration des premiers bâtiments (hôtel et spa) du Pays aux forêts vallonnées, Rogner-Bad à Blumau (Autriche) Travaille sur différents projets d'architecture : l'incinérateur d'ordures *MOP Maishima*, à Osaka, Japon / Hauts Bosquets de Dresde, Allemagne / halle au marché d'Altenrhein, Suisse Début des travaux pour le lycée Martin Luther de Wittenberg	

	Reçoit le grand Ordre du Mérite de la République d'Autriche (décoré à titre posthume en mars 2000) Vit et peint à la Picaudière, en Normandie.	
1998	Manifeste « Traité de paix avec la nature » **(***Friedensvertrag mit der Natur***)** Manifeste « Art » (*Kunst*) Rétrospective à l'institut Mathildenhöhe de Darmstadt, Allemagne Expositions au Japon : à *l'Isetan Museum of Art*, Tokyo ; à l'E*ki Museum* de Kyoto ; au *Sakura City Museum of Art* de Chiba Campagne de levée de fonds pour la rénovation du lycée Martin Luther de Wittenberg Avec Robert Rogner, reçoit le prix pour services rendu au tourisme, attribué par l'association allemande des journalistes de voyage, lors de l'ITB (Bourse internationale du Tourisme) de 1998 La fresque en céramique « La submersion de l'Atlantide » est installée dans la station Orient du métro de Lisbonne (Portugal) Conçoit l'affiche « Tu es chez toi parmi les arbres » (*Among Trees You Are At Home*) en soutien à l'opération de reboisement du désert du Néguev en Israël Projet pour la station de pompage de Sakishima Island et pour la station d'épuration d'Osaka Travaille au portefeuille d'œuvres de *La*	

	Giudecca Colorata.	
1999	Travaille sur différents projets d'architecture : « La Citadelle Verte » (*Die Grüne Zitadelle*) à Magdebourg (Allemagne) et la « Maison Ronald McDonald » (*Haus Ronald McDonald*) en Hesse, Allemagne Présentation du projet architecture de la gare d'Uelzen (Allemagne) Collabore à la construction des toilettes publiques de Kawakawa (Nouvelle-Zélande), dessinées par lui-même Travaille à la rénovation de son bateau *Regentag* Conçoit la mise en page de son *Catalogue Raisonné*, détermine les dimensions des reproductions de ses œuvres et conçoit la couverture du deuxième tome du catalogue Rédige un manifeste contre les manipulations génétiques : « La Création a des droits d'auteurs » (*Creation holds © Copyright*) Expositions au Japon : *Takamatsu City Museum of Art*, *Nagoya City Art Museum*, *The Hyogo Prefectural Museum of Modern Art*, Kobe, *The Museum of Modern Art Saitama*	
2000	Rédige des commentaires sur nombre de ses œuvres pour le *Catalogue Raisonné* Travaille sur des projets architecturaux pour Ténériffe et Dillingen/Saar, (Allemagne) Décède d'un arrêt cardiaque le samedi 19 février en plein océan Pacifique à bord du *Queen Elizabeth II*, lors de son trajet de la	Entrée du « Parti de la liberté » (*Freiheitliche Partei Österreichs*, *FPÖ*), dirigé par Jörg Haider (1950-2008) au gouvernement fédéral autrichien

	Nouvelle-Zélande vers l'Europe Selon ses souhaits, est enterré dans sa propriété en Nouvelle-Zélande, dans le *Jardin des morts heureux*, sous un tulipier, sans cercueil, nu et enveloppé dans un *Koruflagge* (drapeau qu'il a conçu pour la Nouvelle-Zélande)	
2003		Décès de Pierre Restany
2005	Octobre : Magdeburg (Saxe-Anhalt, Allemagne) : inauguration de la *Grüne Zitadelle*, « oasis pour l'humanité et pour la nature dans une mer d'immeubles rationnels », (car remplaçant des *Plattenbau* - immeubles pré-fabriqués) dernier projet sur lequel Hundertwasser a travaillé avant sa mort	
2008	31/05-05/10/2008 : exposition *Les couleurs de Hundertwasser* (*Musée Unterlinden*, Colmar)	
2012	27/04 - au 09/09 : exposition *Hundertwasser, le rêve de la couleur - Rétrospective Hundertwasser (Musée La Vieille Charité* (Marseille)	
2013	05/03 - 30/06 : exposition au Musée *Belvedere* (Vienne, Autriche) : « Hundertwasser, le Japon et l'avant-garde » (*Hundertwasser, Japan und die Avantgarde*) 28/03 – 05/01/14: exposition *Dans la peau d'Hundertwasser* (*Musée en Herbe*, Paris) NB : première exposition de Hundertwasser à Paris depuis 1990	
2014	14/02/2014 – 31/01/16 : exposition *Friedensreich Hundertwasser - Récolte de*	

	rêves (Forum Würth, Arlesheim, Suisse)	
2015	06/03 - 14/06 : exposition à la Schirn Kunsthalle (Frankfort, Allemagne) « Artistes et prophètes. Une histoire secrète de la modernité 1872-1972 » **(***Künstler und Propheten. Eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972***)** 21/07-18/10 : exposition Umelci a proroci / Les Artistes et les Prophètes. Schiele, Hundertwasser, Kupka, Beuys et les autres (*Národní galerie v Praze / galerie nationale* (Prague, République Tchèque)	Décès d'Ernst Fuchs Décès d'Alain Jouffroy
2016	14/12/16-12/03/17 : exposition *The Green City*, Séoul (Corée).	
2017	24/09/16 – 24/08/17 : *Hundertwasser Experience* by IMMERSIVE ART FACTORY (*Kunstkraftwerk*, Leipzig, Allemagne)	
2018	13/04 -11/11/2018 : *Hundertwasser, sur les pas de la Sécession viennoise* (*Atelier des Lumières*, Paris) 05/05- 03/11 2018 : exposition Hundertwasser *En route pour le bonheur* (*Musée de Millau et des Grands Causses*, Millau)	

BIBLIOGRAPHIES

CORPUS HUNDERTWASSER

BAJ Enrico, BEMPORAD, BERTINI Gianni, CALONNE Jacques, CHAPMANS Stanley, COLUCCI Mario, DANGELO, DE MICELI Enrico, HAESE Reinhout d', HOEBOER Wout, HUNDERTWASSER, KLEIN Yves, KOENIG Théodore, MANZONI Piero, NANDO, NOIRET Joseph, POMODORO Arnaldo, POMODORO Gio, RESTANY Pierre, SAURA, SORDINI Ettore, VANDERCAM Serge, VERGA Angelo, 1957, *Contro lo stile = Contre le style = The end of style*, Manifeste, Milano, Movimento Arte Nucleare, Milano, dépl., [n.p.] [3 p.]

BANDERA Antonio, 1962, *Hundertwasser Prima mostra personale a Roma*, La Medusa - Studio d'arte contemporanea, Rome, [n.p.].

BAYL Friedrich, 1963, *Platschek, Schumacher, Hundertwasser*, *La Nuova figurazione: mostra internazionale di pittura sotto gli auspici del comune di Firenze: La Strozzina*, 11 giugno-6 luglio 1963, Exposition Galleria La Strozzina, Vallecchi Ed., Firenze, [n.p.] [pp. 27-32].

BEYER Wolfgang, 1992, *Tausendsassa Hundertwasser - Kunst und Marketing*, in SCHOLZ Otfried [Hrsg.], *Ästhetische Erziehung in Österreich*, Hochschule der Künste Berlin, 143 p.

BODIN Christian, FASSER Frédérique, MACHELET Aurore, MARIE Gisèle, 1990 *LES AMIS DE HUNDERTWASSER*, Bulletin n°0, Mars, Courbevoie, ASSOCIATION LES AMIS DE HUNDERTWASSER, 32 p.

BREICHA Otto, 1973, *Hundertwasser*, anlässlich der Ausstellung Hundertwasser: Farbgraphik, 11. Mai bis 9. Juni 1973, Kulturamt der Stadt Graz, Peisser & Vogel, Graz, 19 p.

BOCKELMANN Manfred, 2007, *Hundertwasser : Einblicke in ein Lebenswerk*, Ausstellung 17. November 2006 bis 31. Januar 2007, Galerie der BASF Schwarzheide GmbH, BASF Schwarzheide, Schwarzheide, 127 p.

CHIPP Herschel Browning, RICHARDSON Brenda, 1968, *Hundertwasser* [exhibition, University Art Museum, University of California, Berkeley, October 8-November 10, 1968, Santa Barbara Museum of Art, December 14, 1968-January 12, 1969, The Museum of Fine Arts, Houston, January 30-March 10, 1969, Berkeley, University Art Museum], University of California Press, Berkeley, 144 p.

DAS HAUS HUNDERTWASSER, 1985, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 320 p.

EICHNER Jasmin, 2013, *Mein Freund Friedensreich Hundertwasser, Erzählungen, biographische Daten*, Kindle Edition , [n.p.] [77 p.].

Eine kritische Stellungnahme; Friedensreich Hundertwasser - HA Schult, 1974, Junior-Galerie, Goslar, [n.p.] [16 p.].

FLAGGE Ingeborg (Hrsg.), 2005, *Friedensreich Hundertwasser : ein Sonntagsarchitekt : gebaute Träume und Sehnsüchte*, Deutsches Architekturmuseum, Die Galerie, Frankfurt am Main, 248 p.

FLECK Robert, 2016, *Kunst und Natur: Hundertwasser, Neuseeland und der Entwurf einer ästhetischen Ökologie*, Edition Konturen, Wien, Hamburg, 176 p.

FÜRST Andrea Christa, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. II*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, 1391 p.

GRUNENBERG Christoph, BECKER Astrid (Hrsg.), 2012, *Friedensreich Hundertwasser: Gegen den Strich. Werke 1949-1970*, Berlin, Hatje Cantz Verlag, 264 p.

HAREL Joram (Hrsg.), 2008, *Der unbekannte Hundertwasser*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, 296 p.

HIRSCH Andreas, 2011, *Hundertwasser: die Kunst des grünen Weges*, Ausstellung, Kunst Haus Wien, 7. Juli - 6. November 2011, Prestel, Munich London New York, 223 p.

HUNDERTWASSER, 1953, *Ausstellung Art-Club Wien*, Wien, [n.p.].

HUNDERTWASSER, 1955, *Exposition Galleria del Naviglio*, 11-20 fév. 1955, Milan, 4 p.

HUNDERTWASSER, 1957, *Meine Augen sind müde*, 17 oct.-24 nov. 1957 , Galerie nächst St. Stephan, [s.n].

Hundertwasser, 1957, Exposition Galerie Georges Moos, Genève : [s.n.], 88 p.

Hundertwasser, 1960, Exposition 4 oct.-4 nov., Galerie Raymond Cordier, Paris, [s.n.], 8 p.

Hundertwasser, 1962, Biennale di Venezia Biennale XXXI - Österreich, [n.p.] [28].

Hundertwasser, 1964, Sonder-Katalog C : Kestner-Gesellschaft, 25. März bis 3. Mai 1964 / Vorwort von Wieland Schmied, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 28 p.

Hundertwasser, 1964, Moderna Museet Stockholm, december 1964- januari 1965, Moderna Museets utställningskatalog nr 44, andra upplagan redigerad av K. G. Hultén och Karin Bergqvist Lindegren, 23 p.

HUNDERTWASSER, 1967, *Peintures récentes*, Galerie Karl Flinker, 3-21 mars 1967, Paris, [non paginé - 64 p.].

HUNDERTWASSER, 1967, *Peintures récentes*, Exposition de Genève du 18 mai au 15 juin 1967 Galerie Krugier & Cie, rétrospective Galerie Georges Moos, [non paginé, 84 p.]. (Texte trilingue).

Hundertwasser, 1967, Esposizione da 11 dic. 1967, Galleria la Medusa, Roma, Non paginé [8] p.

Hundertwasser, 1973, Exposition Auckland Art Gallery, New Zealand, & 1973-1974, exhibition in New Zealand and Australia Glarus, Gruener Janura, 98 p.

Hundertwasser, 1973, Aberbach Fine Art, 988 Madison Ave., New York, Gruener Janura, Glarus, 76 p.

Hundertwasser, 1974, Galerie Paul Facchetti, 12 décembre 1974 – 15 février 1975, Paris, s.n., 18 p.

HUNDERTWASSER, 1977, *Droit de fenêtre, devoir d'arbre : sans créativité pas d'écologie ni d'architecture*, Rencontres Européennes sur le cadre de vie, Paris, 5 décembre 1977, Hundertwasser PO Box 145 – A 1013 Vienne, Autriche, [n.p.].

Hundertwasser, 1980, Centre culturel de Toulouse, Toulouse, [n. p.] [4 p.].

HUNDERTWASSER, 1981, *Stowasser - Hundertwasser : Ausstellung der Neuen Berliner Galerie im Alten Museum*, 19. August bis 20. September 1981, Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin, 40 p .

HUNDERTWASSER, 1982, *Peintures récentes*, exposition 9 avenue Matignon d'octobre à décembre 1982, Préface d'André Pieyre de Mandiargues et textes d'Alain Jouffroy et de Hundertwasser, Artcurial, Paris, 64 p.

HUNDERTWASSER, 1995, *Lost and stolen pictures - Verschollene und gestohlene Bilder - Tableaux volés ou disparus* ; [30 postcards], Köln,Taschen Benedikt Taschen-PostcardBooks, [n. p.] [63 p.].

Hundertwasser Architektur. Für ein Natur- und menschengerechtes Bauen, 1996, Taschen, Köln, 318 p.

Hundertwasser - Bildteppiche, 1977, Galerie Brockstedt, Hamburg, [s.n.], 82 p.

Hundertwasser ist ein Geschenk für Deutschland, 1963, Galerie Anne Abels, 18. Mai-22. Juni, Köln, [n.p.] [30].

Hundertwasser, l'œuvre ultime, 2004, 13 octobre-20 novembre 2004, Galerie Patrice Trigano, Paris, [n.p.] [38] p.

Hundertwasser : parcours rétrospectif, 1999, Galerie Patrice Trigano, Paris, 1er décembre 1999-29 janvier 2000 / texte de Pierre Restany, Paris, [n.p.] [40] p.

HUNDERTWASSER Friedereich, 1967, *Der Weg zu Dir*, Insel-Bücherei, Frankfurt am Main, 67 p.

HUNDERTWASSER Friedensreich, 1978, *Architektur : Räume Projekte*, Galerien in der Maximillianstrasse, Chapitre 25, Galerie Thomas, München, [n.p].

HUNDERTWASSER Friedensreich, 1979, *Ao Tea Roa, Insel der verlorenen Wünsche; island of lost desire ; île des désirs perdus ; Hundertwasser in New Zealand*, Knaus, Hamburg, 76 p.

HUNDERTWASSER Friedensreich, 1980, *Regentag*, Museum Ludwig Köln, *Dez. 80 – Feb. 81*, Gruener Janura, Glarus, 536 p.

HUNDERTWASSER Friedensreich, 1981, *FRIEDENSREICH HUNDERTWASSER spricht am 14. Mai 1981 im Figaro-Saal des Palais Palffy am Josefsplatz in Wien anlässlich der Überreichung des GROSSEN ÖSTERREICHISCHEN STAATSPREISES FÜR BILDENDE KUNST 1980*, Wien, 29 p.

HUNDERTWASSER Friedensreich, 1984, *Homo humus come va: 10001 10002 nights*, Verl. die Galerie, Offenbach am Main, [n.p.] [8 p].

HUNDERTWASSER Friedensreich, 1992, *Zwischen HJ und Judenstern*, pp. 178-184, in MARKUS Georg (Hrsg.), 1992, *Mein Elternhaus. Ein österreichisches Familienalbum*, dtv-Sachbuch, München, 276 p.

HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, Anschlußpsychose, in WITZANY Günther (Hrsg.), 1993, *Verraten und verkauft, das EG-Lesebuch*, Salzburg, 220 p., p 65 – 68.

HUNDERTWASSER Friedensreich, 1995, *Bibel, Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testamentes*, Vollständige Ausgabe nach den Grundtexten übersetzt und herausgegeben von Prof. Dr. Vinzenz Hamp, Prof. Dr. Meinrad Stenzel, Prof. Dr. Josef Kürzinger, Pattloch, Augsburg, 1184 p.

HUNDERTWASSER Friedensreich, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 1983, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben*, dtv-kunst, München, 300 p.

HUNDERTWASSER Friedensreich, STANGE Raimar, 2012, *Kunst und Klima*, Salzburger Kunstverein, 27. September - 25. November 2012. "Weather report. Kunst und Klimakatastrophe", Landesgalerie Linz, Wappensaal, 6. Dezember 2012 - 20. Jänner 2013]: Art and climate, Landesgalerie Linz, Salzburger Kunstverein, Salzburg; Verl. für Moderne Kunst, Nürnberg; Salzburger Kunstverein, Salzburg; Land Oberösterreich, Oberösterr. Landesmuseen, Linz, 127 p., p 63-65.

HUNDERTWASSER Friedensreich, WARLAMIS, Efthymios, 2001, *Architektur-Ausstellung: Schönere Träume - Schönere Häuser*, Architekturmodell-Ausstellung im IDEA Designcenter 2001/2002, Kulturland Niederösterreich, Schrems, IDEA-Designcenter GmbH, Schrems, [n. p.] [12 p.].

Hundertwasser Friedensreich Regentag, 1975, Haus Der Kuns München, Gruener Janura AG, Glarus, 459 p.

Hundertwasser Friedensreich Regentag, 1975, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, mai - juillet 1975, Gruener Janura AG, Glarus, 561 p.

HUNDERTWASSER Fritz, 1956, La visibilité de la création transaumatique, *Cimaise*, 3, n° 6, mai, p. 11-13.

HUNDERTWASSER Fritz, 1965, Museum des 20. Jahrhunderts, 10 Feb.-28 März 1965, Katalog 18, Wien, 65 p.

HUNDERTWASSER et all., 1987, *Walther KAMPMANN*,– [III] Galerie im Taxis-Palais, Walter Kampmann, Innsbruck, Galerie im Taxipalais, Galerie Würthle Wien, Kulturhaus Graz, Neue Galerie der Stadt Linz, Galerie Slama, Klagenfurt, [n.p.] [5].

HUNDERTWASSER, BOCKELMANN Manfred, 1972, *Hundertwasser – Regentag - rainy day*, Bruckmann, München, 88 p.

HUNDERTWASSER, ROCHE Denis, 1967, Éros énergumène. 7ème suite, *Paroles peintes. Poèmes inédits de Daisy Aldan*, 1967, trad. par Claude Kosmann, Nicole Cartier-Bresson, Michel Deguy, Roger Gilbert-Lecomte, André Pieyre de Mandiargues, Denis Roche, Tadao Takemoto, trad. par l'auteur et André Liberati ; eaux-fortes originales de Robert Motherwell, Calder, Jorge Perez-Roman, Sima, Joan Miro, Hundertwasser**,** Yoshihara, O. Lazar-Vernet, Paris, [n.p.] [38] - [7f].

HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter, 2004, *Hundertwasser Tulln '04 : Kunst - Mensch – Natur*, Katalog zur Ausstellung Tulln - Minoritenkloster und Egon-Schiele-Museum, 19. März bis 4. Juli 2004**,** Stadtgemeinde Tulln a. d. Donau, Tulln, 159 p.

HUNDERTWASSER, SCHURIAN Walter (Hrsg.), 2004, *Hundertwasser – Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben 1943-1999, Veränderte, erweiterte Neuauflage*, Langen-Müller, München, 368 p.

HUSSLEIN-ARCO Agnes, KREJCI Harald & KÖHNE Axel (Hrsg.), 2013, *Hundertwasser. Japan und die Avantgarde*, Hirmer Verlag, München, Belvedere, Wien, 255 p.

ILLETSCHKO Georgia, 2012, *Planet Hundertwasser*, Prestel, München, 126 p.

KAMPMANN Angelika, 2009, *26 Seelenbäume. Mein Leben mit und ohne Hundertwasser*, Books on Demand GmbH, Nordstedt, 120 p. - Kindle Edition, 836 empl.

KATA Bodor, 2007, *Hundertwasser: Egy varázslatos különc - Hundertwasser a magical eccentric*, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, 11 october 2007 to 13 january 2008, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum, 183 p.

KORT Pamela, HOLLEIN Max (Hrsg.), 2015, *Künstler und Propheten: eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, 2015, Schirn Kunsthalle, 6. März – 4. Juni 2015; National Gallery, Prag, 30. Juni – 4. Oktober 2015, Snoeck, Frankfurt, Köln, 512 p.

KOSCHATZKY Walter, FUCHS Ernst, BRAUER Erich, 1974, *Friedrich Stowasser, 1943-1949*, Albertina, Cicero, Wien, Stuttgart, 211 p.

KOSCHATZKY Walter, 1975, Hundertwasser und die Tradition der österreichischen Briefmarke, in *Sonderpostmarkenserie Österreich Republik. Republik Österreich, Sonderpostmarkenserie [1973-1985]*, Österr. Staatsdruckerei, Wien, p 5 - 11.

KOSCHATZKY, Walter, KERTÉSZ Janine, 1986, *Hundertwasser, Catalogue raisonné de l'œuvre gravé, 1951-1986*, Bibliothèque des Arts, Paris, 235 p.

KREISKY Bruno, RIEDL Fritz, PIEYRE DE MANDIARGUES André, MATHEY François, HUNDERTWASSER Friedrich, 1976, Exposition Muzeum narodowe, Varsovie, Gruener Janura AG, Glarus, 47 p.

L'Art en soie. Œuvres de Agam, Alechinsky, Delvaux, Dewasne, Hartung, Hundertwasser, Matta, 1982, Musée des Arts Décoratifs, Paris, [12] p. + [7] double-f.

L'Autriche présente Hundertwasser aux cinq continents, 1975, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, juillet 1975, Éditions Gruener Janura AG, Glarus, 563 p.

MARTENS Michael, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Ohne Lüge können wir nicht existieren: ein Gespräch zur Person und über die Zeit mit Friedensreich Hundertwasser*, Hans Boldt Verlag, Winsen/Luhe [u.a.], 48 p.

MATHEY François, 1986, *Hundertwasser*, Éditions Flammarion, Paris, 96 p.

MOHR Elke [Hrsg.], 2002, *Friedensreich Hundertwasser : Architektur, Ökologie und Kunst ; Toskanische Säulenhalle im Zeughaus, Augsburg 2002* ; [dieser Katalog entstand aus Anlass der Ausstellung Friedensreich Hundertwasser - Architektur, Ökologie und Kunst in der Toskanischen Säulenhalle im Zeughaus zu Augsburg vom 2. Februar bis 21. April 2002] · Die Galerie, Ed. Krombholz, Bergheim, 94 p.

NEUWIRTH Arnulf, 1961, Hundertwasser in Japan, *Alte und moderne Kunst - österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 6.1961, n° 47, AMK-Verl., Innsbruck, p. 27-28.

NEUWIRTH Arnulf, FRIMMEL Heinrich, OBERHAMMER Vinzenz, KLAUS, DEMUS, 1962. Hundertwasser, *XXXI Biennale de Venezia 1962 : Austria*, [s. n.], [n.p.].

PESSEY-LUX Audrey, HAREL Joram (sous la direction de), 2001, *Hommage à Hundertwasser 1928-2000*, catalogue de l'exposition du 2 juin au 30 septembre 2001, Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle d'Alençon, Éditions du Musée des beaux-arts et de la dentelle d'Alençon, Alençon, 60 p.

