## LA FIN DE L'ART SELON BEUYS

*Aussi étrange que cela puisse paraître, mon che­min a été tracé par la langue;*

*il n'est pas parti de ce que l'on appelle des dons artistiques.*

Joseph BEUYS

Joseph Beuys a voulu faire de l'art l'instrument d'une résurrection : l'unité de l'homme. La proposition est simple. Elle a entraîné l'adhésion enthousiaste de ses disciples, les ricanements de ses détracteurs, mais jamais l'indifférence des Allemands. Sa mort fut saluée dans son pays comme la disparition d'un «phénomène allemand». On l'avait com­paré à Dürer : la même volonté de propager la foi chrétienne en la renaissance possible de chaque être humain animait l'apôtre du « concept élargi de l'art » comme elle avait animé le Maître de la Renaissance allemande.

Rétablir l'identité originelle de Dieu et de l'homme en usant du pouvoir de créer que Dieu avait donné aux hommes : telle avait été la réponse de Dürer au *creatura non potest creare* de saint Augustin, tel fut encore le mes­sage de Beuys à l'Allemagne et au monde d'aujourd'hui : « chaque homme est un artiste » ne veut pas dire que tout homme est un bon peintre; cela signifie, dit Beuys, la possi­bilité pour l'homme de s'autodéterminer : « Car cette fois-ci, ce n'est pas un Dieu qui aide l'homme, comme cela se passe dans le mystère du Golgotha. Cette fois-ci, c'est l'homme lui-même qui doit accomplir la résurrection... 1»

Ce qui trouble chez Beuys, ce ne sont pas ses dessins, qui ont leurs places dans les collections publiques et privées du monde entier, ce ne sont pas ses « actions », qui s'inscri­vaient dans la mouvance de *Fluxus* et d'un questionnement très général sur les limites de l'art. C'est bien plutôt, je crois, cette surabondance de déclarations qui témoigne de la prévalence qu'il accorda, sa vie durant, au langage arti­culé sur le langage plastique. C'est cet incessant déborde­ment de ses « œuvres » par ses propres paroles comme par celles des autres, ce prosélytisme forcené dans lequel il s'épuisa jusqu'à la mort. Mais c'est aussi, dans le même mouvement qui le conduisit à répéter ce qu'il pensait être l'enseignement du Christ, ce constant souci de « déterminer la tâche que les Allemands ont à accomplir dans le monde » 2, cette insistance sur le « devoir du peuple alle­mand », *d'abord,* de déployer cette « force de résurrection » qui devait mener à la transformation du corps social par l'homme devenu artiste.

Ce flot de paroles a une fonction : il doit combler le silence de Marcel Duchamp, de celui qui n'a pas osé aller là où le portaient ses actes, de celui qui n'a pas compris son propre apport. La pièce intitulée *Le silence de Marcel Duchamp est surestimé* fut donc une pièce critique : « Je le critique parce qu'au moment où il aurait justement pu développer une théorie sur la base du travail accompli, il s'en est tenu au silence; et la théorie qu'il aurait pu développer, c'est moi qui la développe aujourd'hui. 3» « Cet objet-là (l'urinoir), il l'a fait entrer au musée pour constater que le transport d'un endroit à l'autre en faisait de l'art. Mais cette consta­tation ne l'a pas amené à la conclusion, claire et simple, que tout homme est artiste. Il s'est, au contraire, hissé sur un piédestal en disant : regardez comme j'épate les bour­geois! 4»

À l'inverse, dit Beuys, « l'élément le plus important, pour celui qui regarde mes objets, est ma thèse fondamentale : CHAQUE HOMME EST UN ARTISTE. C'est même là ma contribution à l'Histoire de l'art » 5. Ou encore : « La part la plus importante de mon travail est celle qui concerne les idées. 6»

Les objets ou les actions de Beuys ne doivent donc pas être pris pour des œuvres ayant leur fin en soi : elles sont conçues pour être lues comme autant de répétitions de ce message : toi qui regardes, tu es un artiste, aussi.

Avant même de s'interroger sur cette « thèse fondamen­tale », il faut donc dire que ces objets ou actions, parce qu'ils sont les représentations d'une fin qui leur est extérieure, relèvent d'une conception *instrumentale* et toute classique de l'art, où la « forme » n'est que le *véhicule* de l'« idée » — jamais trahie : « J'ai dit : la sculpture commence dans la pensée et si la pensée n'est pas juste, les idées sont mau­vaises et la sculpture aussi. Idée de la sculpture et forme sont identiques. 7»

C'est sur cette naïve certitude d'une absolue transpa­rence de la forme et de la matière à l'« idée » que s'est consti­tué le système Beuys. Il présente cet immense avantage de permettre à l'artiste des créations fulgurantes, où jamais ne se rencontre l'opacité de l'œuvre se faisant, où la forme est toujours adéquate à l'idée :

« La graisse fut par exemple pour moi une grande décou­verte (...). Je pouvais l'influencer avec la chaleur ou le froid (...). Je pouvais transformer ainsi le caractère de cette graisse d'une condition chaotique et flottante en une condi­tion de forme très dure. Ainsi la graisse se déplaçait-elle d'une condition très chaotique en un mouvement pour se terminer dans un contexte géométrique. J'avais ainsi trois champs de puissance et, là, était l'idée de la sculpture. C'était la puissance dans une condition chaotique, dans une condition de mouvement et dans une condition de forme. Et ces trois éléments, forme, mouvement et chaos étaient de l'énergie non déterminée d'où j'ai tiré ma théorie complète de la sculpture, de la psychologie de l'humanité comme pouvoir de volonté, pouvoir de pensée et pouvoir de sensibilité; et j'ai trouvé que c'était là le schéma adéquat pour comprendre tous les problèmes de