PATOCKA Otto, 1979, *Tapisserien von Hundertwasser*, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Weltkunst 4, Wien, 68 p.

PONGRATZ Peter, STORCH Ursula, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1997, *Soulpainting 1962 - 1997* ; [erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 1998], Springer, Wien, New York, 197 p.

POULLAIN Christine, HAREL Joram, BENSOUSSAN Charlotte, 2012, *Hundertwasser, le rêve de la couleur*, Marseille, Centre de la Vieille Charité, Jnf Productions, Association Viens à Marseille, Paris, Marseille, 210-XXIX p.

RAINER Roland, 1990, Hundertwasser und die Kleingärtner, *Dekorationen ersetzen Konzepte nicht*, Kulturstudien, Sonderband 6, Böhlau Verlag, Wien, Köln, 148 p. (p. 133-135).

RAND Harry, 2012, *Hundertwasser*, Benedikt Taschen Verlag, Cologne, 200 p.

RESTANY Pierre, 1957, *HUNDERTWASSER, Écrits d'Hundertwasser* suivis de *La Grammaire du Voir*, Éditions H. Kamer, Paris, 18 p.

RESTANY Pierre, 1978, *Hundertwasser*, Éditions du Chêne, Paris, 128 p.

RESTANY Pierre, BOURDON David, YOUNG-WOO Lee, SEONG-JIM Kim, 1990-1991, *Hundertwasser*, Seoul International Art Festival, The National Museum of Contempory Art, Seoul, 212 p.

RESTANY Pierre, 2003, *Hundertwasser - Le peintre-roi aux cinq peaux*, Taschen, Hong Kong, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo, 95 p.

RESTANY Pierre, 2010, *Friedensreich Hundertwasser*, Parkstone International, New York, 255 p.

RESTANY Pierre, 1983, *Une vie dans l'art : entretiens avec Jean-François Bory*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 134 p.

SCHEDIWY Robert, 1999, *Hundertwassers Häuser : Dokumente einer Kontroverse über zeitgemäße Architektur*, Hrsg. von Joram Harel, nach einer Idee von Wieland Schmied, Edition Tusch, Wien, 247 p.

SCHMIED Wieland, 1964, *Hundertwasser*, Buchheim Verlag, Feldafing, 47 p.

SCHMIED Wieland, 1964, *HUNDERTWASSER*, Exposition Stedelijk Museum, Amsterdam, [n.p.].

SCHMIED Wieland, 1969, *Hundertwasser: vollständiger Oeuvre-Katalog mit 100 farbigen Reproduktionen*, publiziert aus Anlass der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer

Wiedereröffnung nach dem Kriege [Ausstellung, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25. März - 3. Mai 1964, Wanderausstellung, Europa, 1964-1965, 1964], Kestner-Gesellschaft, Hannover, 214 p.

SCHMIED Wieland, 2002, *HUNDERTWASSER 1928-2000 Werkverzeichnis - Catalogue Raisonné, vol. I*, Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, 400 p.

SCHMIED Wieland, 2003, *Hundertwassers Paradiese: das verborgene Leben des Friedrich Stowasser*, Knesebeck, München, 205 p.

SCHMIED Wieland, 2005, *Hundertwasser 1928 – 2000 Persönlichkeit, Leben, Werk*. Taschen Verlag, Köln, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, 400 p.

SCHMIED Wieland, HUNDERTWASSER Friedrich, NEUWIRTH Arnulf, & al., 1964, *Hundertwasser: Vollständiger Oeuvre-katalog mit 100 farbigen Reproduktionen: publiziert aus Anlass der 100. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft seit ihrer Wiederöffnung nach der Kriege*, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 214 p.

SCHMIED Wieland, SPRENGEL Bernhard (sous la direction de), 1964, *Hundertwasser*, Sonder-Katalog C de l'exposition du 25 mars au 3 mai 1964, Kestner-Gesellschaft, Hannover, Kestner-Gesellschaft Hannover Verlag, 28 p.

STEINECKE Albrecht, BRITTNER-WIDMANN Anja, 2000, Die „Hundertwasser-Therme Rogner-Bad Blumau in der Steiermark (Österreich)", *Erlebnis- und Konsumwelten*, R. Oldenbourg Verlag, München, Wien, 337 p., (p. 172- 185).

WEISS Franz, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1998, *Hinterglasbilder: 1948 – 1998*, Akad. Dr.- u. Verl.-Anst., Graz, 43 p.

WILLE Sepp, HUNDERTWASSER Friedensreich, 1993, *Träume sind große Taten*, Freiburg, Basel, Wien, Herder, 76 p.

ÉCRITS DE HUNDERTWASSER CONSULTABLES EN LIGNE

HUNDERTWASSER, 1953, Ausstellungstext Art-Club (1953), *hundertwasser.com* http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/51-ausstellungstext-art-club, consulté le 25/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1954, *Brief aus Paris*, *hundertwasser.com* http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/46-die-generalmobilmachung-des-auges/67-brief-aus-paris, consulté le 01/10/2017.

HUNDERTWASSER, 1955, LE GRAND CHEMIN – DER GROSSE WEG - THE BIG WAY - LA STRADA , *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1024-der-grosse-weg-1493811761, consulté le 18/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1956, Zum Transautomatismus, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/46-die-generalmobilmachung-des-auges/69-zum-transautomatismus, consulté le 10/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1957, Meine Augen sind müde, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/46-die-generalmobilmachung-des-auges/71-meine-augen-sind-muede, consulté le 18/06/2017.

HUNDERTWASSER Friedensreich, 1958, Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur (1958/1959/1964), *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.de/deutsch/texte/philo_verschimmelungsmanifest.php, consulté le 14/12/2016.

HUNDERTWASSER, 1959, Brennessel-Aktion, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4332-brennessel-aktion, consulté le 28/08/2018.

HUNDERTWASSER, 1959, Das Pintorarium, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/53-das-pintorarium, consulté le 13/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1959, Die Linie von Hamburg (1959/1983), *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4342-die-linie-von-hamburg, consulté le 20/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1967, Nacktrede für das Anrecht auf die Dritte Haut, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4336-nacktrede-fuer-das-anrecht-auf-die-dritte-haut, consulté le 28/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1968, Los von Loos. Gesetz für individuelle Bauveränderungen oder Architektur-Boykott-Manifest, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/haus/51-die-gerade-linie-ist-gottlos/91-los-von-loos-gesetz-fuer-individuelle-bauveraenderungen-oder-architektur-boykott-manifest, consulté le 29/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1974, Die Spirale, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/47-malen-ist-eine-religioese-taetigkeit/73-die-spirale, consulté le 19/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1975, APA 128 - 733 A SPIRALBAUM - Spiral Tree, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/documentation/137-texte-ueber-hundertwasser/4398-brief-von-wieland-schmied-an-hundertwasser, consulté le 11/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1979, Drei Briefmarken für Senegal, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/78-texte-und-manifeste/4348-drei-briefmarken-fuer-senegal, consulté le 23/07/2018.

HUNDERTWASSER, 1981/1983, Die falsche Kunst und der politische Machtanspruch, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/57-der-kulturpolitische-machtanspruch-antwortbrief-an-wieland-schmied, consulté le 12/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1981, Hundertwassers Antwortbrief an Wieland Schmied (der kulturpolitische Machtanspruch, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/57-der-kulturpolitische-machtanspruch-antwortbrief-an-wieland-schmied , consulté le 11/05/2018. (Voir SCHMIED Wieland , 1981, Brief von Wieland Schmied an Hundertwasser zur falschen Kunst, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/documentation/137-texte-ueber-hundertwasser/4398-brief-von-wieland-schmied-an-hundertwasser, consulté le 11/05/2018.).

HUNDERTWASSER, 1981, Ich bin ein König, *hundertwasser.com* http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/54-der-maler-koenig/120-ich-bin-ein-koenig, consulté le 14/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1982/1983, Richtlinien für die Meisterklasse Hundertwasser, *schriftkunst.de*, http://www.schriftkunst.de/aufsatz/hundertwasser.htm, consulté le 28/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1982, Über die Zweite Haut, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/kleidung/49-schoepferische-gestaltung-anstelle-von-konformismus-und-uniformitaet/87-ueber-die-zweite-haut, consulté le 11/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1982, Tonbandbrief Hundertwassers an die Studenten der Meisterschule an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/59-tonbandbrief-hundertwassers-an-die-studenten-der-meisterschule-an-der-akademie-der-bildenden-kuenste-in-wien, consulté le 28/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1983, Konkrete Utopien für die grüne Stadt, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/haus/51-die-gerade-linie-ist-gottlos/81-konkrete-utopien-fuer-die-gruene-stadt, consulté le 13/08/2018.

HUNDERTWASSER, 1983, Über den Verzögerungsmechanismus, die Schutzschichten, die Oberflächenfeinde und die Vorurteilsfalle oder die Positive Langzeitwirkung der negativen Beurteilung des Positiven, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/natuerliche-haut/45-die-praktische-moral-der-ersten-haut/61-ueber-den-verzoegerungsmechanismus-die-schutzschichten-die-oberflaechenfeinde-und-die-vorurteilsfalle-oder-die-positive-langzeitwirkung-der-negativen-beurteilung-des-positiven, consulté le 13/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1985, Der unebene Boden (1985), *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/haus/53-nicht-reglementierte-unregelmaessigkeiten-sind-wahrhafte-schoenheitshindernisse/108-der-unebene-boden, consulté le 14/08/2018.

HUNDERTWASSER, 1988, EU-Beitritt ist Verrat an Österreich and Verrat an Europa. Warum? (1988/1994/1997), *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/57-die-wahrung-der-tradition-und-eigenstaendigkeit/144-eu-beitritt-ist-verrat-an-oesterreich-und-verrat-an-europa-warum, consulté le 25/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1990, ZWISCHEN HJ UND JUDENSTERN, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/text/view-1.4.0.0.5, consulté le 07/05/2017.

HUNDERTWASSER, 1990/1998, Identität, *Die Hundertwasser privatnützige Gemeinstiftung*, http://www.hundertwasserfoundation.org/2011/03/22/statuten-identitaet/, consulté le 14/01/2017.

HUNDERTWASSER, 1996, Brô, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/haeute/identitaet/55-kuenstler-freunde-und-weggefaehrten/128-bro, consulté le 01/08/2018.

HUNDERTWASSER, 1997, Brief über Farben, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/text/view-1.1.3.3?language=ge, consulté le 11/03/2016.

OUVRAGES

ABADIE Daniel (sous la direction de), *Jackson Pollock*, 1982, catalogue de l'exposition du 21 janvier - 19 avril 1982, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 420 p.

ACHLEITNER Friedrich, 1996, *Kunst aus Österreich : 1896-1996*, Prestel, München New York, 344 p.

ADAM Édouard, 2011, *Itinéraire d'un marchand de couleurs à Montparnasse*, Éditions du Chêne, Paris, 231 p.

ADORNO W. Theodor, 2003, *Prismes. Critique de la culture et de la société*, Payot, Paris, 304 p.

ARPENTINIER Jean, 2003, *Peintres et artistes du Perche : 1560-1960*, Éditions de la Reinette, Le Mans, 233 p.

« Autour d'une collection » Le Président et Madame Georges Pompidou, 1994, Maison des arts Georges Pompidou, Cajarc/Lot, juillet-août 1994 : à l'occasion de la commémoration du XXe anniversaire de la mort du Président Georges Pompidou, [n. p.].

BACHELARD Gaston, 1961, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris, 215 p.

BADINTER Elisabeth, 2016, *Le pouvoir au féminin*, Flammarion, Paris, 368 p.

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes, Tome II*, 1976, Gallimard, Coll. La Pléiade, Paris, 1691 p.

BERTHIER-FOGLAR Suzanne, 2010, *Les Indiens pueblo du Nouveau-Mexique: de l'arrivée des conquistadors à la souveraineté des nations pueblo*, Presses universitaires de Bordeaux, Pessac, 530 p.

BOUHOURS Jean-Michel (sous la direction de), 1996, *L'avant-garde autrichienne au cinéma: 1955-1993*, catalogue de l'exposition du 19 - 27 juin 1996, Centre Georges Pompidou, Cinéma du Musée, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, Paris, 95 p.

BOURSEILLER Christophe, 1999, *Vie et mort de Guy Debord : 1931-1994*, Plon, Paris, 461 p.

BOUVIER Nicolas, 2001, *Chronique japonaise*, Petite bibliothèque Payot - Collection : Voyageurs, Paris, 227 p.

BOUVIER Nicolas, 2009, *Le vide et le plein: Carnets du Japon 1964-1970*, Gallimard, Folio, Paris, 256 p.

BUISSON Sylvie et Dominique, 1983, *Kimono - Art traditionnel du Japon*, Edita - La Bibliothèque des Arts, Lausanne, 272 p.

BURLAUD Pierre, 2001, *Danube-Rhapsodie. Images, mythes et représentations d'un fleuve européen*, Grasset, Paris, 337 p**.**

CHEVALIER Jean, GHEERBRANDT Alain, 1982, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1060 p.

CLAIR Jean, 1986, *Vienne 1880 – 1938. L'apocalypse joyeuse*, Centre Georges Pompidou, Paris, 794 p.

CROSNIER LECONTE Marie-Laure, 1995, *Le guide du promeneur du 16ème arrondissement*, Parigramme, Paris, 275 p.

Critique N° 339-340, 1975, Vienne, début d'un siècle - Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900, Paris, (p 751-1013).

DAHAN-GAIDA Laurence et all., 2006, *Conversation entre la littérature, les arts et les sciences*, Littérature et histoire des pays de langues européennes N° 72, Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, 202 p.

DELAMARE François, GUINEAU Bernard , 1999, *Les matériaux de la couleur*, Gallimard Collection Découvertes, Paris, 160 p.

DUBOIS Anne-Marie, et coll., 2015, *Psilocybine. Quand la psychiatrie observe la création. Les années 60 à Sainte-Anne.* Éditons Popcards Factory et Centre d'Étude de l'Expression, Paris, 144 p.

DUMAS Bertrand, 2012, *Trésors des églises parisiennes*, Parigramme, Paris, 200 p.

DUMOULIN Aline et all., 2008, *Paris d'église en église*, Massin, Paris, 399 p.

DUTLI Ralph, 2016, *Le dernier voyage de Soutine*, Le Bruit du temps, Paris, 264 p.

EDEN Frederic, 2005, *Un jardin à Venise*, Actes Sud, Arles, 160 p.

EHRENWEIG Anton, 1982, *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, Gallimard, Paris, 366 p.

ELLENBERGER Henri F., 1974, *À la découverte de l'inconscient*, SIMEP Éditions, Villeurbanne, 759 p.

EVANS Richard I., 1970, *Entretiens avec C. G. Jung, avec des commentaires de Ernest Jones*, Petite Bibliothèque Payot, Paris 202 p.

FERRY Luc, 2002, *Le Nouvel Ordre écologique. L'arbre, l'animal et l'homme*, biblio-essais, Le Livre de Poche, Paris, 124 p.

FLECK Robert, 1982, *Avantgarde in Wien: die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan, 1954 – 1982*: Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Löcker Verlag, Wien, 637 p.

FOSSIER Robert, 2010, *Ces gens du Moyen-Âge*, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, Paris, 403 p.

FRONTISI Claude, 2000, *Paul Klee : la création et sa parabole. Poétique, théorie et pratique en peinture*, La petite école, Annecy, 75 p.

FUKS Paul, 1992, *Picassiette: le jardin d'assiettes*, Ides et Calendes, Neuchâtel, 125 p.

GABET Olivier (sous la direction de), *Japonismes*, Flammarion, Paris, 2014, 240 p.

GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, 159 p.

GARINO Claude, 1976, *Vienne et le réalisme fantastique*, Ed. Idea, [s. n.], [n. p.].

GENETTE Gérard, 1969, *Figures II*, Editions du Seuil, Coll. Points, Paris, 293 p.

GERVEREAU Laurent, 2004, *Voir, comprendre, analyser les images*, Éditions La Découverte (4e édition revue et augmentée), Paris, 204 p.

GODEHARD Ruppert, *Leiden-und dennoch hoffen, Skizzen zu einer Unterrichtsreihe mit Hundertwasser-Bildern im Religionsunterricht der Sekundarstufe II*, 1981, In JOHANNSEN Friedrich von, *Religion im Bild : Visuelle Medien im Religionsunterricht*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, p. 186-207.

GOETHE Johann Wolfgang von, 1961, *Voyage en Italie (Italienische Reise)*, Aubier-Montaigne, Collection bilingue des classiques étrangers, Tome 2, Paris, pp. 447 – 792.

GOETHE Johann Wolfgang von, 1979, *Poésies, Gedichte. Du voyage en Italie jusqu'aux derniers poèmes*, Aubier, Paris, 555 p.

GROßEGGER Elisabeth, MÜLLER Sabine (Hrsg.), 2012, *Teststrecke Kunst - Wiener Avantgarden nach 1945*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, 397 p.

GUGGENHEIM Peggy, 2004, *Ma vie et mes folies*, Perrin, Paris, 312 p.

GAILLEMIN Jean-Louis, 2005, *Egon Schiele. Narcisse écorché*, Gallimard – Découvertes Arts, Paris, 160 p.

HIRSCH Charles, DAVY Marie-Madeleine, 1997, *L'arbre*, Philippe Lebaud, Paris, 154 p.

HOFMANN Werner (introduction de), 1960, *Austrian painting and sculpture 1900 to 1960*, catalogue de l'exposition du 4 mai au 4 juin 1960, London Arts Council, Vienne, [n. p.], [48 p.].

HOFMANN Werner, 2014, *Die Schönheit ist eine Linie - 13 Variationen über ein Thema*, Verlag C. H. Beck, München, 223 p.

JUNG Carl Gustav, 1970, *Psychologie et alchimie*, Éditions Buchet Chastel, Paris, 705 p.

JUNG Carl Gustav, 1973, *Ma vie*, Gallimard Collection Témoins, Paris, 528 p.

JUNG Carl Gustav, 1977, *L'homme à la découverte de son âme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 347 p.

JOUFFROY Alain, 1964, *Une révolution du regard : à propos de quelques peintres et sculpteurs contemporains*, Gallimard, Paris, 268 p.

JOUFFROY Alain, 1974, *Les Pré-voyants*, La Connaissance, Bruxelles, 261 p.

JOUFFROY Alain, 1998, *Le monde est un tableau : textes sur l'art moderne et d'avant-garde*, Éditions Jacqueline Chambon, Paris, 311p.

JOUFFROY Alain, 2000, *Objecteurs, artmakers*, Éditions joca seria, Nantes, 187 p.

JOUFFROY Alain, 2011, *L'abolition de l'art*, Éditions Impeccables, Paris, 87 p.

KANT Emmanuel, 1986, *La métaphysique des mœurs*, Gallimard-Pléiade, Œuvres philosophiques tome 3), Paris, 1561 p.

KIMPEL Harald, STENGEL Karin, 2005, *Documenta 3 - 1964 Internationale Ausstellung - Eine fotografische Rekonstruktion*, Bremen, Edition Temmen, 332 p.

KLEE Paul, 2004, *Journal*, Grasset-Les Cahiers rouge, Paris, 366 p.

KLEE Paul, 1998, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard-Folio Essais, Paris, 153 p.

KLEIN Yves, SICHÈRE Marie-Anne et SEMIN Didier (Éd. établie par), 2003, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, École nationale supérieure des Beaux-arts, Paris, 445 p.

LAMBERT Jean-Clarence, 2006, *Dédalogrammes*, Éditions Galilée, Collection Écritures/figures, Paris, 140 p.

LAMPE Angela (sous la direction de), 2016, *Paul Klee. L'ironie à l'œuvre*. Catalogue de l'exposition du 6 avril au 1er août 2016, Musée national d'art moderne - Centre Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 312 p.

LAO-TSEU, 2016, *Tao-Te-King*, Les petits collectors Marabout, Paris, 215 p.

LARS Friedrich, 2014, *Kronprinz Rudolf: Erinnerungen an Sisis einzigen Sohn Plätze, Orte und Gedenkstätten*, neobooks Self-Publishing, München, [non paginé]

LEJEUNE Philippe, 1980, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris, 333 p.

LÉVÊQUE Jean-Jacques, 2005, *Klimt, Kokoschka, Schiele*, [s.l.], ACR Édition-PocheCouleur Vol. 38, 216 p.

LEVISSE-TOUZÉ Christine, VEILLON Dominique, (Préface de Pierre AZÉMA et postface de Daniel CORDIER), 2013, *Jean Moulin, artiste, préfet, résistant*, Éditions Taillandier/ Ministère de la Défense- DMPA, Paris, 192 p.

Le Petit Robert, 2008, *Le Robert*, Paris, 2837 p.

LE RIDER Jacques, 1990, *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, Paris, 456 p.

LE RIDER Jacques, 2013, *Les Juifs viennois à la Belle Époque*, Éditions Albin Michel, Paris, 356 p.

LE THOREL-DAVIOT Pascale, 1996, *Petit Dictionnaire des artistes contemporains*, Éditions Larousse, Paris, 287 p.

LEMOINE Serge, SALM-SALM zu Marie-Amélie (sous la direction de), 2005, *Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka, Vienne 1900*, catalogue de l'exposition du 5 octobre 2005 au 23 février 2006, Galeries Nationales du Grand-Palais, Paris, Éditions Réunion des Musées Nationaux, Paris, 363 p.

LÉVÊQUE Jean-Jacques, 2005, *Klimt, Kokoschka, Schiele*, ACR Édition PocheCouleur, Vol. 38, s.l., Courbevoie, 212 p.

LIARD Véronique, 2005, L*es Grandes Images - Lecture de Carl Gustav Jung* (avec Georges Bertin, docteur habilité en sociologie), Presses de l'Université Laval (Canada), Collection Lectures, Laval, 184 p.

LIARD Véronique, 2007, *Carl Gustav Jung « Kulturphilosoph »*, PUPS, Paris, 297 p.

LOHR Stephan, ZERRULL Ludwig (Hrsg.), 2007, *Die 1960er Jahre in Hannover: Künstler, Galerien und Straßenkunst*, Sprengel Museum Verlag, Hannover, 199 p.

LUSARDY Martine, LANOUX Jean-Louis, 2011, *Sous le vent de l'art brut – Collection Charlotte Zander, exposition du 17/01/2011 au 26/08/2011*, Halle Saint Pierre, Éditions Halle Saint Pierre, Paris, 176 p.

MAGRIS Claudio, 1988, *Danube*, L'Arpenteur - Gallimard, Paris, 441 p.

MAGRIS Claudio, 1991, *Le Mythe et l'Empire dans la littérature autrichienne moderne*, Gallimard - L'Arpenteur, Paris, 434 p.

MANN Erika, 2012, *Quand les lumières s'éteignent*, Le Livre de Poche, Biblio, Paris, 360 p.

MERLIN Christian, 2017, *Philharmonique de Vienne. Biographie d'un orchestre*, Buchet-Chastel, Paris, 576 p.

MICHAUD Philippe-Alain (sous la direction de), 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Catalogue de l'exposition du 22 juin au 3 octobre 2016, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 304 p.

MICHEL Bernard, 1998 *Histoire de Prague*, Fayard, Paris, 448 p.

MOCK Jean-Yves, 1983, *Yves Klein*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 3 mars-23 mai 1983, Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris, 424 p.

MUEL Francis, 1990, *Tenture de l'Apocalypse d'Angers, l'Envers & l'Endroit*, Association pour le Développement de l'Inventaire Général dans la région des Pays de la Loire, Nantes, 80 p.

NATTER Tobias, 2006, *Phantastisches : Jüdisches in frühen Meisterwerken von Arik Brauer, Ernst Fuchs und Friedensreich Hundertwasser*, Prestel, München, Berlin, London, New York, 191 p.

NATTER Tobias, 2012, *Gustav Klimt. Tout l' œuvre peint*, Taschen, Köln, 600 p.

NOURY Larissa, 2008, *La couleur dans la ville*, Éditions du Moniteur, Paris, 168 p.

NOURY Larissa, 2010, *Symbolique : la ville en couleurs*, Les éditions du Huitième jour, Paris, 160 p.

PANZER Fritz, 2016, *Die Josefstadt*, Metro-Verlag, Wien, 192 p.

PASTOUREAU, Michel 2013, *Vert : histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 238 p.

PEREL Sally, 1993, *Ich war Hitlerjunge Salomon*, Heyne Verlag, München, 240 p.

PROUST Marcel, 1969, *À la recherche du temps perdu, Tome III, Le temps retrouvé*, Texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Éditions Gallimard, Paris, 1323 p.

RENAULT Olivier, 2012, *Rouge Soutine*, La Table Ronde, Collection La petite Vermillon, Paris, 160 p.

RENAULT Olivier, 2013, *Montparnasse - les lieux de légende*, Parigramme, Paris, 207 p.

SAINT-PIERRE Raphaëlle, 2014, *Maisons-bulles. Architectures organiques des années 1960 et 1970*, Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, Coll. Carnets d'architecture, Paris, 192 p.

SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2004, *Échanges artistiques franco-allemands et renaissance de la peinture abstraite dans les pays germaniques après 1945*, L'Harmattan, Paris, 337 p.

SALM-SALM Marie-Amélie zu, 2009, *Échanges artistiques franco-allemands après 1945 : recueil d'entretiens*, L'Harmattan, Paris, 265 p.

SANDS Philippe, 2017, *Retour à Lemberg*, Albin Michel, Paris, 544 p.

SCHILLER Friedrich, [1795] 1992, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Aubier, Paris, 376 p.

SCHLESSER Gilles, 2014, *Saint Germain des Prés - Les lieux de légende*, Parigramme, Paris, 222 p.

SCHMIED Wieland, 1974, *Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Propyläen Verlag, Berlin, 500 p.

SCHMIED Wieland, 1996, *Austrian Painting 1945-1995 - the Essl collection*, Prestel, Munich New York, 296 p.

SCHORSKE Carl E., 1983, *Vienne fin de siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 381 p.

SEBARSKY Serge (sous la direction de), 1984, *Egon Schiele, vom Schüler zum Meister. Zeichnungen und Aquarelle, 1906-1918*, catalogue de l'exposition de 1984 (sans date), Akademie der bildenden Künste, Wien, Akademie der bildenden Künste Wien Verlag, 242 p.

SMOLIK Noemi, FLECK Robert, 1995, *Kunst Österreich*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 264 p.

SÔSEKI Natsume, *Je suis un chat*, Gallimard/Unesco, Paris, 1986, 439 p.

STEINBERG, Leo, 1987, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Gallimard, Collection L'infini, Paris, 265 p.

STIEG Gerald, 2013, *L'Autriche : une nation chimérique ?*, Éditions Sulliver, coll. Archéologie de la modernité, Cabris, 302 p.

SZEEMANN Harald, 1998, *Austria im Rosennetz : l'Autriche visionnaire* [exposition], Palais des Beaux-arts de Bruxelles, du 27 février au 12 juillet 1998, [Österreichische Museum für angewandte Kunst, Vienne, 11 septembre-10 novembre 1996 ; Kunsthaus Zürich, 6 décembre 1996-23 février 1997] / une exposition de Harald Szeemann ; organisée par la société des Expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Bruxelles, Parlais des Beaux Arts, 336 p.

SZULAKOWSKA Urszula, 2011, *Alchemy in contemporary art*, Éd. Ashgate, Farnham, 224 p.

TARENNE Viviane (sous la direction de), 2005, *Daniel Cordier - Le regard d'un amateur*, Catalogue revu et complété de l'exposition du 22 novembre 1989 - 21 janvier 1990, Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou Éditions du Centre Pompidou, Paris, 400 p.

THOMAS Karin, 1998, *Bis Heute : Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*, DuMont, Köln, 440 p.

VOGT Georg, MÖRTH Otto, HIRT Isabella, 2014, *Ferry Radax : Vision, Utopie, Experiment*, Sonderzahl-Verl.-Ges., Wien, 291 p.

WAGNER Claudia, 2011, *Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1913) Lieber sterben, als meine Ideale verleugnen!*, Wien Museum, Villa Stuck, Edition Minerva, München, 240 p.

WICHMANN Siegfried, 1982, *Japonisme*, Chêne/Hachette, Paris, 431 p.

WOHLLEBEN Peter, 2015, *La vie secrète des arbres. Ce qu'ils ressentent. Comment ils communiquent*, Les Arènes, Paris, 261 p.

WULFF Wilhelm, 1973, *Zodiac and Swastika: How Astrology Guided Hitler's Germany*, Coward, McCann & Geoghegan, New York, 192 p.

Yves Klein : 1928-1962, 1969, Union Centrale des Arts Décoratifs, Centre National d'Art Contemporain, Paris, 72 p.

ZELLER Reimar & all, 1986, *Das Automobil in der Kunst : 1886 - 1986 ; Malerei, Graphik, Skulptur, Happening, Plakat, Karikatur, Photographie, Trivialkunst, Design, Architektur* [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung "Das Automobil in der Kunst 1886 - 1986" in dem Haus dem Kunst, München e.V., 9. August - 5. Oktober 1986], Prestel, München, 347 p.

ZWEIG Stefan, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1985, 512 p.

FONDS D'ARCHIVES

Fonds Julien ALVARD B2, *Journal* [cahiers 19 – 20 - 21], Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016.

Fonds Julien ALVARD B9, [Hundertwasser], Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016.

Fonds Julien ALVARD B9, [Lettres], Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016.

Fonds Julien ALVARD B9, [Préfaces et cartons d'invitation], Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 03/03/2016.

Fonds ALVARD, Julien, 1923-1955, Documents d'études en psychologie appartenant à Emmanuel Valat de Chapelain, dit Julien Alvard : tirés à part, articles et notes. Paris, Bonneval, [s.n.], *« Réponses au « test de Rorschach », soumis à divers artistes, dont […] Friedrich Hundertwasser (4 f.)* ». Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 17/02/2016.

Fonds BIENN.59X007, HERVÉ Max, HIQUILY, Philippe, *HUNDERTWASSER, Friedrich*, 1959, [Biennale de Paris 1959. Participation France 7], *Lettre de HW sur le tableau exposé à la BIENNALE DE PARIS*, 1959, ACA DOS ; ACA réserve, Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds FR ACA ; PREST ART 152 (1/4) – Pierre Restany, 1957, *Hundertwasser – le peintre des autolitanies*, Exposition Hundertwasser chez Kamer – 90 Bld Raspail, Mars 1957, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds FR ACA ; PREST ART 152 (114), RESTANY Pierre, Février 1958, *HUNDERTWASSER*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds FR ACA PREST ART 152 (1/4), RESTANY Pierre, 1959, *An die Redaktion der Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JLAMB.A0005 ; ACA ECR ; ACA réserve, LAMBERT Jean-Clarence, 1991, *Le Règne imaginable*. I, Les Artistes Cobra ; II, L'Imagination matérielle, Le Cercle de l'art,

Coll. Diagonales, Paris, 2 vol. (160, 198 p.), Archives de la Critique d'Art contemporain, Rennes, consulté le 16/03/2016.

Fonds JOUFFROY AJOUF A0066, JOUFFROY Alain, 1961, *Sulla Biennale*, BIENNALE DE PARIS, 1961, 1 p. Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X E007 / 84 à 106, *LE MYTHE DES ANNÉES 50*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 – 56 203, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /*(sans cote)*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /2, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /3, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /4, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /8, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /12, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /13, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 /14, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF X R059 – 56 203, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF XE 007 3/3 & AJOUF XE 007/ 149, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds JOUFFROY, AJOUF XF 021 / 21, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016. Sans date.

Fonds PREST2.T9612 ; ACA BIB ; ACA réserve, HAMETNER Kristina, MELZER Wilhelm, SPIOLA Petra, 1991, *Hundertwasser : Haus*, s. n. Orac, 80 p., Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016.

Fonds PREST.A1000 ; ACA ECR ; ACA réserve, RESTANY Pierre, TSUNODA Minako, HUNDERTWASSER Friedrich, 1999, *Hundertwasser : for a more human architecture in harmony with nature*, Takamatsu, City Art Museum, Prefectural Museum of Modern Art, 127 p., Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 17/03/2016.

Fonds PREST.J BAR ; ACA BIB ; ACA réserve, BAROZZI Paolo, *Il Sogno americano*, Padoue, Éd. Marsilio, Collection Interventi, 1970, 114 p., Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds PREST.SFR304 ; ACA BIB ; ACA réserve, LAMBERT Jean-Clarence, 1958, *La jeune École de Paris*, Le Musée de Poche, Paris, 60 p., Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds PREST.XSF24 ; ACA DOS ; ACA réserve, ORNANO, Michel d', 1977, HUNDERTWASSER, *Premières rencontres européennes du cadre de vie*, Unesco, Paris, 57 f. et 2 documents, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds PREST.XSIT08 ; ACA DOS ; ACA réserve, RESTANY Pierre 1960, L'actualité en Italie. XI Premio Lissone, : *Cimaise*, Janvier-Février 1960, N° 47, 7e année, 30 f., Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds RESTANY II-1 – *Hundertwasser - Fax de la JORAM HAREL GESELLSCHAFT* - To : Pierre Restany - From : Andrea Christa Fürst, Hundertwasser Archives, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds RESTANY II-1- *Hundertwasser - NOTES WIEN HILTON HUNDERTWASSER VIENNE MAI 1976*, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds RESTANY XVII - 2 – Hundertwasser - André Berne-Joffroy. HUNDERTWASSER (Studio Paul Facchetti), *La Nouvelle Revue*, 01/04/1954, pp. 730 - 731, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds RESTANY XVII – 2, Hundertwasser, Cinéma individuel transautomatique, Revue *Phases n° 3*, 11/1956, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds RESTANY XVII - 2 – Hundertwasser, Henry Galy-Carles, 1965, Hundertwasser l'obsession du mouvement perpétuel, Revue *Arts*, 23 juillet 1965, n°1011, pp.7-8.

Fonds RESTANY, XVII - 2, *Les Amis de Hundertwasser*, Avril-mai 1994, Archives de la Critique d'art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds RESTANY XVII – 2, *Invention Hundertwasser*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

Fonds RESTANY XVII – 2, *Hundertwasser – N° 57* - André Pieyre de Mandiargues, 1957, *Hundertwasser*, Critiquettes, Éditions Fata Morgana, Montpellier 67 – ou NRF, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds RESTANY XVII-2 - *Lettre de Hundertwasser à Raymond Cogniat*, 1959, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds RESTANY - XVII-2 – *Hundertwasser* – N° 60, Alain Jouffroy, Curieuse aventure d'une spirale à Hambourg, *Lettres Françaises, 2 au 8 mars 1960- N° 764*, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* – N° 62 - Alain Jouffroy, (ajout manuscrit : Lettres françaises 1960 ; ?, peut-être ailleurs), Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds RESTANY XVII – 2, *Hundertwasser* – Françoise Choay, 1963, *Le temps et les sentiers de la folie chez Hundertwasser*, (sans source), Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds RESTANY XVII-2 – *Hundertwasser* - DAVAL Jean-Luc, 1967, Rencontre chez Krugier et Moss - Hundertwasser : « Peindre des énigmes dont on ignore la solution », *Journal de Genève*, 03/06/1967, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016.

Fonds RESTANY XVII-2 - *Lettre de Hundertwasser à Pierre Restany au sujet de l'exposition de Séoul*, 1990, Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 15/03/2016

Fonds PREST2.S1247 - ACA BIB - ACA réserve, BRINDISI Remo, MACCHI Giulio, PILLITERI Paolo, 1973, HUNDERTWASSER, in *Contatto: arte / città : Milan 1973*, Milan, La

nuova foglio editrice, non paginé. Archives de la critique d'art (ACA), Rennes, consulté le 16/03/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Le Nouvel Observateur, n° 122 15-22 mars 1967*, (BONNEFOI Geneviève, Du labyrinthe aux pyramides - à propos de l'exposition à la Galerie Flinker), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Le Monde, 12 janvier 1975*, (MICHEL Jacques, Le crime ornemental de Hundertwasser – à propos de l'exposition à la Galerie Facchetti), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Combat, 14 mars 1967* (Les Instantanés d'Alain BOSQUET: Hundertwasser – à propos de l'exposition Karl Flinker) Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Der Spiegel, N° 53, 1967*, (‚Ich habe es satt, dass es mir gut geht'), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, BV AP HUNDERTWASSER, - *Feuille de presse, 6 mai - 6 juillet 1975*, (Exposition « Hundertwasser »), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *ELLE, 9 au 15 mai 1975* (Pierre Cabane, Hundertwasser. - à propos de Hundertwasser au Musée d'Art Moderne, Paris), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER - *Les Nouvelles Littéraires, 26 mai 1975* (LÉVÊQUE Jean-Jacques, Les zones obscures de l'âme - à propos de Hundertwasser au Musée d'Art Moderne, Paris), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER - *International Herald Tribune, 31 mai- 1er juin 1975* (GIBSON Michael, 1975, Austria's Hundertwasser – A Utopian Temperament - À propos de Hundertwasser au Musée d'Art Moderne, Paris), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *KRONEN ZEITUNG, 8 juillet 1975*, (ABADEI Notiert aus Paris Barfuß - weil irgendjemand seine Sandalen weggeräumt hatte - war der Künstler weggeeilt und seither verschollen. - à propos de Hundertwasser au Musée d'Art Moderne, Paris), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, 2001, Dossier de presse - (à propos de l'exposition « Hommage à Hundertwasser », Alençon, 2 juin au 30 septembre 2001), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Courier du 23 mars 2001* (Madame Le Conservateur Aude Pessey-Lux à Monsieur Pacquement, Directeur du MNAM/CCI, Paris, Centre Georges Pompidou - à propos de l'exposition « Hommage à Hundertwasser », Alençon, 2 juin au 30 septembre 2001), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

Fonds Yves KOVACS, Carton 8, BV AP HUNDERTWASSER, *Double page Hundertwasser* (écrit en italien, le mercredi 22 mai 1962, dans l'express Florence-Venise entre 18 heures et 19 heures), Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 15/04/2016.

HAREL Joram, 1973, *Brief - Typoskript an Manfred Mautner Markhof, Wien 16.03.1973*, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Teilnachlass Manfred und Maria Mautner Markhof, Sign.: F170.Mautner-Markhof.98 Mus., consulté le 31/05/2016.

HUNDERTWASSER Friedensreich, 1953, *Postkarte an Friedrich Torberg, vom 16.01.1953*, Nachlass Friedrich Torberg, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken , Sign.: Autogr. 1195/43-1., consulté le 27/05/2016.

Réserve RLGF 317 [sous emboîtage, cartons et manifestes (30 f.)], HUNDERTWASSER, SAUVAGE Tristan et all., 1962, *Arte nucleare*, Galleria Schwartz, Milan, 242 p. , Bibliothèque Kandinsky, Paris, consulté le 11/04/2016.

Sammlung Emile Zuckerkandl, Sign.: 405/B177 Lit., *Hundertwasser Friedensreich, Brief an Gertrude Zuckerkandl, Paris, 30.04.1955*, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien (LIT), consulté le 30/05/2016.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES, THÈSES

ARMANN Christa, 2010, *Arnulf Rainer – Das Frühwerk*, Magistra der Philosophie, Universität Wien, 121 p., http://othes.univie.ac.at/12384/ , consulté le 10/01/2016.

BARRAT Emmanuel, 2003, *Y a-t-il un avenir pour mes copines de nains de jardin au XXIe siècle ? Vers le haut / Vers le bas de l'art populaire à l'art contemporain*, Maîtrise 2003 01 19, Université Paris VIII, Saint-Denis, 112 p., consulté le 30/08/2016.

BEYERKNECHT Claudia, 2012, *Psychoanalytische Pädagogik und Montessori-Pädagogik in der Wiener Zwischenkriegszeit*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, 364 p., http://othes.univie.ac.at/21420/, consulté le 10/01/2016.

BIEBERSTEIN ILGNER Patrycja de, 2014, *Von der fragmentierten Rezeption zum totalen Werk. Intermediale Aspekte im Werk von Gerhard Rühm*, Dissertation Dr. Phil., Universität Bremen, 314 p., http://elib.suub.uni-bremen.de/edocs/00104373-1.pdf, consulté le 30/09/2015.

BILLOTTE Blandine, DIGOUT Cyrielle, NORET Jordan, PIERRE Julia, QUIGNARD Sophie-Astrid, SURY d'ASPREMONT Xavier de, 2013, Multi valorisation de l'ortie, *ensaia.univ.lorraine.fr*, http://ensaia.univ-lorraine.fr/telechargements/ortie.pdf, consulté le 11/11/2016.

BRAUN Christiane, 2012, *Textil und Kleidung als Materialien in der Kunst : kulturhistorischer Überblick und Ideen für den Textil- und Kunstunterricht*, Hamburg Diplomica Verlag, Hamburg, 106 p.

BREIDBACH Olaf, 1998, Monismus um 1900 - Wissenschaftspraxis oder Weltanschauung?, *biologiezentrum.at*, http://www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0289-0316.pdf, consulté le 13/02/2017.

DÍAZ DE CORCUERA DÍAZ Rubén, 2015, *Signos extremos: súper iconicidad y abstracción en el arte*, tesis, Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes de la UPVEHU. Departamento de Arte y Tecnología, 157 p., http://studylib.es/doc/4439088/signos-extremos--s%C3%BAper-iconicidad-y-abstracci%C3%B3n-en-el-arte, consulté le 08/02/1017.

FRANZ Rainer, 1998, Stilvermeidung und Naturnachahmung - Ernst HAECKELS „Kunstformen der Natur" und ihr Einfluss auf die Ornamentik des Jugendstils in Österreich, *biologiezentrum.at*, http://www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0475-0480.pdf, consulté le 11/01/2017.

FREYTAG Sylvie, 2017, *Art et politique en Autriche*, Université de Strasbourg, thèse de doctorat en Études germaniques, www.theses.fr/2017STRAC007.pdf, 344 p., consulté le 14/04/2018.

FUCHSHUBER Niklas, 1987, *Kunstkritik in Österreich: Zusätzliche Verständigungschance oder artikulatorische Sackgasse moderner ästhetischer Aussage : Selbstcharakteristik kommunikativer Öffentlichkeitsintentionen moderner Kunstaussage und ihr Verhältnis zu grundsätzlicher Darstellungstypizität printmedienspezischer Kunstberichterstattung ; Untersuchungszeitraum: 1960 - 1974 ; analysiert an Hand von vier Künstlern: Hrdlicka, Hundertwasser, Nitsch, Rainer*, Wien, Univ., Diss., 441 p.

HUBER Maria, 2009, *Unveräußerliche Dinge .Gedächtnis und Erinnerung in der Arbeit von Daniel Spoerri*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, 164 p., http://othes.univie.ac.at/7360/1/2009-10-27_9606855.pdf, consulté le 19/04/2016.

MAILLARD Christine (Textes réunis par / herausgegeben von), 2011, *Art sciences et psychologie. Autour du Livre Rouge (Das Rote Buch, 1914-1930) Kunst, Wissenschaft und Psychologie. Über das* Rote Buch *von C. G. Jung (1914-1930)*, Recherches Germaniques – Université de Strasbourg, Revue annuelle, hors-série no. 8, Strasbourg, 168 p.

MARTINOVSKY Julia, 2012, *Repräsentative Demokratie in Österreich am Beispiel der Volksabstimmung über das Kernkraftwerk Zwentendorf*, Diplomarbeit (Mag.phil.), Université de Vienne, Vienne. http://othes.univie.ac.at/20417/1/2012-05-22_0506693.pdf, consulté le 15/06/2018.

MASANZ Michaela, [s. d.], Wiener Kleingärten, *Exemplarische Erhebung der Obstbaum-strukturen*, http://www.zobodat.at/pdf/Gruene-Reihe-Lebensministerium_7_0159-0197.pdf, consulté le 09/04/2016.

MICHLER Werner, 1998, Ernst Haeckel und die österreichische Literatur, *biologiezentrum.at*, www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0481-0506.pdf, consulté le 13/02/2017.

MOSCHIG Günther, 2015, *Informel in Österreich : Kunst aus Österreich im internationalen Kontext*, Innsbruck, Univ., Diss., 171 p. http://diglib.uibk.ac.at/ulbtirolhs/download/pdf/776683?originalFilename=true, consulté le 17/01/2016.

MUSENBICHLER Ingrid, 2005, *Die religiösen Aspekte im Werk Friedensreich Hundertwassers unter besonderer Berücksichtigung der Bibel*, Univ., Dipl.-Arb., Graz, 240 p.

NEUBACHER Erwin, 1992, *Das Hundertwasserhaus : Kitschburg oder architektonische Lösung ?*, Dipl.-Arbeit aus Kunstgeschichte, Hochschule für Musik u. Darstellende Kunst "Mozarteum" , Salzburg, [100 feuillets].

REDHEAD Sabrina, 2012, *Das Phänomen der Autodidaktik in der bildenden Kunst, dargestellt an Beispielen in Österreich nach 1945*, Magistra der Philosophie, Universität Graz, Geisteswissenschaftliche Fakultät, Institut für Kunstgeschichte, 117 p. http://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/download/pdf/226499?originalFilename=true, consulté le 17/05/2016.

SCHWARZ Lisa, 2010, *'Eine Gratwanderung nach Gugging...' Gugginger Kunst in zweiter Generation*, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie (Mag. phil.), Universität Wien, 224 p. , http://othes.univie.ac.at/12475/1/2010-11-28_0503680.pdf, consulté le 05/02/2017.

TAUDES Theresa, 2010, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, Diplomarbeit, Wien, 130 - XXCVIII p., http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016.

TISSERANT Muriel, 2016, *De l'art des fous à l'art psychopathologique : recherche d'un nouveau discours sur l'art à travers les expositions à l'Hôpital Sainte-Anne entre 1946 et 1950*, Toulouse, Université Jean Jaurès, 226 p., http://dante.univ-tlse2.fr/1737/12/tisserant_muriel_M22016.pdf, consulté le 04/02/2017.

TUNNER Heinz, 1998, Symmetrien, Asymmetrien, Ernst Haeckel und die Malerei, *biologiezentrum.at*, https://www.zobodat.at/pdf/STAPFIA_0056_0317-0338.pdf, consulté le 13/02/2017.

ARTICLES ET MAGAZINES D'ART ET D'ARCHITECTURE

ANTOINE-ANDERSEN Véronique, 2007, Hundertwasser l'architecte guérisseur, *L'architecture, Revue DADA*, Paris, 50 p.

BODIN Christian, FASSER Frédérique, MACHELET Aurore, MARIE Gisèle, 1990, *LES AMIS DE HUNDERTWASSER*, Bulletin n° 0, Mars, Courbevoie, ASSOCIATION LES AMIS DE HUNDERTWASSER, Courbevoie, Archives de la Critique d'Art contemporain (ACA), Rennes, consulté le 14/03/2016.

BONNEAU Éric, 1991, Le musée Hundertwasser, *Artension N° 26 juillet-août 1991*, pp. 14-17.

CHRISTEN Alain de, 2007, Devoir d'arbres - Hundertwasser à Saint-Jean-de-la Forêt. *Pays du Perche n°7*, Juin-Décembre 2007, Fédération des Amis du Perche, Rémalard, pp. 41 - 50.

CONIL LACOSTE Michel, 1961, Conversation dans l'atelier de Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 74, février 1961, pp. 47-51.

DAVAL Jean Luc & all, Réinvention de la figuration, 1975, *Art actuel skira annuel*, n° 1, [39], Skira, Lausanne, pp. 60-77.

DUCOUSSET Richard, 1975, Hundertwasser - les plantes donnent l'exemple de la vitalité, Paris, *Connaissance des arts*, n° 275, Janvier 1975, pp. 64-71.

EHLERT Matthias, 2015, Das Rätsel Frau, *In Bann der Frauen. Die Wiener Moderne, Weltkunst Nr. 108*, Hamburg, pp 22-31.

HELICZER Piéro, 1960, Hundertwasser, Sens plastique, revue mensuelle n° XI, janvier 1960, Pierrefitte, n. p.

FLECK Robert, 1991, Jeunes artistes autrichiens du néo-actionnisme à la nouvelle abstraction, Paris, *Art Press*, n° 157, Avril 1991, pp. 24-29.

FLEMMING Hanns Theodor, 1964, Hundertwasser, narcissus reflected in spirals, London, *Studio international*, vol. 168, n° 859, pp. 214-219.

FOUCART Bruno, 1988, Le Double labyrinthe - la villa Pisani, [à Stra près de Padoue] Paris, *L'objet d'art*, n° 9, pp. 56-63.

GRAINVILLE Patrick, 1982, Hundertwasser, Paris, *L'Œil*, n° 327, Octobre 1982, pp. 40-45

JODIDIO, Philip, 1987, Hundertwasser, l'architecture rêvée - Insurrection contre la ligne droite en architecture: le peintre autrichien Hundertwasser bâtit son premier immeuble, *Connaissance des arts - n°422 - Avril 1987*,, pp. 84-89.

L'esprit du Bauhaus, 2016, *BeauxArts Hors série*, Issy-les-Moulineaux, 42 p.

LAMBERT Jean-Clarence, 1982, Hundertwasser ou le règne végétal, *Cimaise*, n° 161, Décembre, Paris, pp. 17-28.

LEVY Alan, 1976, Preaching duty to trees and other doctrines, *ARTnews*, octobre 1976, vol. 75, n° 8 [1045], New York, pp. 84-87.

LYON Hortense, 1996, Hundertwasser, l'architecture naturellement, *Beaux-Arts Magazine, 150*, novembre 1996, pp 42-45.

NEUWIRTH Arnulf 1961, *Alte und moderne Kunst - österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur*, 6.1961, n° 47, AMK-Verl., Innsbruck, pp. 27-28.

PARINAUD André (Propos recueillis par), 1979, L'aventure de l'art moderne Hundertwasser - Il est simple d'avoir le paradis sur terre, je le proclame avec la spirale, *Galerie des Arts*, n° 194, Septembre 1979, Paris, pp. 14-22.

RAGON Michel, 1963, La Spirale et le labyrinthe, nouvelles obsessions des artistes, *Galerie des Arts*, n° 10, octobre 1963, Paris, pp. 12-14.

STOLZ Joëlle, 1989, Cerisiers et noyers de la Hundertwasserhaus - quand le peintre Hundertwasser construit un immeuble invisible pour l'oiseau qui vole, *L'architecture d'aujourd'hui*, n°264, Septembre 1989 Paris, pp 104-107.

TELLER HIRSCH Richard, 1975, Hundertwasser: Metaphysical Interrogator, *Art International n° 3- mars 1975*, Lugano, pp. 10-19.

Un programme d'architecture naïve: La maison Krawina à Vienne, 1986, *Urbanisme n° 214*, pp. 140-143.

VOLBOUT Pierre, 1975, Hundertwasser en ses labyrinthes, *XXe siècle*, n° 45, Paris, Décembre 1975, pp. 36-43.

VOLLMANN William T., 1996, *Hundertwasser: Night train*, *ARTFORUM INTERNATIONAL*, February 1996, n° XXXIV-6, pp. 64-65.

ARTICLES DE PRESSE PAPIER et REVUES

Art & écologie : comment les artistes imaginent l'avenir de la planète, 2015, BeauxArts Magazine n° 378, Issy-les-Moulineaux, 158 p.

BARD Patrick, 2015, Piero Heliczer, le poète aux semelles devant. *Pays du Perche n° 23*, Juin-Décembre 2015, Fédération des Amis du Perche, Rémalard, pp. 50 - 57.

BARTHES Roland, 1978, Entre l'amour et l'angoisse, *Le Nouvel Observateur*, 23 octobre 1978.

BELLET Harry, 2000, Disparition : Friedensreich Hundertwasser, Figure majeure de l'art contemporain viennois, *Le Monde - 23/02/2000*, Paris.

CHRISTEN Alain de, 2007, Devoir d'arbres - Hundertwasser à Saint-Jean-de-la Forêt, *Pays du Perche n°7*, Rémalard, Fédération des Amis du Perche, pp. 41 - 50.

FRANCBLIN Catherine, 1982, Hundertwasser, *Le Quotidien de Paris*, 10 octobre 1982.

KOPP Olivier, 2001, L'art résolument optimiste de Friedensreich Hundertwasser, *Courrier International N°533, du 18 au 24 janvier 2001*, p 14.

SCHWAAB Catherine, 2016, Alain Pompidou, « Le jour où » Ma mère achète un Nicolas de Staël, *Paris-Match*, n° du 10 au 16 novembre 2016, p. 134.

STOLZ Joëlle, 1988, HLM, moi non plus, *Libération*, Paris, n° du 21 octobre 1988.

STOLZ Joëlle, 2001, La maison de tous les fantasmes, Le Monde, Paris, n° du 8 juillet 2001.

V. D. et B.de R., 2004, Jeu de piste en huit artistes, *Le Figaro*, 22/10/2004.

Vienne, début d'un siècle - Seize études, par des écrivains d'aujourd'hui, sur quelques-uns des grands hommes qui ont vécu à Vienne vers 1900, 1975, *Critique*, N° 339-340, août-septembre 1975, Paris, p. 751-1012.

COURRIELS PERSONNELS

FÜRST Andrea Christa, 2015, courriel personnel, reçu le 16/03/ 2015.

FÜRST Andrea Christa, 2015, courriel personnel, reçu le 09/12/ 2015.

FÜRST Andrea Christa, 2017, courriel personnel reçu le 06/03/2017.

HAREL Joram, 2014, courriel personnel, reçu le 22/04/2014.

PRAZAK Renate, 2016, courriel personnel, reçu le 22/06/ 2016.

CARTELS D'EXPOSITIONS

Cartel, 2016, *Arnold Schönberg, peindre l'âme*, Musée d'histoire d'art et du judaïsme (exposition du 28 septembre 2016 - 29 janvier 2017), Paris, consulté le 03/11/2016.

Cartel, 2016, *Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, Centre Pompidou (exposition du 22 juin au 3 octobre 2016), Paris, consulté le 23/09/2016.

Cartel, 2016, *Oscar Wilde, l'impertinent absolu*, Musée du Petit Palais (exposition du 28 septembre 2016 au 15 janvier 2017), Paris, consulté le 08/11/2016.

Cartel, 2016, *L'esprit du Bauhaus*, Musée des Arts décoratifs (exposition du 19 octobre 2016 au 27 février 2017), Paris, consulté le 21/02/2017.

Cartel, 2016, *Tenue correcte exigée. Quand le vêtement fait scandale*, Musée des Arts décoratifs (exposition du 1er décembre 2016 au 23 avril 2017), Paris, consulté le 21/02/2017.

Cartel, 2018, *Coder le monde*, Centre Pompidou, (exposition du 15 juin au 27 août 2018), Paris, consulté le 24 /08/ 2018.

INTERNET : ARTICLES ET RECENSIONS

04 / Kleines Café - Franziskanerplatz 3, 1010 Wien, https://www.wienarchitektur.at/index.php?inc=register&id=actor:4300&_output=print, consulté le 08/05/2018.

20. Dezember 1969: Erstmals Schönherr-Show «Wünsch Dir was», [s.d.], *srf.ch*, http://www.srf.ch/medien/wp-content/uploads/chronik/upload/20.%20Dezember%201969-Erstmals%20Schoenherr-Show%20_Wuensch%20Dir%20was__1.pdf, consulté le 30/05/2018.

21er Haus, [s.d.], *belvedere.at*, https://www.belvedere.at/bel_de/21er_haus/geschichte, consulté le 26/08/2016.

68er-"Uni-Ferkelei" revisited: "In die Kunstgeschichte eingegangen", *derstandard.at*, http://derstandard.at/3302771/68er-Uni-Ferkelei-revisited-In-die-Kunstgeschichte-eingegangen, consulté le 06/12 /2016.

100 JAHRE SUSANNE WENGER. Künstlerin, Priesterin, Pionierin, *gat.st*, http://www.gat.st/date/100-jahre-susanne-wenger, consulté le 06/08/2016.

1835-Création de la fonderie, L'Atelier des Lumières d'hier à aujourd'hui, [s.d.], *atelier-lumieres.com*, http://atelier-lumieres.com/fr/latelier-lumieres-dhier-aujourdhui, consulté le 29/04/2018.)

1972 : le massacre des Jeux Olympiques de Munich, 2009, *education.francetv.fr*, http://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/troisieme/video/1972-le-massacre-des-jeux-olympiques-de-munich, consulté le 24/03/2017.

ABADIE Daniel, MOZZICONACCI Jean-François, 1999, Entretien avec Madame Pompidou, *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/media/imgcoll/Collection/DOC/M5050/M5050_A/M5050_ARCV001_DP-2006057.pdf , consulté le 12/11/2015.

ALBAN Nicolas, BERWICK Caroline, 2004, Forêt et religion au Japon : d'une vision singulière de l'arbre à une gestion particulière de la forêt, *Revue Forestière Française*, p. 563, *documents.irevues.inist.fr*, http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/5122, consulté le 31/07/2017.

Alfred Jarry, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Alfred_Jarry/125621, consulté le 06/02/2017.

AMADO Gilles, ENRIQUEZ Eugène, 2002, Hundertwasser, peintre du Labyrinthe et médecin de l'architecture, Revue Internationale de psychologie, 2002/18 (Vol. VIII) Paris, ESKA, p.

9-14, *cairn.info*, www.cairn.info/revue-internationale-de-psychosociologie-2oo2-18-pages.htm, consulté le 11/01/2016.

André Parinaud - Un Passeur dans le XXe siècle, [s.d.], *andre-parinaud.fr*, http://www.andre-parinaud.fr/, consulté le 29/08/2017.).

BA Mehdi, 2013, Sénégal : retour sur la mort d'Omar Blondin Diop, le Normalien subversif qui défiait Senghor, *jeuneafrique.com*, http://www.jeuneafrique.com/170701/politique/s-n-gal-retour-sur-la-mort-d-omar-blondin-diop-le-normalien-subversif-qui-d-fiait-senghor/ , consulté le 15/09/2016.

BASTIÉ Eugénie, 25/10/2017, Thierry Wolton : «Communisme et nazisme sont deux variantes du totalitarisme», *lefigaro.fr*, http://www.lefigaro.fr/vox/histoire/2017/09/22/31005-20170922ARTFIG00274-thierry-wolton-8216revolution-communiste-est-un-oxymore-que-nos-intellectuels-ont-venere.ph, consulté le 02/06/2018.

BAUDE Éric, 2018, Parc National des Prairies Alluviales Danubiennes *(National-Park Donau-Auen)*, http://www.danube-culture.org/le-parc-national-des-prairies-danubiennes-autriche/, consulté le 08/07/2018.

BAUDE Éric, 2018, Konrad Lorenz, scientifique des rives du Danube, pionnier de l'éthologie, *danube-culture.org*, http://www.danube-culture.org/le-parc-national-des-prairies-danubiennes-autriche/, consulté le 08/07/2018.

BAUER Sebastian, 2015, Berlin-Boheme in Schwarz und Weiß, *bz-berlin.de*, http://www.bz-berlin.de/kultur/berlin-boheme-in-schwarz-und-weiss, consulté le 27/01/2017.

Beat generation, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Beat_generation/107994, consulté le 21/09/2016.

Beat Generation. New York – San Francisco – Paris, 2016, *Exposition Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c58Xyrx/rr5XqMr, consulté le 21/09/2016.

BENOIST Alain de, 2009, Konrad Lorenz : l'homme qui écoutait les oies, *lespectacledumonde.fr*, , http://www.lespectacledumonde.fr/index.php?option=com_content&view=article&catid=36:coupdecoeur&id=160:coupdecoeur556, consulté le 25/09/2017.

Behrings Stadtcafé Ottensen, [s.d.], *stadtcafe-ottensen.de*, http://www.stadtcafe-ottensen.de/, consulté le 17/11/2015.

BELHASSEN Raed, [s.d.], Structures modales et ornementations dans les musiques arabes: modélisations et présentation d'une bibliothèque d'objets dans Csound, *jim.afim-asso.org*,

http://jim.afim-asso.org/jim2014/images/0060_05_02_STRUCTURES%20MODALES%20ET%20ORNEMENTATIONS.pdf, consulté le 11/08/16.).

BENQASSEM Dounia, [s.d.], Moulay Ahmed Drissi, *babelfan.ma*, http://www.babelfan.ma/tous-les-artistes/details/0/290/moulay-ahmed-drissi.html, consulté le 04/10/2017.

BERNAT Joël, 2002, La crise du sujet savant : Freud, ou l'illusion de « progrès » - Conférence donnée au Colloque *Éthiques et modernités* , décembre 2002, organisé par l'U.F.R. Langues et Civilisations Étrangères, Centre d'études Germaniques et Scandinaves « LIRA », « Littérature, religion, anthropologie », *psychanalyse.lu*, http://www.psychanalyse.lu/articles/BernatCriseSujet.htm, consulté le 14/08/2016.).

BERNATH Markus, 2003, Ein Kellerlokal und seine Folgen, *derstandard.at*, http://derstandard.at/1323596/Ein-Kellerlokal-und-seine-Folgen, consulté le 07/12/2017.

BERTOLIATTI Patrick, 2008, Fonction transcendante et imagination active, *psyche-therapie.com*, http://www.psyche-therapie.com/pratiques/58-fonction-transcendante-et-imagination-active.html, consulté le 27/08/2016.

Bible en ligne, *bible-en-ligne.net*, http://www.bible-en-ligne.net/, consulté du 01/07/2018 au 15/08/2018.

Biographie de Brô (établie sur la base des recherches de Robert Fleck), [s.d.], *bro.chez-alice.fr*, http://bro.chez-alice.fr/Biographie.htm, consulté le 19/11/2106.

BLOOM Barbara, [s.d.], Schausammlung Historismus - Jugendstil, *mak.at*, http://www.mak.at/schausammlung_historismus_jugendstil, consulté le 01/10/2016.

BORCHHARDT-BIRBAUMER Brigitte, SCHANTL Alexandra, 2014, Susanne WENGER, „Kunst ist Ritual", *Ausstellung, Ausnahmefrauen – Christa HAUER, Hildegard JOOS, Susanne WENGER*, NO Landesmuseum, 30 Novembre 2013-12. Octobre 2014, St. Pölten, *susannewengerfoundation.at*, http://www.susannewengerfoundation.at/de/ausnahmefrauen-christa-hauer-hildegard-joos-susanne-wenger-1, consulté le 07/08/2016.

BOUISSET Maïten, [s.d.], Szeemann Harald - (1933-2005) », *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/harald-szeemann/, consulté le 23 mars 2017.

BORDAS Éric, 2017, S'engager avec style. À propos de : Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie, Gallimard, laviedesidees.fr*, http://www.laviedesidees.fr/S-engager-avec-style.html, consulté le 25/08/2017.

BRISSAUD André, Schuschnigg Kurt von - (1897-1977), *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, consulté le 30 juillet 2017.).

BROCK Bazon, [s.d.], Die endlose Linie – theoretisches Objekt, *bazonbrock.de*, http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=54&sectid=500, consulté le 15/01/2016.

BROCK Bazon, [s.d.], Die Linie von Hamburg, *bazonbrock.de*, http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=2681, consulté le 26/10/2015.

BROSSOLLET Jacqueline, [s.d.], HAECKEL ERNST HEINRICH - (1834-1919), *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ernst-heinrich-haeckel/, consulté le 11 janvier 2017.

Café 100 Wasser Berlin, [s.d.], *cafe-100-wasser.de*, http://www.cafe-100-wasser.de/, consulté le 15/02/2017.

Café 100 Wasser Leipzig, [s.d.], *cafe-100-wasser.de*, http://www.cafe-100-wasser.de/, consulté le 14/02/2017.

Camillo Sitte (1843-1903), [s.d.], *publications.rwth–aachen.de*, http://publications.rwth-aachen.de/record/48277/files/2021.pdf, consulté le 01/10/2016.

CAMPAN Raymond , Lorenz Konrad - (1903-1989), [s.d.], *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/konrad-lorenz/, consulté le 28 mars 2017.

CARRON de la CARRIÈRE Marie-Sophie, 2016, L'esprit des formes, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

CELAN Paul, Todesfuge, *celan-projekt.de*, http://www.celan-projekt.de/, consulté le 14/08/2016.

CHAMBON Gilles, 2012, Les Klimt de la collection Lederer détruits à Immendorf, *art-figuration.blogspot.fr*, http://art-figuration.blogspot.fr/2012/08/les-klimt-de-la-collection-lederer.html, consulté le 28/09/2017.

CHAPOUTOT Johann, 2012, Les nazis et la « nature ». Protection ou prédation ? *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2012/1 (n° 113), cairn.info*, https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2012-1-page-29.htm, consulté le 11/05/2018.

COMBES Françoise, 2015, Structure et composants de la galaxie spirale, Dossier – Voie lactée : les mystères d'une galaxie spirale, *futura-sciences.com*, http://www.futura-sciences.com/sciences/dossiers/astronoe-voie-lactee-mysteres-galaxie-spirale-1826/page/3/, consulté le 05/01/2016.

CICHOSCH Katharina, 2015, Erdhöhle statt Kleinbürgertum, *schirn.de*, http://www.schirn.de/magazin/kontext/erdhoehle_statt_kleinbuergertum/, consulté le 13/06/2018.

COUTIL Léon, L'ornementation spiraliforme. Périodes Paléolithique et Néolithique. Âges du Bronze et du Fer, *Bulletin de la Société préhistorique de France, tome 13, n°7, 1916. pp. 385-484;* doi:10.3406/bspf.1916.7396, http://www.persee.fr/doc/bspf_0249-7638_1916_num_13_7_7396, consulté le 30/11/2016.

CROUZET Colette, GIACOMOTTI Jeanne, MORISSON Henri, [s.d.], Poterie, *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/poterie/, consulté le 8 août 2016.

CURTIS Louise, 2016, Architecture, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

Das Schiff Regentag, [s.d.], *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/deutsch/werk/arch/arch_regentag.php, consulté le 14/01/2017.

DAGEN Philippe, 2016, Paul Klee, l'art au plus haut, *lemonde.fr*, http://www.lemonde.fr/arts/article/2016/04/06/paul-klee-l-art-plus-haut_4896587_1655012.html, consulté le 19/04/2016.

DANIEL Laura, 2018, Atelier des Lumières : des chefs-d'œuvre de la peinture projetés en très grand format, *telerama.fr*, http://www.telerama.fr/sortir/atelier-des-lumieres-des-chefs-doeuvre-de-la-peinture-projetes-en-tres-grand-format,n5568353.php, consulté le 13/04/2018.

DEMANGEAT Isabelle, 2016, Le désert dans la Bible, *lacroix.com*, http://www.la-croix.com/Religion/Le-desert-dans-Bible-2016-07-01-1200772873, consulté le 26/07/2017.

DEPAULIS Thierry, [s.d.], Jeu de l'Oie , *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/jeu-de-l-oie/ , consulté le 31/10/ 2016.

DEVAUX Frédérique, [s.d.], Lettrisme, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lettrisme/, consulté le 12 mars 2018.

DI VINCENZO Rossana, 2015, Ces bus anglais qui roulent aux excréments humains, *telerama.fr*, http://www.telerama.fr/sortir/ces-bus-anglais-qui-roulent-aux-excrements-humains,136087.php#xtor=EPR-126-newsletter_tra-20151224, consulté le 23/12/2015.

Die Schmelz, 2018, *wien.gv.at*, https://www.wien.gv.at/wiki/index.php?title=Schmelz, consulté le 11/06/2018.

DIEMAR Claudia, 2006, Die Insel Giudecca ist im Grunde immer ein volkstümliches Quartier gewesen. Sie ist es geblieben garantiert gondelfrei, *berliner-zeitung.de*,

http://www.berliner-zeitung.de/die-insel-giudecca-ist-im-grunde-immer-ein-volkstuemliches-quartier-gewesen--sie-ist-es-geblieben-garantiert-gondelfrei-15867210?originalReferrer=, consulté le 02/10/2016.

Docteur, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/docteur/26250, consulté le 19/08/2016.

documenta III, [s.d.], *documenta.de*, https://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta_iii#, consulté le 21/12/2016.

Dokumentationszentrum, [s.d.], *simon-wiesenthal-archiv.at*, http://www.simon-wiesenthal-archiv.at/02_dokuzentrum/01_geschichte/01_geschichte.html, consulté le 29/01/2016.

DUFRENNE Mikel, [s.d.], ESTHÉTIQUE - Esthétique et philosophie , *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/esthetique-esthetique-et-philosophie/, consulté le 24/11/2016.

DUTEURTRE Benoît, 2007, Tout le monde a été ou sera hippie, *lefigaro.fr*, http://www.lefigaro.fr/livres/2007/08/08/03005-20070808ARTFIG90045-tout_le_monde_a_ete_ou_sera_hippie.php, consulté le 28/05/2018.

Échelle de Jacob, *oratoiredulouvre.fr*, https://oratoiredulouvre.fr/predications/pourquoi-ce-texte-de-la-bible-est-interessant-l-echelle-de-jacob-genese-28.php, consulté le 12/09/2016.

Eibl-Eibesfeldt wird 85. Ein streitbarer Forscher mit unermüdlichem Antrieb, 2013, *br.de*, http://www.br.de/themen/wissen/humanethologe-irenaeus-eibl-eibesfeldt-100.html, consulté le 26/03/2017.

ENDRES Alexandra, 1998, Die „Arnulf-Rainer-Bibel“: Den Bildern wieder ein Geheimnis geben, *aertzeblatt.de*, http://www.aerzteblatt.de/archiv/13992, consulté le 19/11/2016.

Ère Meiji, [s.d.], *vivrelejapon.com*, https://www.vivrelejapon.com/a-savoir/comprendre-le-japon/ere-meiji-histoire-modernisation, consulté le 14/03/2018.

Essais nucléaires (Nouvelle-Zélande c. France), 1973, *icj-icj.org/fr*, http://www.icj-cij.org/fr/affaire/59, consulté le 16/06/2018.).

EU-Beitritt Österreichs, *demokratiezentrum.org*, http://www.demokratiezentrum.org/wissen/wissensstationen/eu-beitritt-oesterreichs.html, consulté le 25/08/2017.

Europa Europa (1990), [s.d.], *imdb.com* http://www.imdb.com/title/tt0099776/, consulté le 11/09/2016.

Europäische Union, EU, *austria-forum.org*, https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Chronik_Österreichs/1995_EU-Beitritt_Österreichs, consulté le

25/08/2017. FESSLER Anne Katrin, Gegen hirnlose Massenameisen, *Der Standard*, 2013, http://derstandard.at/1362107525366/Gegen-hirnlose-Massenameisen, consulté le 25/03/2016.

Expositions, [s.d.], *atelier-lumieres.com*, http://www.atelier-lumieres.com/fr/expositions, consulté le 18/01/2018.

Felsbilder in der Sahara, [s.d.], *universal_lexikon.deacademic.com*, http://universal_lexikon.deacademic.com/237395/Felsbilder_in_der_Sahara, consulté le 07/08/2016.

Ferry Radax (*1932), [s.d.], *austria-forum.org*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Radax%2C_Ferry, consulté le 22/12/2016.

FÈVRE Anne-Marie, 2007 La peau fait surface, *next.libération.fr*, http://next.liberation.fr/culture/2007/10/06/la-peau-fait-surface_103152, consulté le 29/04/2018.

Ferdinand Cheval dit le Facteur Cheval (1836 / 1924), [s.d.], *facteurcheval.com*, http://www.facteurcheval.com/histoire/ferdinand-cheval/.html, consulté le 03/06/2018.

FLIPO Fabrice , [s.d.], Décroissance , *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/decroissance/, consulté le 14 juin 2018.).

FOX WEBER Nicolas, 2016, La chance de les connaître mais aussi de manger avec eux, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/#article6241, consulté le 21/02/2017.

FRANZEN Georg, [s.d.], *kunstpsychologie.de*, http://www.kunstpsychologie.de/analytische-kunstpsychologie/, consulté le 13/01/2016.

FRANZEN Georg 2014, Die Linie des Lebens - Hundertwassers Spiralbewegungen, (in *Musik-, Tanz- Kunsttherapie*, 25 (2), pp. 58-66, Göttingen, Hogrefe Verlag, [mtk_25_2_58_au.pdf, *Persönliches Autorenexemplar (e-Sonderdruck)* – reçu par mail personnel de Georg Franzen, le 18/11/2015.]).

Friedrich Stowasser, dit Fritz Hundertwasser, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Hundertwasser/152645#sEIdVuCKD4uF73My.99, consulté le 06/02/2017.

Friedrich Torberg - Ein Querkopf mit Esprit, 2005, *faz.net*, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/fragen-sie-reich-ranicki/fragen-sie-reich-ranicki-friedrich-torberg-ein-querkopf-mit-esprit-1282685.html, consulté le 27/05/2016.

Friedrich Schröder-Sonnenstern - Der „dreifache Weltmeister aller Künste" und seine Werkstatt, 2015, *villa-zanders.de*, http://www.villa-zanders.de/htdocs_de/ausstellungen/archiv_schroder_sonnenstern.html, consulté le 27/01/2017.

Friedrich Schröder-Sonnenstern, mage, vagabond, peintre et triple champion du monde de tous les arts, 2015, *ursulatraduction.worldpress.com*, https://ursulatraduction.wordpress.com/2015/02/08/lunivers-de-friedrich-schroder-sonnenstern/, consulté le 26/01/2017.

Friedensreich Hundertwasser Schule, [s.d.], *hundertwasserschule-nv.de*, http://www.hundertwasserschule-nv.de/, consulté le 17/11/2015.

FRONTISI Claude, [s.d.], « KLEE PAUL - (1879-1940) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/paul-klee/, consulté le 08 octobre 2015.

FUCHS Ernst, 2000, Friedensreich Hundertwasser zum Gedenken, *derstandard.at*, http://derstandard.at/203654/Ernst-Fuchs-Friedensreich-Hundertwasser-zum-Gedenken, consulté le 19/11/2106.

GABET Olivier, 2016, L'objet en question, de quelques utopies décoratives avant le Bauhaus, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

GAILLEMIN Jean-Louis, 2016, L'ésotérisme au Bauhaus, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 19/02/2017.

GAUQUELIN Blaise, 2016, En Autriche, le côté obscur de François-Joseph Ier enfin révélé, *Le Monde*, 18/11/2016, http://www.lemonde.fr/m-moyen-format/article/2016/11/18/en-autriche-le-cote-obscur-de-francois-joseph-ier-enfin-devoile_5033620_4497271.html, consulté le 30/04/2018.

GAUVILLE Hervé, DAMISCH Hubert, [s.d.], « ART BRUT », Encyclopædia Universalis [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-brut/, consulté le 13 septembre 2017.

GEORGEL Pierre, [s.d.], « TACHISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/tachisme/, consulté le 11 janvier 2018.

Georges Pompidou et la modernité, 1999, *Dossier de Presse*, *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/media/document/ba/e9/bae9a85c72de84843bdb2968f8e22e0e/normal.pdf, consulté le 16/08/2017

GIGNOUX Sabine, 2013, Le retour aux sources de l'art à la Biennale de Venise, *lacroix.fr*, http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Le-retour-aux-sources-de-l-art-a-la-Biennale-de-Venise-2013-06-04-968287, consulté le 27/01/2017.

GIMENO Paul, 2003, L'esprit d'Ascona. Précurseur d'un écologisme spirituel et pacifiste, *Écologie & politique*, 2003/1 (N°27), pp. 235 – 244, *cairn.info*, https://www.cairn.info/revue-ecologie-et-politique1-2003-1-page-235.htm, consulté le 07/01/2017.

GNEIST Gerald, [s.d.], Ernst STOWASSER, eine Kurzbiographie, *david juden.at*, http://www.david.juden.at/kulturzeitschrift/5054/Main%20frame_Artikel51_GeraldGNEIST, consulté le 11/08/2016.

GOLLIAU Catherine, 2016, « Petit Livre rouge » : le meilleur coup éditorial de l'histoire, *lepoint.fr*, http://www.lepoint.fr/culture/petit-livre-rouge-le-meilleur-coup-editorial-de-l-histoire-17-12-2016-2091234_3.php, consulté le 17/12/2016.

GRANDE John K., 1994-1995, Hundertwasser, libéré du bluff universel de notre civilisation, *Vie des Arts*, vol. 39, n° 157, p. 14-17, *id.erudit.org*, http://id.erudit.org/iderudit/53477ac, consulté le 20/10/2015.

Gustav Nagel gestorben, der "Verrückte von Arendsee", [s.d.], *br.de*, https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/kalenderblatt/1502-gustav-nagel-arendsee-100.html, consulté le 13/06/2018.

HAECKEL Ernst, [s. d.], Kunstformen in der Natur, *gallica.bnf.fr*, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525055842/f297.item.r=, consulté le 02/01/2017.

HAUSENSTEINER Heike, 1998, Witzany (Hg.): Zukunft Österreich, *wienerzeitung.at*, http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/literatur/buecher_aktuell/380857_Witzany-Hg.-Zukunft-Oesterreich.html, consulté le 25/08/2017.

HEILMAN Uriel, 2015, Quand un fils ne peut admettre les crimes de son père, *timesofisrael.com*, http://fr.timesofisrael.com/quand-un-fils-ne-peut-admettre-les-crimes-de-son-pere/, consulté le 14/01/2017.

HELICZER Rose & Wynn, VINET Sophie, 2016, Piero Heliczer L'Underground à Préaux-du-Perche, *bainsdouches.net*, http://www.bainsdouches.net/documents/heliczer-livret.pdf, consulté le 21/09/2016.

HEUGTEN Sjraar van, 2012, Van Gogh et le Japon : une histoire d'amour, *pinacotheque.com*, http://www.pinacotheque.com/fileadmin/pinacotheque/DP%20et%20CP/DP_VG_Hiro.pdf, consulté le 27/07/2017.

HIERNER Michael, 2016, Bosco Verticale in Mailand: "Inspiriert von Hundertwasser", *derstandard.at*, http://derstandard.at/2000043861524/Bosco-Verticale-in-Mailand-Die-staerkste-Inspiration-kam-von-Hundertwasser?_slide=2, consulté le 07/09/2016.

HILLMER Angelika, 2012, Humus vom Hamburger Hauptbahnhofs-WC, *abendblatt.de*, http://www.abendblatt.de/ratgeber/wissen/article108828425/Humus-vom-Hamburger-Hauptbahnhofs-WC.html, consulté le 20/03/2017.

HIVERT-MESSECA Yves, 2014, Monte Verità : une utopie « réalisée » entre Konservative Revolution, Freikörperkultur, Lebensreform, occultisme et anarchie, *yveshivertmesseca.wordpress.com*, https://yveshivertmesseca.wordpress.com/2014/02/16/monte-verita-une-utopie-realisee-entre-konservative-revolution-freikorperkulter-lebensreform-occultisme-et-anarchie/#_ftn1, consulté le 23/03/2017.

Holisme, [s.d.], *Philosophie, sciences et société*, https://philosciences.com/vocabulaire/65-holisme, consulté le 27/05/2018.

Hundertwasser Experimentelles Film-Porträt des Künstlers, [s.d.], *ferryradax.at*, http://www.ferryradax.at/film/film.htm, consulté le 22/12/2016.

Hundertwasser- Leben in Spiralen - Zweites Portrait des Künstlers nach 30 Jahren, in Wien, Venedig, Japan & Neuseeland, [s.d.], *ferryradax.at*, http://www.ferryradax.at/film/film.htm, consulté le 22/12/2106.

Hundertwasserallee, [s.d.], *unser.stadtplan.de*, https://www.unser-stadtplan.de/Stadtplan/Ober-Ramstadt/str/Hundertwasserallee-.map, consulté le 17/11/2015.

Hundertwasser Allee, [s.d.], *streetDir.at*, http://www.streetdir.at/AT/Salzburg/Salzburg/Strassen/Hundertwasser-Allee/, consulté le 17/11/2015.

Hundertwasser, "artiste écologiste", décédé en 2000, a désormais sa rue à Brest, 2005, *brest-ouvert.net*, http://www.brest-ouvert.net/breve1641.html , consulté le 17/11/2015.

Hundertwasser. Biographie – Une sélection, *hundertwasser.de*, http://www.hundertwasser.de/francais/hundertwasser/biographie.php, consulté le 30/06/2016.

Hundertwasser en route pour le bonheur, 2018, *museedemillau.fr*, http://www.museedemillau.fr/Laviedumusee/Evenements/DetailsEvenement/tabid/108/ProdID/1372/Default.aspx, consulté le 28/07/2018.

Hundertwasser Gesamtschule Rostock, [s.d.], *hundertwasergesamtschule.de*, http://www.hundertwasser-gesamtschule.de/content/portal.php, consulté le 15/02/2017.

Hundertwasserstr., Künzelsau, [s.d.], *meinestadt.de*, http://www.meinestadt.de/kuenzelsau/stadtplan/strasse/hundertwasserstr., consulté le 17/11/2015.

Hundertwasser-Stätten in Wien, 2010, *vienna-walks.blogspot.fr*, http://vienna-walks.blogspot.fr/2010/09/hundertwasser-statten-in-wien.html, consulté le 17/11/2015.

Hundertwasser-Weg in Hardthausen am Kocher, [s.d.], *neue-strassen.de*, https://www.neue-strassen.de/baden-wuerttemberg/hardthausen-am-kocher/hundertwasser-weg, consulté le 17/11/2015.

HUSSLEIN-ARCO Agnes, 2008, Phantastischer Realismus, *belvedere*, http://www.freizeitbetriebe-wien.at/guides/download/InfoMappe_PhantastischerRealismus_Belvedere.pdf, consulté le 19/11/2016.

IGNASSE Joël, 2016, Watson et Crick, et la double hélice de l'ADN, *sciencesetavenir.fr*, http://www.sciencesetavenir.fr/fondamental/20130424.OBS6881/il-y-a-60-ans-la-decouverte-de-l-adn.html, consulté le 02/12/2015

IVANOFF Hélène, 2014, Exposition « Sur les chemins de l'Atlantide : Leo Frobenius (1873-1938) et l'art rupestre africain », *Revue de l'IFHA [Online], 6 | 2014, Online erschienen am: 31 Dezember 2014*, 2014, *ifha.revues.org*, http://ifha.revues.org/7994 , consulté le 07/08/2016.

JACOBI Claus, 2001, Der Maler mit den 16 Kindern, *welt.de*, https://www.welt.de/print-wams/article616854/Der-Maler-mit-den-16-Kindern.html, consulté le 19/11/16.

JAGOU Fabienne, 2001, La politique religieuse de la Chine au Tibet, *Revue d'études comparatives Est-Ouest*, vol. 32, n°1.Politique et religion en Asie orientale, *persee.fr*, http://www.persee.fr/doc/receo_0338-0599_2001_num_32_1_3070, consulté le 05/09/2017,

JAURÈS Cécile, 2012, Hundertwasser redonne des couleurs à Marseille, *lacroix.com*, http://www.la-croix.com/Archives/2012-08-24/Hundertwasser-redonne-des-couleurs-a-Marseille-_NP_-2012-08-24-845950, consulté le 30/09/2015.

Jean-Jacques Lebel, [s.d.], *fondsdedotationjjlebel.com*, http://fondsdedotationjjlebel.org/fr/jean-jacques-lebel, consulté le 12/01/2018.

Jean-Jacques Lebel, [s.d.], *lespressesdureel.com*, http://www.lespressesdureel.com/auteur.php?id=1542, consulté le 27/01/2018).

JONES Louisa, 2012, Rome et Venise: au pays de la Commedia dell'arte, *louisajones.fr*, http://www.louisajones.fr/fr/blog/rome-et-venise-au-pays-de-la-commedia-dellarte, consulté le 08/10/2015.

JORDA Thomas, 2010, Horst Wächter - Sagen, wie es ist, *noen.at*, http://www.noen.at/niederoesterreich/gesellschaft/adel-verpflichtet/sagen-wie-es-ist/4.901.171#, consulté le 12/02/2016.

KAPUSTINA Olga, UHLICH Eleonore, 2011, Kaiser-Sohn Otto von Habsburg gestorben, *dw.com*, http://www.dw.com/de/kaiser-sohn-otto-von-habsburg-gestorben/a-15209153, consulté le 23/12/2016.

KASSEL Dieter (Moderation), „Eine unglaubliche Kitschallüre“, 2005, *deutschlandradiokultur.de*, http://www.deutschlandradiokultur.de/eine-unglaubliche-kitschalluere.945.de.html?dram:article_id=132111, consulté le 22/10/2016.

KERVASDOUÉ Cécile de, 2008, 70 ans de l'Anschluss: l'Autriche peine à affronter sa mémoire, *Revue de presse internationale*, *franceculture.fr*, https://www.franceculture.fr/emissions/revue-de-presse-internationale-14-15/70-ans-de-lanschluss-lautriche-peine-affronter-sa, consulté le 02/02/2017.

KHALATBARI Azar, 2016, L'onde gravitationnelle prédite par Einstein détectée pour la 1ère fois, *sciencesetavenir.fr*, http://www.sciencesetavenir.fr/espace/astrophysique/20160208.OBS4165/alerte-l-onde-gravitationnelle-predite-par-einstein-detectee-pour-la-1ere-fois.html, consulté le 09/02/2016.

Kirsche, die, *Bedeutungen, Beispiele und Wendungen*», *duden.de*, https://www.duden.de/rechtschreibung/Kirsche, consulté le 10/05/2018.

Kleingartenverein „Zukunft auf der Schmelz”, [s. d.], *kgv-zukunft.at*, https://www.kgv-zukunft.at/chronik/, consulté le 11/06/2018.

Klimt et Vienne, un siècle d'or et de couleurs, [s.d.], *carrières-lumieres.com*, http://carrieres-lumieres.com/sites/cdl/files/dp_klimt_et_vienne_fev_2014.pdf, consulté le 20/09/2015.

KREMER-MARIETTI Angèle, 2009, Schopenhauer, Goethe et la théorie des couleurs, *Revue internationale de philosophie*, 3/2009 (n° 249), p. 279-294, http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2009-3-page-279.htm, consulté le 21/01/2017.

KUDO Susumu, [s.d.], *Les rêveries onomastiques de Proust et les idéogrammes - Images acoustiques ou visuelles* https://www.meijigakuin.ac.jp/french/teachers/kudo/pdf/kudo79.pdf, consulté le 07/09/2016.

Künstler und Propheten. Eine geheime Geschichte der Moderne 1872–1972, [s.d.], *schirn.de*, http://www.schirn.de/ausstellungen/2015/kuenstler_und_propheten/, consulté le 17/04/2017.

Künstler von A-Z - Friedensreich Hundertwasser: Lot 0104, [s.d.], *Im Kimsky*, http://www.imkinsky.com/de/kuenstler/9774-friedensreich-hundertwasser/46737-friedensreich-hundertwasser/, consulté le 06/02/2017.

KUPERMINC Victor, 2016, Otto Skorzeny, le nazi qui devint un tueur du Mossad, *tribunejuive.info*, http://www.tribunejuive.info/histoire/otto-skorzeny-le-nazi-qui-devint-un-tueur-du-mossad, consulté le 21/04/2018.

L’arbre et la forêt. Du Pays du soleil levant au Bois d’amour, 2012, *Dossier de presse*, *mbaq.fr*, http://www.mbaq.fr/fr/espace-presse-617.html, consulté le 28/07/2017.

L'arbre et la forêt, du Pays du soleil levant au Bois d'amour, 2012, *Dossier enseignants*, *mbaq.fr*,http://www.mbaq.fr/fileadmin/Document_pdf/01.Visites/Expositions_temporaires/dossierProfs_Japonisme.pdf, consulté le 29/07/2017.

L'art pour l'art, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/L_art_pour_lart/186076, consulté le 12/04/2018.

L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (1957-1972), 2007, *lemondedesarts.com*, http://www.lemondedesarts.com/ArticleInternationaleSituationniste.htm, consulté le 09/02/2017.

L'Oulipo, [s.d.] *classes.bnf.fr*, http://classes.bnf.fr/queneau/reperes/courants/13quen.htm, consulté le 17/04/2017.

La « japonnerie », Hokusai, 2014-2015, *grandpalais.fr*, http://www.grandpalais.fr/pdf/dossier_pedagogique/Dossier_Pedago_HOKUSAI.pdf, consulté le 23/02/2017.

Le désherbage en milieu urbain, les herbicides au banc des accusés, 2007, *villespropres.com*, http://www.villespropres.com/2007-10-16/page.php?menu=5&ssmenu=1, consulté le 21/03/2017.

Le japonisme en France - De l'Impressionnisme à l'Art déco, 2009, *bnf.fr*, http://www.bnf.fr/documents/biblio_japonisme.pdf, consulté le 14/03/2018.

Le serment d'Hippocrate (05/01/2012), *conseil-national.medecins.fr*, https://www.conseil-national.medecin.fr/le-serment-d-hippocrate-1311, consulté le 09/02/2017.

Les origines de la Beat Generation, *balises.bpi.fr*, http://balises.bpi.fr/litterature/les-origines-de-la-beat-generation, consulté le 21/09/2016.

Les Outrenoirs de Pierre Soulages, 2014, *culture.fr*, http://www.culture.fr/Actualites/Musee-Expos/Les-Outrenoir-s-de-Pierre-Soulages-musees-et-fondations-d-Europe, consulté le 22/08/2016.

Les Schtroumpfs, [s.d.], *ville-geneve.ch*, http://www.ville-geneve.ch/plan-ville/patrimoine-tourisme/schtroumpfs/, consulté le 26/02/2017.

Les sources et les antécédents, 2016, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/#article6241, consulté le 21/02/2017.

LAROCHELLE Jean-Jacques, 2016, L'œuvre du « Corbu » enfin promue par l'Unesco, *lemonde.fr*, http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/07/17/l-uvre-de-le-corbusier-inscrite-au-patrimoine-mondial-de-l-unesco_4970785_3246.html#RMeWYcTmc7sGIeL9.99, consulté le 19/08/2016.

LEBRUN Sophie, 2017, Drapeau européen et Vierge Marie : pourquoi Mélenchon a raison, *lavie.fr*, http://www.lavie.fr/debats/histoire/drapeau-europeen-et-vierge-marie-pourquoi-melenchon-a-raison-21-06-2017-83038_685.php, consulté le 25/08/2017.

Le marché de l'art parisien (1944-1969), [s.d.], *envers.pagesperso-orange.fr*, http://envers.pagesperso-orange.fr/jverlaine/listegaleries#A, consulté le 12/05/2016.

LEMOINE Serge, [s.d.], BAUHAUS, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/bauhaus/, consulté le 25 mai 2018.

LÉVÊQUE Jean-Jacques, 2010, Hundertwasser peint couché, *soleildanslatête.centerblog.net*, http://soleildanslatete.centerblog.net/m/rub-hundertwasser-.html, consulté le 25/03/2016.

Los-von-Rom-Bewegung, [s.d.], *aeiou.at*, http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.l/l891666.htm, consulté le 10/03/2017.

LÖTSCH Bernd, 2014, Das Wunder von Hainburg, *natur&land, 100. JG. – Heft 4-2014*, http://www.zobodat.at/pdf/nat-land_2014_4_0012-0015.pdf, consulté le 29/12/2015.

Ma commune sans pesticide, 2017, *developpement-durable.gouv.fr*, http://www.developpement-durable.gouv.fr/sites/default/files/10-_Guide_zero_pesticides.pdf, consulté le 21/03.2017.

MACK Gerhard, 2016, Paul Klee und die Surrealisten - Der Befreier, *art-magazin.de*, http://www.art-magazin.de/kunst/kunstgeschichte/17819-rtkl-paul-klee-und-die-surrealisten-der-befreier, consulté le 30/12/2016.

MALYE François, 2017, Guerre d'Algérie : 1958, année dramatique, *lepoint.fr*, http://www.lepoint.fr/histoire/guerre-d-algerie-1958-annee-dramatique-05-01-2017-2094776_1615.php, consulté le 06/01/2017.

Manifeste, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/manifeste/49163, consulté le 28/05/2018.

Marcel Duchamp (1887-1968) *Fontaine* (1917), *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMdzAer/rejLpXx, consulté le 28/08/2018.

MARTENS Michael, 1998, Kommt Ihre Kunst ohne Lüge nicht aus, Herr Hundertwasser? , *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article627625/Kommt-Ihre-Kunst-ohne-Luege-nicht-aus-Herr-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016.

MEIFERT Franziska, 2003, Konzeptionelle Mythen am und im Wiener Aktionismus, ein Literaturbericht, *wiener-aktionnismus.de*, http://www.wiener-aktionismus.de/essays/essays4.htm, consulté le 18/03/2016.

MICHAUX Henri, 1959, Psilocybine (Expérience et autocritique), *Lettres nouvelles 7, n° 35*, Paris, in JONTROT, [s.d.], Champignons, *jontrot.free.fr*, http://jontrot.free.fr/champignons/1959_michaux_2603_1.pdf, consulté le 10/04/2016.

MILLER Nagel, 2015, Mon oncle, *telerama.fr*, http://www.telerama.fr/cinema/films/mon-oncle,10014.php, consulté le 28/12/2015.

Mon oncle, [s.d.], *reseau-canope.fr*, https://www.reseau-canope.fr/cndpfileadmin/mag-film/films/mon-oncle/le-film/, consulté le 08/02/2017, § « Contexte de la création ».

MONIER Anne, 2016, Vivre au Bauhaus : créer, enseigner, transmettre, *lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

MONOD Odette J., [s.d.], Mandala, *Universalis éducation [en ligne]*. *Encyclopædia Universalis*, consulté le 15 février 2017.

MOROWITZ Laura, 2016, 'Heil the Hero Klimt!': Nazi Aesthetics in Vienna and the 1943 Gustav Klimt Retrospective, *Oxford Art Journal*, Volume 39, Issue 1, 1 March 2016, Pages 107–129, *doi.org*, https://doi.org/10.1093/oxartj/kcv032, consulté le 28/09/2017.

MORVAN Yoann, [s.d.], Ludwig Wittgenstein, du geste architectural aux territoires du langage ordinaire, *academia.edu*, https://www.academia.edu/5097209/Ludwig_Wittgenstein_du_geste_architectural_aux_territoires_du_langage_ordinaire, consulté le 10/02/2016.

MOULÈNE Claire, 2012, Summer camp (5/5): Monte Verità, la célébration des corps d'une communauté pré-hippie, *lesinrocks.com*, http://www.lesinrocks.com/2012/08/26/arts/summer-camp-monte-verita-11288720/, consulté le 22/03/2017.

MUSSET Alfred de, 1857, Après une lecture, Poésies nouvelles, VIII, https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Musset_-_Po%C3%A9sies_nouvelles_(Charpentier_1857).djvu/229, consulté le 11/08/2018.

NAESS Arne, SESSIONS George, 1984, The Deep Ecology Platform, *deepecology.org*, http://www.deepecology.org/platform.htm, consulté le 30/08/2018.

NAGELWEIHLER Ivo, 2016, Kunst der Vorzeit – Felsbilder aus der Sammlung Frobenius, Exposition 21.01.2016 – 16.05.2016, Martin-Gropius-Bau – Berlin, *kunstundfilm.de*, http://kunstundfilm.de/2016/04/kunst-der-vorzeit-felsbilder/, consulté le 06/07/2016.

Neuffer Georg, [s.d.], *lexikon-derwehrmacht.de*, http://www.lexikon-der-wehrmacht.de/Personenregister/N/NeufferGeorg.htm, consulté le 08/05/2018.

NEUKIRCHEN Ira, 1995, Hundertwassers Bibel – „Malen ist eine religiöse Tätigkeit", *aerzteblatt.de*, http://www.aerzteblatt.de/pdf.asp?id=83562, consulté le 10/10/2015.

NITSCH Hermann, 2012, "Naked Lunch": Ausbruch aus dem engen Sprachkorsett, *diepresse.com*, http://diepresse.com/home/kultur/literatur/731586/print.do, consulté le 25/09/2016.

NOUZILLE Jean, 2005, *Revue Internationale d'Histoire Militaire*, Un combat pour l'Europe : le siège de Vienne, 1683, *institut-strategie.fr*, http://www.institut-strategie.fr/RIHM_83_14.htm, consulté le 25/09/2017.

Paneuropa, [s.d.], *austria-forum.org*, *http://austria-forum.org/af/AEIOU/Paneuropa*, consulté le 07/01/2017.

PAPAZIAN Carole, 2016, Mille arbres à Paris, projet emblématique de la capitale de demain, *immobilierlefigaro.fr*, http://immobilier.lefigaro.fr/article/mille-arbres-a-paris-projet-emblematique-de-la-capitale-de-demain_68877bda-cb6b-11e5-bb1f-1bc37a4226f1/, consulté le 17/09/2017.

Paysage culturel de la Wachau, [s.d.], *whc.unesco.org*, https://whc.unesco.org/fr/list/970/, consulté le 13/08/2018.).

Peintures, [s.d.], *yvesklein.com*, http://www.yvesklein.com/es/expositions/view/1149/yves-peintures/, consulté le 19/01/2018.

PLATTHAUS Andreas, 06/07/2014, *Brockhaus und Wikipedia : Der Untergang des Lexikons*, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/wikipedia-hat-brockhaus-beerbt-13028236.html, consulté le 03/06/2018.

POLACK Emmanuelle, 2014, L'exposition d'art dégénéré en 1937, *histoire-image.org*, https://www.histoire-image.org/etudes/exposition-art-degenere-1937, consulté le 08/09/2017.

Présentation, *L'esprit du Bauhaus*, *lesartsdecoratifs.fr*, www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/design/l-esprit-du-bauhaus/, consulté le 21/02/2017.

Présentation par les commissaires de l'exposition, 2016 , *Exposition Beat Generation. New York – San Francisco – Paris*, *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c58Xyrx/rr5XqMr, consulté le 21/09/2016.

Priape, *mythologica.fr*, http://mythologica.fr/grec/priape.htm, consulté le 30/08/2016.

OLT Reinhard, 2011, Zum Tode von Otto von Habsburg. Kaisersohn, Abgeordneter und glühender Europäer, *faz.net*, http://www.faz.net/aktuell/politik/portraets-personalien/zum-tode-von-otto-von-habsburg-kaisersohn-abgeordneter-und-gluehender-europaeer-13490.html, consulté le 23/12/2016.

Ostmark, [s.d.], *austria-forum.org.*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Ostmark, consulté le 11/09/2012.

PASTOUREAU Michel, 2016, Le christianisme face au vêtement, in Tenue correcte exigée. Quand le vêtement fait scandale, *lesartsdecoratifs.fr*,

http://www.lesartsdecoratifs.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/actualites/expositions-en-cours/mode-et-textile/tenue-correcte-exigee-quand-le-vetement-fait-scandale/, consulté le 23/01/2017.

PATKA Markus G., 2013, Le retour des couleurs. La rentrée au pays d'artistes autrichiens exilés dans le contexte culturel de la Seconde Guerre mondiale, *Allemagne d'aujourd'hui, n°205/juillet - septembre 2013*, Presses universitaires du Septentrion**,** Villeneuve-d'Ascq, http://www.cairn.info/revue-allemagne-d-aujourd-hui-2013-3-page-63.htm, consulté le 07/01/2017.

PREM, ZIMMER, STURM, FISCHER, JORN, DEBORD, 1960, *Déclaration de la section allemande de l'Internationale situationniste sur la folie (8 septembre 1960), debordania.noblogs.org*, https://debordiana.noblogs.org/2011/06/declaration-de-la-section-allemande-de-linternationale-situationniste-sur-la-folie-8-septembre-1960/, consulté le 06/02/2017.

PUJAS Sophie, 2012, *Michel Pastoureau :* "La couleur est une idée". Pourquoi le vert ou le corbeau ont-ils toujours été mal-aimés ? Réponses de l'historien des symboles, *lepoint.fr*, http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/michel-pastoureau-la-couleur-est-une-idee-30-10-2012-1523049_326.php, consulté le 15/01/2016.

Qu'est-ce que le Pop Art ?, *mediation.centrepompidou.fr*, http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Pop_art/ENS-pop_art.htm, consulté le 30/08/2018.

RADAX Ferry, 1996, 'Jeder Mensch hat seine Träume', Ferry Radax im Gespräch mit Meister Hundertwasser, *NEWS 20/96*, In *:* TAUDES Theresa, *Ferry Radax' Porträts über Friedensreich Hundertwasser*, 2010, Diplomarbeit, Magistra der Philosophie, Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, http://othes.univie.ac.at/13996/, consulté le 10/01/2016.

RADKAU Joachim, 2013, Ins Freie, ins Licht!, *zeit.de*, http://www.zeit.de/zeit-geschichte/2013/02/reformbewegung-alternative-moderne, consulté le 06/08/16.

Ravenne, [s.d.], *whc.unesco.org*, http://whc.unesco.org/fr/list/788/, consulté le 22/08/2016.

REHBERG Dörte, 2010, *Das besondere Buch. Der Buchkörper als Marketinginstrument in Zeiten verschärfter Medienkonkurrenz*, Stuttgart, Hochschule der Medien 2010 (Stuttgarter Beiträge zur Verlagswirtschaft 4), https://www.hdm-stuttgart.de/mp/stuttgarter.../201/volltext.pdf, consulté le 28/11/2016.

REITTER Paul, 2014, Bambi's Jewish Roots, *jewishreviewofbooks.com*, http://jewishreviewofbooks.com/articles/618/bambis-jewish-roots/, consulté le 27/10/2016.

René Brô. Éléments biographiques et expositions, *renebro.com*, http://www.renebro.com/about.html, consulté le 19/11/2016.

RESTANY Pierre, 1996, Le feu qui brille, *bro.perso.libertysurf.fr*, http://bro.perso.libertysurf.fr/Restany.htm, consulté le 19/11/2016.

RESTELLINI Marc, 2012, Van Gogh, rêves de Japon - Hiroshige, l'art du voyage, *pinacotheque.com*, http://www.pinacotheque.com/fileadmin/pinacotheque/DP%20et%20CP/DP_VG_Hiro.pdf, consulté le 27/07/2017.

RIALLAND Ivanne, VERLAINE Julie, 2009, La revue *Sens plastique*, lieu de rencontre et de dialogue entre peinture et poésie (1959-1961), *cellf.paris-sorbonne.fr*, http://cellf.paris-sorbonne.fr/sites/default/files/articles/sens_plastique.pdf, consulté le 03/10/2016.

ROBLIN Stéphanie, 2017, Les maisons enterrées : habitat du futur ?, *construction21.org*, https://www.construction21.org/france/member/9038/, consulté le 29/04/2017.

Roland Weber ou la vie de la couleur, [s.d.], *rolandweber.net*, http://www.rolandweber.net/presenta.html, consulté le 14/08/2017.

ROOSEN Mélanie, 2017, Nature : l'architecture du futur, *ladn.eu*, http://www.ladn.eu/entreprises-innovantes/green/nature-larchitecture-du-futur/, consulté le 17/11/2017.

ROSSI Ilario, 2005, Monte Verità, un lieu révélateur de l'histoire du XXe siècle, *Bulletin Amades* [En ligne], 61, mis en ligne le 05 février 2009, http://amades.revues.org/517, consulté le 21 mars 2017.

ROSENBERGER Werner, 2011, Erinnerungen an Hundertwasser. Das Kunst Haus Wien feiert 20-Jahr-Jubiläum und seinen Gestalter mit der Schau "Die Kunst des grünen Weges", *kurier.at*, https://kurier.at/kultur/erinnerungen-an-hundertwasser/715.898, consulté le 08/10/2015.

SANDS, Philippe, 2013, My father, the good Nazi, *ft.com*, https://www.ft.com/content/7d6214f2-b2be-11e2-8540-00144feabdc0, consulté le 14/01/2017).

SCHMIED Wieland, 1982, Moralist unter der Narrenkappe, *zeit.de*, http://www.zeit.de/1982/21/moralist-unter-der-narrenkappe, consulté le 26/01/2016.

SCHMITT Stéphane, [s.d.], GENERELLE MORPHOLOGIE DER ORGANISMEN (E. Haeckel), *Universalis éducation* [en ligne]. Encyclopædia Universalis, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/generelle-morphologie-der-organismen/, consulté le 11 janvier 2017.

SCHRÖDER-SONNENSTERN - Unsaubere Leinwand, 1965, *spiegel.de*, , http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-46274150.html, consulté le 26/01/2016.

SAINT-PIERRE Raphaëlle, 2016, Vladimir Kalouguine. Habiter une architecture-sculpture, 2016, *Revue AMC n° 249 du 14/03/2016, lemoniteur.fr*, http://www.lemoniteur.fr/articles/vladimir-kalouguine-habiter-une-architecture-sculpture-31666834, consulté le 10/11/2016.

SAY Hélène, 1996, Fonds Atelier de tapisserie TABARD, Tome 1, Répertoire numérique détaillé des archives écrites, 81 p., *archives.creuse.fr*, http://archives.creuse.fr/arkotheque/client/ad_creuse/_depot_arko/articles/248/30jfondstabard.pdf, consulté le 10/11/2016.

SCHIPPER Kristofer , [s.d.], Taoïsme, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/taoisme / , consulté le 18 mars 2017.

SCHLÖGL Michaela, 2015, Ernst Fuchs: "Wir erleben die Apokalypse", *diepresse.com*, http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4657663/Ernst-Fuchs_Wir-erleben-die-Apokalypse, consulté le 19/11/2016.

SCHNEIDER Anette, 2014, Eine Schule des Sehens. Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg mit Norbert Bisky und Tobias Zielony, *deutschlandradiokultur.de*, http://www.deutschlandradiokultur.de/bildende-kunst-eine-schule-des-sehens.976.de.html?dram:article_id=293839, consulté le 26/03/2017.

SIEFFERT René, [s.d.], Shintō, *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/shinto/, consulté le 06 septembre 2018.

SIMON Anne-Catherine, 2015, Konrad Lorenz verliert seine Ehrendoktorwürde. Die Uni Salzburg entzieht dem Verhaltensforscher die vor 22 Jahren verliehene Ehre: wegen pro-nationalsozialistischer Aktivitäten, *diepresse.com*, http://diepresse.com/home/science/4889862/Konrad-Lorenz-verliert-seine-Ehrendoktorwuerde, consulté le 30/06/2016.

SERVANT Pierre, ZINK Georges, Nibelungen, *Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis*, http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nibelungen/, consulté le 01/12/2016.

SIMON Anne-Catherine, 2015, Konrad Lorenz verliert seine Ehrendoktorwürde. Die Uni Salzburg entzieht dem Verhaltensforscher die vor 22 Jahren verliehene Ehre: wegen pro-nationalsozialistischer Aktivitäten, *diepresse.com*, http://diepresse.com/home/science/4889862/Konrad-Lorenz-verliert-seine-Ehrendoktorwuerde, consulté le 30/06/2016.

SIMONNET Dominique, 2004, Le vert - Celui qui cache bien son jeu, *lexpress.fr*, http://www.lexpress.fr/culture/livre/4-le-vert-celui-qui-cache-bien-son-jeu_819807.html, consulté le 15/01/2016.).

SONNABEND Lisa, 2010, Der Mann, der im Traum erschien, *sueddeutsch.de*, http://www.sueddeutsche.de/muenchen/ost-west-friedenskirche-der-mann-der-im-traum-erschien-1.444888, consulté le 30/04/2016.

STEINLECHNER Gisela, 2015, ernst herbeck.! eine leise sprache ist mir lieber, *gugging.at*, http://www.gugging.at/de/presse/PressemappeErnstHerbeck.pdf, consulté le 05/02/2107.

Stiefern am Kamp,[s.d.], *members.aon.at*, http://members.aon.at/perteneder-huber/Stiefern/stiefern.html, consulté le 02/07/2016.

Straßen im Umkreis von 1000 m um Friedensreich-Hundertwasser-Platz in Wien, [s.d.], *strassen-in-oesterreich.at*, http://www.strassen-in-oesterreich.at/24869499-friedensreich-hundertwasser-platz-in-wien.html, consulté le 17/11/2015.

STUIBER Peter, 2002, Ernst Herbeck : Die Vergangenheit ist klar vorbei, *literaturhaus.at*, http://literaturhaus.at/index.php?id=3825&L=0, consulté le 06/02/2017.

STRIEDTER Karl Heinz, 2012, Felsbilder in der Sahara, *universal_lexikon.deacademiic.com*, http://universal_lexikon.deacademic.com/237395/Felsbilder_in_der_Sahara, consulté le 07/08/2016.

SYLLA Abdou, 2007, La tumultueuse histoire du Musée dynamique de Dakar, *Africultures*, 2007/1 (n°70), p. 89-89. DOI : 10.3917/afcul.070.0089, *cairn.info*, http://www.cairn.info/revue-africultures-2007-1-page-89.htm, consulté le 14/08/2017.

T. W. Adorno : « Au Danube-Auen », un jour de semaine…, 2018, *danube-culture.org*, http://www.danube-culture.org/le-parc-national-des-prairies-danubiennes-autriche/, consulté le 08/07/2018.

Technologie : Google crée un doodle en l'honneur de Friedensreich Hundertwasser, 2011, *lematin.ch*, http://www.lematin.ch/high-tech/web/google-cree-doodle-honneur-friedensreich-hundertwasser/27840310/print.html, consulté le 23/05/2015.

The Third Man (1949), [s.d.], *imdb.com*, http://www.imdb.com/title/tt0041959/, consulté le 23/09/2017.

THIERS Bettina, 2012, Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature. *laviedesidees.fr*, http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html, consulté le 25/08/2017.

TOPOR Roland, 1981, Education culturelle , *centrepompidou.fr*, https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdL5b5/r7KdRj, consulté le 11/05/2018.

TRAUFETTER Gerald, KNÖFEL Ulrike, GROLLE Johann, 2007, „Schönheit als Droge" Der Verhaltensforscher Irenäus Eibl-Eibesfeldt über Ursprung und Zweck der Kunst, den

Schönheitssinn von Tier und Mensch und die Intoleranz der Moderne, *spiegel.de*, http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53203490.html, consulté le 26/03/2017.

TRÉCOURT Fabien, 2012, La vieillesse est propice à l'entrée dans l'espérance, *lemondedesreligions.fr*, http://www.lemondedesreligions.fr/savoir/la-vieillesse-est-propice-a-l-entree-dans-l-esperance-27-04-2012-2487_110.php, consulté le 31/07/2017.

TRIKI Rachida, 2014, La Tunisie de Paul Klee, *goethe.de*, http://www.goethe.de/ins/tn/pro/La_Tunisie_de_Paul_Klee_ColloqueAvril2014.pdf, consulté le 08/08/2016.

Trismégiste, [s.d.], *larousse.fr*, http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trism%C3%A9giste/79806, consulté le 01/10/2017.

Un merveilleux jardin à Venise, 2009, *tramezzinimag.blogsort.fr*, http://tramezzinimag.blogspot.fr/2009/08/un-merveilleux-jardin-venise.html, consulté le 08/10/2015.).

VARENNE Jean, [s.d.], Mazdéisme , *Encyclopædia Universalis* [en ligne], http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/mazdeisme/ consulté le 22/02/2017).

VILLEGER Dominique, [s.d.], Les pigments de la peinture, *cndp.fr*, http://www.cndp.fr/crdp-dijon/IMG/pdf/pig_peinture.pdf, consulté le 18/11/2016.

VIRGILE, [s.d.], À Cumes, devant le temple d'Apollon (6, 1-41), *Énéide - Livre VI*, *bcs.fltr.ucl.ac.be*, http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/V06-Plan.html, consulté le 10/12/2016.

VOSS Julia, 2011, Leo Frobenius - Der Moderne wider Willen, *faz.net*, http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/leo-frobenius-der-moderne-wider-willen-11541082.html, consulté le 06/08/2016.

WACKERNAGEL Wolfgang, 2004, (Version mise à Jour : Janvier 2007 pour Gusto-Graeser.inf), Mystique, avant-garde et marginalité dans le sillage du Monte Verità, *Actes du colloque international de l'Université Libre de Bruxelles*, Mystique: la passion de l'Un, de l'Antiquité à nos jours. *Organisé par le Centre Interdisciplinaire d'Étude des Religions et de la Laïcité, Université Libre de Bruxelles 9-10-11 décembre 2004*, *gusto.graeser.info*, http://www.gusto-graeser.info/Monteverita/Darstellungen/Wackernagel/WackernagelFR.html, consulté le 22/03/2017.

WALDE Gabriela, 2006, Zur Sache, Hundertwasser, *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article222494/Zur-Sache-Hundertwasser.html, consulté le 30/11/2016.

WANLIN Nicolas, 2011, La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil, *Romantisme*, 4/2011 (n°154), p. 91-104, *cairn.info*,

http://www.cairn.info/revue-romantisme-2011-4-page-91.htm, DOI : 10.3917/rom.154.0091, consulté le 10/02/2017.

WALZER Robert P., 2013, Does Anyone Have a Spare Wall? An American designer Hopes to Sell Work Co-painted by Friedensreich Hundertwasser, *The Wall Street Journal*, http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324507404578593803911267358, consulté le 12/04/2015.

WEINZIERL Ulrich, 2001, Eher Kosmetiker denn Chirurg - Friedensreich Hundertwasser als Architekt, *welt.de*, https://www.welt.de/print-welt/article432138/Eher-Kosmetiker-denn-Chirurg.html, consulté le 01/07/2016.

WEISBERG Gabriel P., 2012, Un autre regard sur le japonisme, *pinacotheque.com*, http://www.pinacotheque.com/fileadmin/pinacotheque/DP%20et%20CP/DP_VG_Hiro.pdf, consulté le 27/07/17.

WEISS Mike, 2011, A Lost Art 'Paradise' Rediscovered in Brooklyn, *Brooklyn Daily Eagle*, http://50.56.218.160/archive/category.php?category_id=27&id=42372, consulté le 12/04/2015.

Wiener Gruppe, *austria-forum.org*, http://austria-forum.org/af/AEIOU/Wiener_Gruppe, consulté le 16/02/2017.

Wovon die Steine sprechen - Der Wiener Gemeindebau, 2015, *kulturpool.at*, http://www.kulturpool.at/display/blog/2015/10/10/Wovon+die+Steine+sprechen+-+Der+Wiener+Gemeindebau, consulté le 14/09/2016.

YERMAN Marcia G., 2015, A Conversation With Amaranth Ehrenhalt, *huffingtonpost.com*, http://www.huffingtonpost.com/marcia-g-yerman/a-conversation-with-amara_b_6825024.html, consulté le 11/10/2016.

Yves Klein (1928-1962), [s.d.], *yveskleinarchives.org*, http://www.yveskleinarchives.org/documents/bio_fr.html, consulté le 17/01/2017.

ZHENG Junzhi, 2015, Boris Pasternak, le vrai Docteur Jivago, *lepoint.fr*, http://www.lepoint.fr/culture/boris-pasternak-le-vrai-docteur-jivago-14-07-2015-1944315_3.php, consulté le 03/09/2017.

ZIMMER Dieter E., 1964, Erinnerung an Konrad Bayer, *zeit.de*, http://www.zeit.de/1964/43/erinnerung-an-konrad-bayer/komplettansicht, consulté le 03/06/2017.

DOCUMENTS VIDÉOS

AMEISEN Jean-Claude (Textes et voix de), GAULLIER Vincent (adaptation de), DEHAUSSE Éric (recherche iconographique), NISIC Hervé (Réalisation), 2016, *Le chemin du sang*, Coproduction Universcience/Inserm 2016, ©Inserm/Universcience. Durée : 1 min. 27 sec. http://www.serimedis.inserm.fr/fr/spotlight/9662/correspondance-s/page/1/SN/focus, consulté le 14/08/2017.

Bande-annonce de *La Chinoise* (1967, Jean-Luc Godard), *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=IfuFjA2NOx0, consulté le 15/09/2016.

Dans la peau d'Hundertwasser, 2013, *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=3U4YYTyBLjE, consulté le 27/11/2013.

FRANK Robert, 1959, *Pull My Daisy*, *vimeo.com*, https://vimeo.com/92403607, consulté le 24/09/2016.

GIONI Massimiliano, 2013, C.G. Jung's First Generation Art Prints at the Venice Biennale, *YouTube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=DPq40k4ZJ_I, consulté le 27/01/2017.

GODARD Jean-Luc, 2012, *La Chinoise* (1967), DVD Gaumont Vidéo.

HUNDERTWASSER, 1972, Wünsch Dir was, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=9HlM7SbRcFo, consulté le 13/11/2015.

HUNDERTWASSER Friedensreich, [s.d.], Nur wer schöpferisch denkt und lebt wird überleben ..., *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=F4Me5aLYgiY, consulté le 08/05/2018.

Hundertwasser Experience, *IMMERSIVE ART FACTORY*, 2016, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=vYE0tZs_AQY&feature=youtu.be, consulté le 19/11/2016.

Hundertwasser – Wünsch Dir was (1972), 2016, *Panorama: Wie wir wohnen*, *tvthek.orf.at*, http://tvthek.orf.at/profile/Panorama/2226649/Panorama-Wie-wir-wohnen/13896885/Wuensch-dir-was-1972/13920827, consulté le 03/12/2016.

Images de la folie, (1950), *canal-u.tv*, http://www.canal-u.tv/video/cerimes/images_de_la_folie.8378, consulté le 21/08/2016.

Images de la folie, (1950), *medfilm.unistra.fr*, http://medfilm.unistra.fr/wiki/Images_de_la_folie_(1950), consulté le 21/08/2016.

Klimt et Vienne, un siècle d'or et de couleurs, 2014, *carrières-lumieres.com*, http://carrieres-lumieres.com/sites/cdl/files/dp_klimt_et_vienne_fev_2014.pdf, consulté le 20/09/2015.

My Nazi Legacy, 2015, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=RgGmkO3jDzw, consulté le 09/02/2017.

NAGELWEIHLER Ivo, 2016, Kunst der Vorzeit – Felsbilder aus der Sammlung Frobenius, Exposition 21.01.2016 – 16.05.2016, Martin-Gropius-Bau – Berlin, *kunstundfilm.de*, http://kunstundfilm.de/2016/04/kunst-der-vorzeit-felsbilder/, consulté le 06/07/2016.

Vidéos, [s.d.], *carrières-lumieres.com*, http://carrieres-lumieres.com/videos#prettyPhoto[gallery1]/0/ , consulté le 20/09/2015.

Was war nun der Art-Club? 1/2, 1981, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=K3i79ZMcfZg, consulté le 08/05/2018.

Was war nun der Art-Club? 2/2, 1981, *youtube.com*, https://www.youtube.com/watch?v=zMshiL4hWhg&feature=related, consulté le 08/05/2018.

DOCUMENTS AUDIOS

N.B. *Österreichische Mediathek* : demander « Hundertwasser » + l'année recherchée.

Gespräch mit dem Künstler Hundertwasser […]. Film: "Hundertwassers Regentag" von Peter Schamoni unter der Patronanz von Otto von Habsburg, 1972, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0738CED8-368-00176-00000C80-0737CA61/vol/17061/pool/BWEB/, consulté le 01/08/2018.

Gespräch mit dem Maler und Gebäudegestalter Friedensreich Hundertwasser zu dem ihm verliehenen Umweltschutzpreis, 1984, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0A69E557-123-0009A-00000F20-0A692C69/vol/54856/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1981, Großer Staatspreis für Bildende Kunst an Friedensreich Hundertwasser, 1981.05.14, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0946B54E-041-001ED-00000954-0945C2D3/vol/34808/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018. (00.53.16 - 00.54.34 / 1. 00.17).

HUNDERTWASSER, 1981, Über die Kunst, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/documentation/audio/search/28/3, consulté le consulté le 12/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1982, Friedensvertrag mit der Natur, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/documentation/audio/search/10/3, consulté le 18/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1984, Zum geplanten Kraftwerksbau in Hainburg, Pressekonferenz zum Konrad-Lorenz-Volksbegehren (1984), *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/015C9938-1EA-003CB-00000D00-015B7F64/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1985, "Natur Kunst Schöpfung" - Ringvorlesung an der Akademie der bildenden Künste, *mediathek.at*, http://www.mediathek.at/atom/10BA3ED1-07D-000E2-0000041C-10B96D59, consulté le 09/12/2016.

HUNDERTWASSER, 1994, Zur Eröffnung der Station der Onkologie der Univ. Klinik für Innere Medizin - Graz, *vereinfuerkrebskranke.at*, http://www.verein-fuer-krebskranke.at/verein_hundertwasser.php?PHPSESSID=1b8fe811be592524c9f9f91f02b0854a, consulté le 10/01/2016.

Kultur : Albertina: Ausstellung "60"-Zeichnungen einer Generation, 1989, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/090DED29-37F-00292-00000C8C-090D2064/vol/54471/pool/BWEB/, consulté le 01/08/2018.

Kultur: Hundertwasser-Museumshaus, 1990, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/10F075C3-35B-001E1-00000CC0-10EF7ADC/vol/75155/pool/BWEB/, consulté le 01/08/2018.

Neue Autokennzeichen. Gespräch mit Friedensreich Hundertwasser, 1988, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/119FB856-383-00252-000009E4-119F26B3/pool/BWEB/, consulté le 03/09/2017.

Österr. Staatspreis für bildende Kunst für Friedensreich Hundertwasser, 1981, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/107870DB-33C-00302-00000F80-10779068/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018.

Revolutionäre Studenten im Hörsaal,1968, *mediathek.at*, http://www.mediathek.at/virtuelles-museum/1968-studenten/1968-studentenproteste/cid/6219, consulté le 09/12/2016.

Stellungnahme Hundertwasser, 1989, *mediathek.at*, https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/090F5FBB-28C-00594-00000398-090E71E4/vol/70257/pool/BWEB/, consulté le 07/05/2018.

DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES

25 Jahre Hainburg - Geburtsstunde der Umweltbewegung, 2009, *noevl.orf.at*, http://noev1.orf.at/stories/407916, consulté le 12/12/2016.

Burgtheater, [s.d.], *burgtheater.at*, http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/burgtheater/panorama/2709.php, consulté le 15/08/2016.

BAAR Helmut, 1952, Der österreichische Künstler Friedensreich Hundertwasser. Photographie um 1952, 1952, *austria-forum.at*, http://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hundertwasser%2C_Friedensreich/00610103, consulté le 18/08/2018.

BAAR Helmut, 1952, Friedensreich Hundertwasser mit selbstgemachten Schuhen. Wien. Photographie um 1952, 1952, *austria-forum.org*, https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hundertwasser%2C_Friedensreich/00610573, consulté le 18/08/2018.

HELICZER Piéro, 1982, Paris Filmmakers Cooperative, *sweetbooks.com*, http://www.sweetbooks.com/pages/books/SKB-16338/piero-heliczer/autograph-letter-signed-to-writer-and-publisher-bill-levy, consulté le 21/08/2016.

HUBMANN Franz, 1955, Der österreichische Künstler Friedensreich Hundertwasser in Paris. Photographie um 1955, *austria-forum.org*, https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hundertwasser%2C_Friedensreich/0062012, consulté le 19/08/2018.

HUBMANN Franz, 1968, Friedensreich Hundertwasser in seinem Atelier am Graben in Wien. Photographie. 1968, *austria-forum.org*, https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Hundertwasser%2C_Friedensreich/00137117, consulté le 19/08/2018.

HUNDERTWASSER, 1967, ⊂ 670/I ⊃ MÄDCHENBEMALUNG - Action Painting on a Girl, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/oeuvre/67-paintings/1871-action-painting-on-a-girl-1493827710, consulté le 28/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1959, ARCH 7 439 DIE LINIE VON HAMBURG, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3630-die-linie-von-hamburg-1494950798, consulté le 18/08/2018.

LESSING Erich, 1962, The Austrian painter Friedensreich HUNDERTWASSER, *pro.magnumphotos.com*, https://pro.magnumphotos.com/image/PAR348138.html, consulté le 06/02/2017.

LESSING Erich, 1962, Wedding of Austrian painter Friedensreich HUNDERTWASSER with Japanese artist Yuko IKEWADA, *pro.magnumphotos.com*, https://pro.magnumphotos.com/image/PAR445740.html, consulté le 06/02/2017.

Lucio Fontana with Friedensreich Hundertwasser and Yuko Ikewada, Austrian Pavilion, XXXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venice, 1962, *e-flux.com*, http://www.e-flux.com/announcements/32739/austria-and-the-venice-biennale-1895-2013/, consulté le 06/02/2017.

Portait de Hundertwasser devant le « Paradis », à la synagogue de Brooklyn, 1983, *voicethread.com*, http://voicethread.com/myvoice/#thread/2804456/14972903, consulté le 12/04/2015.

Véritable portrait de Monsieur Ubu, [s.d.], *gallica.bnf.fr*, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6332679t/f9.image, consulté le 16/08/2016, p. 3.

ŒUVRES PICTURALES COMMENTÉES PAR HUNDERTWASSER CONSULTABLES EN LIGNE

HUNDERTWASSER, 1939, JW 7 VII CHINESISCHE ODER VENEZIANISCHE VASE OHNE BLUMEN MIT VIEL GELB - Chinese or Venetian Vase, without Flowers, with a Lot of Yellow, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/688-micheline-rene-bro-bernard-dom-und-turm-von-siena, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1943, JW 10 VIII HUSARENTEMPEL BEI MÖDLING GESEHEN VON DEM ‚DREISTUNDENWEG' - THE HUSSARS TEMPLE AT MÖDLING, SEEN FROM THE 'THREE-HOUR-PATH' - LE TEMPLE DES HUSSARDS A MÖDLING, VU DU 'CHEMIN DES TROIS HEURES', *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/65-early-works/195-the-hussars-temple-at-modling-seen-from-the-three-hour-path, consulté le 23/07/2018.

HUNDERTWASSER, 1943, JW 13 XIII PORTRAIT WILHELM LEDERER - Portrait of Wilhelm Lederer, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/65-early-works/201-portrait-of-wilhelm-lederer, consulté le 23/07/2018.

HUNDERTWASSER, 1943, JW 17 X ÜBERFUHR ZWISCHEN AUGARTEN-UND BRIGITTABRÜCKE - THE FERRY BETWEEN AUGARTEN - AND BRIGITTA BRIDGE - BAC ENTRE LE PONT AUGARTEN ET LE PONT BRIGITTA, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/65-early-works/209-the-ferry-between-augarten-and-brigitta-bridge, consulté le 23/07/2018.

HUNDERTWASSER, 1944, JW 24 XIII MEIN HAUS - My house, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/224-mein-haus, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1945, JW 69 XI DONAUKANAL MIT ÜBERFUHR GEGEN FRIEDENSBRÜCKE – DANUBE CANAL WITH FERRY SEEN TOWARDS FRIEDENSBRÜCKE - CANAL DU DANUBE AVEC PASSAGE VERS LA FRIEDENSBRÜCKE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/316-donaukanal-mit-uberfuhr-gegen-friedensbrucke, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1949, JW 137 ⊂30⊃ MÜHLE UND SEELENBÄUME - Mill and Soul-Trees, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/452-muhle-und-seelenbaume, consulté le 26/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1949, JW 275 ⊂77⊃ LES TOURNESOLS ET LA CITE - Sunflowers and the City - DIE SONNENBLUMEN UND DIE STADT , *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/734-die-sonnenblumen-und-die-stadt, consulté le 31/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1949, JW224 ⊂56⊃ VIA DI PORTA SPORANO CON GRATTACIELO - VIA PORTA SPORANO AND SKY-SCRAPER, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/630-via-di-porta-soprana-con-grattacielo, consulté le 10/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1949, JW 227 ⊂59⊃ SONNENBLUMEN-KOMPOSITION - COMPOSITION WITH SUN-FLOWERS - COMPOSITION DE TOURNESOLS, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/636-sonnenblumen-komposition, consulté le 11/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1949, JW 273 / ⊂75⊃ GEPFLÜCKTER ACKER AM RUNDHANG IM REGEN – PLOUGHED FIELD ON ROUND SLOPE IN THE RAIN, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/730-gepflugter-acker-am-rundhang-im-regen, consulté le 11/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1949, JW 253 ⊂66⊃ MICHELINE, RENE BRO, BERNARD, DOM UND TURM VON SIENA - MICHELINE, RENE BRO, BERNARD, CATHEDRAL AND SPIRE OF SIENA - MICHELINE, RENE BRO, BERNARD, LA TOUR ET LA CATHEDRALE DE SIENNE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/688-micheline-rene-bro-bernard-dom-und-turm-von-siena, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1949, JW 268 ⊂72⊃ ZWEI FISCHERBOOTE IM HAFEN - Two Fishing Boats in the Harbour, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/720-zwei-fischerboote-im-hafen, consulté le 05/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1949, ⊂275⊃ LES TOURNESOLS ET LA CITÉ – DIE SONNENBLUMEN UND DIE STADT, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/66-jugendwerk/734-die-sonnenblumen-und-die-stadt, consulté le 30/07/2018.

HUNDERTWASSER, 1950, ⊂84⊃ STADTANSICHT (HALB SIENA, HALB PARIS) - City Scene (Half Siena, Half Paris) - PANORAMA DE LA VILLE (MOITIE SIENNE, MOITIE PARIS), *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/754-stadtansicht-halb-siena-halb-paris, consulté le 14/01/2018.

HUNDERTWASSER, 1950, ⊂86⊃ LES TRANSATLANTIQUES I – SINGENDE DAMPFER, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/758-singende-dampfer-i, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1950, ⊂96⊃ PARADIS - PAYS DES HOMMES, OISEAUX ET NAVIRES, PARADISE - LAND OF MEN, OF TREES, BIRDS AND SHIPS, PARADIES - LAND DER MENSCHEN, VÖGEL UND SCHIFFE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/778-paradies-land-der-menschen-vogel-und-schiffe, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, peinture murale Paradis : Pays des hommes, des arbres, des oiseaux et des bateaux, *voicethread.com*, http://voicethread.com/myvoice/#thread/2804456/14972903, consulté le 12/04/2015.

HUNDERTWASSER, 1950, LA PÊCHE MIRACULEUSE - THE MIRACULOUS DRAUGHT - DER WUNDERBARE FISCHFANG, *hundertwasser.com*, http://bro.chez-alice.fr/Peche-miraculeuse.jpg, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1950, ⊂86⊃ LES TRANSATLANTIQUES I – SINGENDE DAMPFER, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/758-singende-dampfer-i, consulté le 17/08/2017.

HUNDERTWASSER, 1950, ⊂87⊃ PART OF A STEAMER - TEIL EINES DAMPFERS, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/oeuvre/67-paintings/759-part-of-a-steamer-1493827689, consulté le 17/08/2017.

HUNDERTWASSER Friedensreich, [sans date], ⊂97⊃ LA PÊCHE MIRACULEUSE - THE MIRACULOUS DRAUGHT DER WUNDERBARE FISCHFANG, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/paint/view-97, consulté le 20/10/16.

HUNDERTWASSER, 1951, ⊂104⊃ KATHEDRALE I – CATHÉDRALE I, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/794-kathedrale-i-1493811757, consulté le 28/07/2018.

HUNDERTWASSER, 1951, ⊂117⊃ GELBE SCHIFFE – DAS MEER VON TUNIS UND TAORMINA – LES NAVIRES JAUNES – LA MER DE TUNIS ET DE TAORMINA, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/936-die-politische-gartnerin, consulté le 25/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1951, ⊂118⊃ GARTEN MIT ZAUN, BÄUMEN UND BACH - GARDEN WITH FENCE, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/822-garten-mit-zaun-baumen-und-bach, consulté le 29/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1951, ⊂127⊃ ALMHÜTTEN AUF GRÜNEN PLATZ - CHALETS SUR L'ALPAGE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/840-almhutten-auf-grunem-platz, consulté le 24/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1951, ⊂130⊃ WENN ICH EINE NEGERIN HÄTTE, WÜRDE ICH SIE LIEBEN UND MALEN - IF I HAD A NEGRESS I WOULD LOVE AND PAINT HER - SI J'AVAIS UNE NEGRESSE, JE L'AIMERAIS ET LA PEINDRAIS, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/846-wenn-ich-eine-negerin-hatte-wurde-ich-sie-lieben-und-malen, consulté le 15/10/2017.

HUNDERTWASSER, 1951, ⊂131⊃ EUROPÄER DER SICH SEINEN SCHNURBART HÄLT – EUROPÉEN QUI TIENT SA MOUSTACHE, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/848-europaer-der-sich-seinen-schnurbart-halt-1493811758, consulté le 24/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1951, HWG 1 ⊂132⊃ HUNDERTWASSER ART CLUB - ROTAPRINT PORTFOLIO, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2340-hundertwasser-art-club-rotaprint-portfolio, consulté le 31/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1951, ⊂117⊃ GELBE SCHIFFE – DAS MEER VON TUNIS UND TAORMINA – LES NAVIRES JAUNES – LA MER DE TUNIS ET DE TAORMINA, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/820-gelbe-schiffe-das-meer-von-tunis-und-taormina-1493811758, consulté le 24/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1951, ⊂124⊃ SINGENDER VOGEL AUF EINEM BAUM IN DER STADT - SINGING BIRD ON A TREE IN THE CITY - OISEAU CHANTANT SUR UN ARBRE EN VILLE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/834-singender-vogel-auf-einem-baum-in-der-stadt-1493811758, consulté le 20/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1951, ⊂125⊃ HOCHHAUS AUF STELZEN NACH LE CORBUSIER UND DORFKIRCHE - SKYSCRAPER AND VILLAGE CHURCH - UNITE D'HABITATION, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/836-hochhaus-auf-stelzen-nach-le-corbusier-und-dorfkirche-1493811758, consulté le 31/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1951, ⊂151⊃ BLUTENDE HÄUSER - BLEEDING HOUSES - MAISONS SAIGNANTES - CASE INSANGUINATE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/67-paintings/883-bleeding-houses-1493827691, consulté le 31/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1952, TAP 1 ⊂133⊃ PISSENDER KNABE MIT WOLKENKRATZER - GARÇON QUI PISSE AVEC GRATTE-CIEL - PISSING BOY WITH

SKY-SCRAPER, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/72-tapisserien/2638-pissender-knabe-mit-wolkenkratzer-1494950788, consulté le 30/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1952, ⊂143⊃ FARBENLINIENSTRUKTUR MIT ROTEM ZENTRUM - Structure of Lines of Paint with Red Centre – Structure de lignes peintes avec centre rouge, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/868-farblinienstruktur-mit-rotem-zentrum, consulté le 20/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1953, ⊂153⊃ AUTOMOBIL MIT ROTEN REGENTROPFEN I - CAR WITH RED RAINDROPS I - AUTOMOBILE AVEC DES GOUTTES DE PLUIE ROUGES I - AUTO E PIOGGIA ROSSA I, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/888-automobil-mit-roten-regentropfen-i, consulté le 20/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1953, HWG 12 ⊂155⊃ DREI HOHE HÄUSER - THREE HIGH HOUSES TROIS MAISONS HAUTES, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2362-drei-hohe-hauser, consulté le 25/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1953, Peintures à l'Art Club, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/text/1.1.6.1_related-gallery, consulté le 19/11/2016.

HUNDERTWASSER, 1953, ⊂163⊃ DER BERG UND DIE SONNE - ERSTES SPIRALOID - The Mountain and the Sun - First Spiraloid - LA MONTAGNE ET LE SOLEIL, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/906-der-berg-und-die-sonne-erstes-spiraloid, consulté le 17/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1953, ⊂167⊃ LA CITE - DIE STADT - THE CITY, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/914-die-stadt, consulté le 31/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1953, ⊂169⊃ LE SANG QUI TOURNE EN ROND, ET J'AI UNE BICYCLETTE. DAS BLUT DAS IM KREIS FLIESST UND ICH HABE EIN FAHRRAD, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/918-das-blut-das-im-kreis-fliesst-und-ich-habe-ein-fahrrad-1493811759, consulté le 17/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1953, ⊂170⊃ LE JARDIN DES MORTS HEUREUX - DER GARTEN DER GLÜCKLICHEN TOTEN, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/920-der-garten-der-glucklichen-toten-1493811759, consulté le 20/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1954, Tapisseries, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.at/deutsch/werk/tapis/tapisserie.php, consulté le 10/11/2016.

HUNDERTWASSER, 1953, ⊂169⊃ LE SANG QUI COULE AUTOUR ET J'AI UNE BICYCLETTE. DAS BLUT DAS IM KREIS FLIESST UND ICH HABE EIN FAHRRAD, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/918-das-blut-das-im-kreis-fliesst-und-ich-habe-ein-fahrrad-1493811759, consulté le 15/01/2018.

HUNDERTWASSER, 1953, ⊂170⊃ LE JARDIN DES MORTS HEUREUX – DER GARTEN DER GLÜCKLICHEN TOTEN, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/920-der-garten-der-glucklichen-toten-1493811759, consulté le 25/07/2018.

HUNDERTWASSER, 1954, ⊂178⊃ LA FEMME VERTE - LA JARDINIERE POLITIQUE - DIE POLITISCHE GÄRTNERIN THE GREEN WOMAN - THE POLITICAL GARDENER, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/936-die-politische-gartnerin, consulté le 25/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1954, ⊂190⊃ EIN STÜCK DEUTSCHE ERDE - A Piece of German Soil - LA TERRE ALLEMANDE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/960-ein-stuck-deutsche-erde, consulté le 25/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1954, ⊂197⊃ KONTRAKTFORM MIT 78 DEUTUNGEN – MOULIN À CAFÉ, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/974-kontraktform-mit-78-deutungen, consulté le 13/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1954, ⊂211⊃ MAROKKANISCHE JÜDIN - MOROCCAN JEWESS - JUIVE MAROCCAINE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1000-marokkanische-judin-1493811760, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1955, ⊂ 224⊃ LE GRAND CHEMIN – DER GROSSE WEG - THE BIG WAY - LA STRADA, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1024-der-grosse-weg-1493811761, consulté le 18/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1955, ⊂239⊃ LE CERCLE RELIGIEUX - LE CERCLE ECCLESIASTE - DER EKKLESIASTISCHE KREIS - The Religious Circle - The Ecclesiastic Circle, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1052-der-ekklesiastische-kreis, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1955, ⊂228⊃ THE NOSE RIVER - DER NASEN-FLUSS, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1032-der-nasen-fluss, consulté le 19/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1956, ⊂ 254 ⊃ LE PETIT REPOS GAZON - The Short Rest of the Lawn - DIE KLEINE RASENRUHE, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1086-die-kleine-rasenruhe, consulté le 25/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1956, ⊂274⊃ S/S BAUTA – ON BOARD THE BAUTA, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1122-ss-bauta, consulté le 05/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1956, ⊂280⊃ LE JARDIN DANS L'AUREOLE - DER GARTEN IM HEILIGENSCHEIN - Garden with Halo, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1134-der-garten-im-heiligenschein, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1956, ⊂285⊃ L'ANNONCIATION DE LA BONNE NOUVELLE - DIE VERKÜNDIGUNG DER FROHEN BOTSCHAFT - The Annunciation of Good Tidings, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1144-die-verkundigung-der-frohen-botschaft-1493216277, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1957, ⊂154⊃ AUTOMOBIL MIT ROTEN REGENTROPFEN II - CAR WITH RED RAINDROPS II AUTOMOBILE AVEC DES GOUTTES DE PLUIE ROUGES II, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/890-automobil-mit-roten-regentropfen-ii, consulté le 06/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1957, ⊂291⊃ UNGARISCHE GRUBE - GRAB - Hungarian Pit – Grave, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1156-ungarische-grube-grab, consulté le 11/10/2017.

HUNDERTWASSER, 1957, ⊂HWG 14 305⊃ LABYRINTHE POUR UNE EXPOSITION - FRESHLY FOUND LABYRINTH - FRISCH GEFUNDENES LABYRINTH, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2366-frisch-gefundenes-labyrinth, consulté le 17/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1957, ⊂307⊃ TABLEAU MAIGRE SUR LE GRAS DU GENERAL DE HANS NEUFFER - MAGERES BILD AUF DEM FETT DES GENERALS VON HANS NEUFFER - THIN PICTURE ON THE FAT OF HANS NEUFFER`S GENERAL, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1186-mageres-bild-auf-dem-fett-des-generals-von-hans-neuffer, consulté le 08/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1957, ⊂311⊃ L'ŒUF DE L'ANCIEN JAPON PRÉCOLOMBIEN - DAS EI DES ALTEN PRÄKOLUMBIANISCHEN JAPAN - The Egg of Ancient Pre-Columbian Japan - L'ŒUF DE L'ANCIEN JAPON PRÉCOLOMBIEN, *hundertwasser.com*,

http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1194-das-ei-des-alten-prakolumbianischen-japan, consulte le 17/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1957, ⊂321⊃ LES FLAMMES DU GAZ ENSEMBLE AVEC ET FLAMMES DU SAINT ESPRIT - Gas Flames Together with the Flames of the Holy Spirit - GASFLAMMEN ZUSAMMEN MIT DEN FLAMMEN DES HEILIGEN GEISTE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1214-gasflammen-zusammen-mit-den-flammen-des-heiligen-geistes, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1958, ⊂349⊃ LE BATEAU BABEL - LES 16 FLEUVES SONT ARRIVES - DAS SCHIFF VON BABEL - DIE 16 FLÜSSE SIND ANGEKOMMEN - THE 16 RIVERS HAVE ARRIVED, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1270-das-schiff-von-babel-die-16-flusse-sind-angekommen, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1958, ⊂372⊃ CONSEQUENCE DE LA TERRE ALLEMANDE - HOMMAGE A HANS NEUFFER - LE MARIN - Consequence of German Soil - Homage to Hans Neuffer - The Sailor, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1316-consequence-de-la-terre-allemande-hommage-a-hans-neuffer-le-marin, consulté le 08/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1958, ⊂379⊃ PLAGIAT SUR KITO - Plagiarism from Kito, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1330-plagiat-sur-kito, consulte le 17/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1958, ⊂393⊃ PREMIER TABLEAU SOUS L'EFFET DE LA PHILOCYBINE (*sic*) - ERSTES BILD UNTER DER EINWIRKUNG VON PHILOCYBINE - First Painting Under the Influence of Philocybine, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1358-erstes-bild-unter-der-einwirkung-von-philocybine, consulté le 08/01/2018.

HUNDERTWASSER, 1959, ⊂398⊃ LA MOSQUE (*sic*) - DIE MOSCHEE - The Mosque, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1368-die-moschee, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1959, ⊂425⊃ KAABA PENIS - DIE HALBE INSEL - Kaaba Penis - The Peninsula, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1420-kaaba-penis-die-halbe-insel-1493811766 , consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1959, Das Pintorarium, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/verbundene-eintraege?aid=53&type=gallery, consulté le 13/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1959, ⊂405⊃ SOLEIL SUR TIBET - SONNE ÜBER TIBET - SUN OVER TIBET, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1382-sonne-uber-tibet, consulté le 11/10/2017.

HUNDERTWASSER, 1960, ⊂406⊃ MONASTERES TIBETAINES EN GUERRE SAINTE - VERBRÜDERUNG VON BERG UND RELIGION IM TIBETANISCHEN KRIEG - Alliance of Mountain and Religion in the Tibetan War, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1384-verbruderung-von-berg-und-religion-im-tibetanischen-krieg, consulté le 11/10/2017.

HUNDERTWASSER, 1960, ⊂434⊃ LES NUAGES DE LA FUITE DU DALAI LAMA - DIE WOLKEN DER FLUCHT DES DALAI LAMA - The Clouds of the Fight of the Dalai Lamai, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1436-die-wolken-der-flucht-des-dalai-lama, consulté le 01/10/2017.

HUNDERTWASSER, 1960 / 1961, ⊂464⊃ SPIRAL WANTING TO BECOME A MOUNTAIN - SPIRALE MÖCHTE BERG WERDEN, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1492-spirale-mochte-berg-werden, consulté le 21/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1961, ⊂479⊃ BLUE SUN SWALLOWING A TACHISTE ABOVE A NARA RICE FIELD - BLAUE SONNE SCHLUCKT EINEN TACHISTEN ÜBER EINEM NARA-REISFELD, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1522-blaue-sonne-schluckt-einen-tachisten-uber-einem-nara-reisfeld, consulté le 24/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1961, ⊂475⊃ RAIN OF BLOOD DROPPING INTO JAPANESE WATERS LOCATED IN AN AUSTRIAN GARDEN - BLUTREGEN TROPFT IN JAPANISCHES WASSER, DAS IN EINEM ÖSTERREICHISCHEN GARTEN LIEGT, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1514-blutregen-tropft-in-japanisches-wasser-das-in-einem-osterreichischen-garten-liegt, consulté le 21/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1961, ⊂480⊃ BIG FOREIGN ISLAND IN RICE PLANTED GENUINE NARA EARTH, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1524-big-foreign-island-in-rice-planted-genuine-nara-earth-1493811767, consulté le 24/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1961, ⊂481⊃ TWO SMALL ISLANDS IN RICE PLANTED GENUINE NARA EARTH, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1526-two-small-islands-in-rice-planted-genuine-nara-earth, consulté le 24/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1961, ⊂482⊃ THE BEAUTIFUL POISONING OF A NARA RICE FIELD IN NARA EARTH, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1528-the-beautiful-poisoning-of-a-nara-rice-field-in-nara-earth-1493811767, consulté le 24/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1961, ⊂483⊃ A SUN FROM GERMANY OVER THE BEAUTIFUL POISONING OF A NARA RICE FIELD, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1530-a-sun-from-germany-over-the-beautiful-poisoning-of-a-nara-rice-field-1493811767, consulté le 24/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1961, ⊂484 ⊃ HÄUSER IM BLUTREGEN – BILD DAS EINEN ÖSTERREICHISCHEN JUDEN WEINEN MACHT – HOUSES IN RAIN OF BLOOD - PAINTING MAKING AN AUSTRIAN JEW CRY - MAISONS SOUS PLUIE DE SANG QUI FAIT PLEURER UN JUIF AUTRICHIEN, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1532-hauser-im-blutregen-bild-das-einen-osterreichischen-juden-weinen-macht-1493811767, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1961, HWG 16 ⊂484 A⊃ HÄUSER IM BLUTREGEN - HOUSES IN RAIN OF BLOOD - MAISONS DANS LA PLUIE DE SANG - MACHI NI FURU CHI NO AME WA OHSTORIA UMARE NO YUDAYAJIN NO NAKASERU, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2370-484-a-h-auml-user-im-blutregen-15, consulté le 22/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1961, ⊂485⊃ FIRST SPIRAL IN THE GOOD SENSE OF THE BUDDHIST SIGN - ERSTE SPIRALE IM GUTEN SINNE DES BUDDHISTISCHEN ZEICHENS, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1534-erste-spirale-im-guten-sinne-des-buddhistischen-zeichens, consulté le 21/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1962, ⊂114⊃ FRESSENDE FISCHE UND RADFAHRER - *EATING FISHES* AND BICYCLISTES - POISSONS MANGEANT ET CYCLISTES, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/814-fressende-fische-und-radfahrer, consulté le 05/10/2017.

HUNDERTWASSER, 1962, ⊂519⊃ UNE JOURNÉE DE TRANSIT EN ALLEMAGNE AVEC GRANDE CHEMINÉE FUJISAN - DURCHREISETAG IN DEUTSCHLAND MIT GROSSEM FUJIYAMA-SCHLOT - A Day Passing Through Germany with Big Fujiyama Chimney, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1602-durchreisetag-in-deutschland-mit-grossem-fujiyama-schlot, consulté le 21/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1962, ⊂539 ⊃ ÉGLISE BOSSUE SOUS LA PLUIE BUCKLIGE KIRCHE IM REGEN - Humpbacked Church in the Rain, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1638-bucklige-kirche-im-regen-1493811769, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1962, ⊂539⊃ BUCKLIGE KIRCHE IM REGEN - Humpbacked Church in the Rain, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1638-bucklige-kirche-im-regen-1493811769, consulté le 31/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1962, ⊂539 A⊃ *BUCKLIGE KIRCHE IM REGEN - Humpbacked Church in the Rain*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1638-bucklige-kirche-im-regen-1493811769, consulté le 24/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1962, ⊂542⊃ GARTEN IM REGENTROPFEN - THEATER - KABINE 140 – MAUL, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1642-garten-im-regentropfen-theater-maul, consulté le 24/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1962, ⊂558⊃ KREMATORIUM - CREMATORIUM - CRÉMATOIRE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1674-krematorium-1493811769, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1963, ⊂409⊃ DAS HERZ DER REVOLUTION - The Heart of the Revolution formerly: The Two Semi-Circles - autrefois: LES DEUX DEMI CERCLES, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1390-das-herz-der-revolution-1493811765, consulté le 25/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1963, ⊂531⊃ JUDENHAUS IN ÖSTERREICH - JEW'S HOUSE IN AUSTRIA, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1622-judenhaus-in-osterreich-1493811769, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1963, ⊂553 ⊃ CHÂTEAU DES SURVIVANTS DE LASZLO MIT SILBERSTRASSE - STREET FOR SURVIVERS, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1664-chateau-des-survivants-de-laszlo-mit-silberstrasse, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1963, ⊂563⊃ LES LUNETTES DU PETIT VISAGE - SPECTACLES IN A SMALL - FACE BRILLEN IN KLEINEM GESICHT, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1684-brillen-in-kleinem-gesicht, consulté le 22/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1963, ⊂555⊃ ICH WOHNE ZU NAHE AN DER ROUTE NATIONALE UND EIN DAMPFER FÄHRT DURCH DIE WIESE - I LIVE TOO NEAR THE

ROUTE NATIONALE AND A STEAMER GOES THROUGH THE MEADOW- JE SUIS TROP PRÈS DE LA ROUTE NATIONALE ET UN BATEAU VAPEUR PASSE DANS L'HERBE, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1668-ich-wohne-zu-nahe-an-der-route-nationale-und-ein-dampfer-fahrt-durch-die-wiese, consulté le 09/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1963, ⊂564⊃ BLOOD GARDEN HOUSES WITH YELLOW SMOKE - BLUT-GARTEN - HÄUSER MIT GELBEM RAUCH, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1686-blut-garten-hauser-mit-gelbem-rauch-1493811770, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1963, ⊂558⊃ KREMATORIUM - CREMATORIUM - CREMATOIRE http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1674-krematorium-1493811769 , consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1964, ⊂339⊃ PAYSAGE AVEC ABCÈS - LES SEPT ANNÉES PROSPÈRES DE LA TAUPE - LANDSCHAFT MIT ABSZESS - DIE SIEBEN FRUCHTBAREN JAHRE DES MAULWURFS - THE SEVEN PROSPEROUS YEARS OF THE MOLE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1250-landschaft-mit-abszess-die-sieben-fruchtbaren-jahre-des-maulwurfs, consulté le 01/10/2017.

HUNDERTWASSER, 1964, ⊂605⊃ LANDSCHAFT AM SILBERFLUSS - PAYSAGE AU FLEUVE D'ARGENT, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1764-landschaft-am-silberfluss, consulté le 25/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1964, ⊂606⊃ HANA NO HANA - DIE NASENBLUME - KONRAD BAYERS TOD - Hana No Hana - The Nose-Flower - Konrad Bayer's Death, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/67-paintings/1765-hana-no-hana-the-nose-flower-konrad-bayers-death, consulté le 26/07/2018.

HUNDERTWASSER, 1964, ⊂611⊃ HEIMWEH DER FENSTER – HEIMWEH INS MEER – LA NOSTALGIE DES FENÊTRES, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1774-heimweh-der-fenster-heimweh-ins-meer, consulté le 30/05/2016.

HUNDERTWASSER, 1965, ⊂616⊃ DAS AUGE UND DER BART GOTTES - EYE AND BEARD OF GOD - L'ŒIL ET LA BARBE DE DIEU, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1784-das-auge-und-der-bart-gottes-1493811771, consulté le 25/07/2018.

HUNDERTWASSER, 1966, ⊂623⊃ END OF NIGHT – DIE WAAGERECHTEN UND SENKRECHTEN TRÄNEN DES MANNES, AUF DEN DIE SONNE UND DER SCHATTEN FÄLLT - LA GUILLOTINE - LA FIN DE LA NUIT, *hundertwasser.com*,

http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1798-die-waagrechten-und-senkrechten-tranen-des-mannes-auf-den-die-sonne-und-der-schatten-fallt, consulté le 28/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1966, ⊂394⊃ LES LUNETTES ADOUCISSANTES D'ALAIN JOUFFROY - DEUXIÈME TABLEAU SOUS L'EFFET MOINDRE DE LA PHILOCYBINE - The Melting Spectacles of Alain Jouffroy - Second Painting Under the Influence of Philocybine - DIE VERSCHMELZENDEN BRILLEN DES ALAIN JOUFFROY - ZWEITES BILD UNTER DER EINWIRKUNG VON PHILOCYBINE, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1360-die-verschmelzenden-brillen-des-alain-jouffroy-zweites-bild-unter-der-einwirkung-von-philocybine, consulté le 08/01/2018.

HUNDERTWASSER, 1966, HWG 23 ⊂638⊃ LES YEUX DE MACHU PICCHU - THE EYES OF MACHU PICCHU - DIE AUGEN VON MACHU PICCHU, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2384-die-augen-von-machu-picchu-1494950786, consulté le 28/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1967, ⊂665⊃ AUF DEN ROTEN STRASSEN DER MONDBERGE - ON THE RED ROADS OF THE MOUNTAINS OF THE MOON, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1866-auf-den-roten-strassen-der-mondberge, consulté le 08/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1967, 670 / I MÄDCHENBEMALUNG - Action Painting on a Girl, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/oeuvre/67-paintings/1871-action-painting-on-a-girl-1493827710, consulté le 28/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1967, ⊂661⊃ BERG SINAI - BLACK MOUNTAIN SINAI, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1858-berg-sinai , consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1967, ⊂626⊃ DAS IST DER WEG ZU DIR - LE CHEMIN VERS TOI, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1804-das-ist-der-weg-zu-dir, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1967, ⊂672⊃ BLAUE KAPPEN - GUTEN TAG HERR KAMPMANN - Blue Caps - Hello, Mister Kampmann, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1878-blaue-kappen-guten-tag-herr-kampmann, consulté le 26/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1968, ⊂679⊃ SMOKING SEAMAN'S SUNSET, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1888-smoking-seamans-sunset-1493811773, consulté le 25/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1969, ⊂691⊃ IRINALAND ÜBER DEM BALKAN - IRINALAND SUR LES BALKANS, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1902-irinaland-uber-dem-balkan-1493811773, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1969, HWG 41 ⊂686⊃ GOOD MORNING CITY - BLEEDING TOWN, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2422-good-morning-city-1494950786, consulté le 28/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1969, HWG 36 ⊂684⊃ EIN REGENTAG MIT WALTER KAMPMANN - A RAINY DAY WITH WALTER KAMPMANN - UN JOUR DE PLUIE AVEC WALTER KAMPMANN, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2410-ein-regentag-mit-walter-kampmann, consulté le 26/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1971, ⊂699⊃ DIE HÄUSER HÄNGEN AN DER UNTERSEITE DER WIESEN - LES MAISONS SONT SUSPENDUES AU BAS-CÔTÉ DU BOIS, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1918-die-hauser-hangen-an-der-unterseite-der-wiesen, consulté le 31/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1969, HWG 41 ⊂686⊃ GOOD MORNING CITY - BLEEDING TOWN, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2422-good-morning-city-1494950786, consulté le 29/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1972, HWG 54 ⊂700⊃ OLYMPISCHE SPIELE MÜNCHEN 1972 - OLYMPIC GAMES MUNICH 1972 - LES JEUX OLYMPIQUES DE MUNICH 1972, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2448-olympische-spiele-munchen-1972, consulté le 29/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1972, ⊂715⊃ HOMAGE TO SCHRÖDER-SONNENSTERN - HOMMAGE A SCHRÖDER-SONNENSTERN, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2452-homage-to-schroder-sonnenstern-1494950786, consulté le 05/10/2017.

HUNDERTWASSER, 1974, ⊂726⊃ CONSERVATION WEEK - LA SEMAINE ÉCOLOGIQUE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1948-conservation-week-1493811774, consulté le 16/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1974, ⊂729⊃ SPIRALE - Spirale, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/1952-spirale-1493811774, consulté le 30/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1975, ARCH 25/V DIE GRÜNE AUTOBAHN - DIE UNSICHTBARE, DIE UNHÖRBARE, *hundertwasser.com*,

http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3714-die-grune-autobahn-die-unsichtbare-die-unhorbare, consulté le 31/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1975, ⊂ARCH 25/IX⊃ HOCH-WIESEN-HAUS - DIE HÄUSER HÄNGEN UNTER DEN WÄLDERN, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3712-hoch-wiesen-haus-die-hauser-hangen-unter-den-waldern, consulté le 27/02/2018.

HUNDERTWASSER, 1976, ARCH 22/I ⊂766⊃ BAUMMIETER, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3698-baummieter, consulté le 07/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1978, ⊂ 777⊃ SONG OF THE WALES - CHANT DES BALEINES, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2032-gesang-der-wale-1493811775, consulté le 11/03/2018.

HUNDERTWASSER, 1978, ⊂784⊃ ARBRES NOIRS - SCHWARZE BÄUME - BLACK TREES, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2044-schwarze-baume-1493811776, consulté le 30/04/2018.

HUNDERTWASSER, 1980, APA 109 ⊂691⊃ D PLANT TREES - AVERT NUCLEAR PERIL, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/2996-plant-trees-avert-nuclear-peril-1494950792, consulté le 16/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1981, APA 150 ⊂775 A⊃ ARCHE NOAH 2000 - YOU ARE A GUEST OF NATURE - BEHAVE - Arche Noah 2000 - Du bist Gast der Natur - Verhalte Dich entsprechend, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/oeuvre/73-applied-art/3081-you-are-a-guest-of-nature-behave, consulté le 07/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1981, ⊂820⊃ DER FÜHRER – THE FÜHRER - LE FÜHRER, *hundertwasser.com*,http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2088-der-fuhrer-1493811776, consulté le 25/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1982, ⊂834⊃ LA PROCHAINE DIMENSION (LE MAL ET LE BIEN) – DIE NÄCHSTE DIMENSION (BÖSE UND GUT), *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2106-die-nachste-dimension-bose-und-gut, consulté le 28/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1983, ⊂816⊃ SWITCH BOARD – SCHALTBRETT – PANNEAU ÉLECTRIQUE, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2086-schaltbrett, consulté le 24/04/2018.

847 TREATY WITH NATURE - FRIEDENSVERTRAG MIT DER NATUR, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2132-friedensvertrag-mit-der-natur-1493811777, consulté le 07/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1983, HWG 93 - ⊂847⊃ A PEACE TREATY WITH NATURE - FRIEDENSVERTRAG MIT DER NATUR - TRAITE DE PAIX AVEC LA NATURE - SHIZEN TONO HEIWA JYOYAKU, *hundertwasser.com* http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2526-friedensvertrag-mit-der-natur-1494950787, consulté le 07/07/2018.

HUNDERTWASSER, 1983, ⊂849⊃ HOMO HUMUS HUMANITAS, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2136-homo-humus-humanitas-1493811777, consulté le 21/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1984, APA 175 808 B HAINBURG - DIE FREIE NATUR IST UNSERE FREIHEIT Hainburg - Free Nature Is Our Freedom, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3134-hainburg-die-freie-natur-ist-unsere-freiheit, consulté le 16/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1985, ARCH 43 UMGESTALTUNGSVORSCHLAG FÜR DAS NICHT IN BETRIEB GEGANGENE ATOMKRAFTWERK ZWENTENDORF (Projet d'aménagement pour la centrale atomique Zwentendorf), *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/arch/view-43, consulté le 01/12/2016.

HUNDERTWASSER, 1987, ARCH 50 898 ST. BARBARA KIRCHE, *media4teachers.de*, https://media.4teachers.de/images/thumbs/image_thumb.995.jpg, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1988, ⊂HWG 92 - 846 A⊃ WINDOW RIGHT - FENSTERRECHT - LE DROIT DE FENETRE - MADO O KAZARU KENRI, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/70-originalgraphik/2524-fensterrecht, consulté le 30/05/2018.

HUNDERTWASSER, 1988-1992, ARCH 73 ⊂910⊃ FERNWÄRMEWERK SPITTELAU, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/3996-fernwarmewerk-spittelau, consulté le 13/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1988, APA 287 ⊂911⊃ IRENÄUS EIBL-EIBESFELDT, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3370-irenaus-eibl-eibesfeldt-1494950796, consulté le 25/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1992, ⊂936⊃ DAS 30 TAGE FAX BILD - THE 30 DAYS FAX PAINTING - LE 30 JOURS FAX IMAGE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/68-malerei/2240-das-30-tage-fax-bild-1493811778, consulté le 22/09/2017.

HUNDERTWASSER, 1994, APA 37 SPIRAL STREAM HAND FOUNTAIN - SPIRALENFLUSS HAND BRUNNEN, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3558-spiralenfluss-hand-brunnen, consulté le 27/02/2018.

HUNDERTWASSER, 1995, APA 60 ⊂539 A⊃ BUCKLIGE KIRCHE IM REGEN *Humpbacked Church in the Rain), hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.com/apa/view-60, consulté le 08/12/1016.

HUNDERTWASSER, 1996/1997, Kids Plaza Osaka, *hundertwasser.com*, http://www.hundertwasser.at/francais/werk/arch/arch_kids-plaza.php, consulté le 25/07/2017.

HUNDERTWASSER, 1997-2001, ARCH 122 'MOP' MAISHIMA MÜLLVERBRENNUNGSANLAGE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/4228-mop-maishima-mullverbrennungsanlage, consulté le 13/06/2018.

HUNDERTWASSER, 1998, ⊂981⊃ STRAUSS – BLUMENSTRAUSS - Homage to Van Gogh - HOMMAGE À VAN GOGH, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/74-angewandte-kunst/3496-strauss-blumenstrauss-1494950797, consulté le 25/09/2017.

HUNDERTWASSER, 2000-2004**,** ARCH 124 MAISHIMA KLÄRSCHLAMM-ANLAGE, *hundertwasser.com*, http://hundertwasser.com/de/oeuvre/76-architektur/4228-mop-maishima-mullverbrennungsanlage, consulté le 13/06/2018.

HUNDERTWASSER, 2003-2005, Die grüne Zitadelle von Magdeburg, *hundertwasser.at*, http://www.hundertwasser.at/deutsch/werk/arch/arch_gruene-zitadelle.php, consulté le 14/08/2018.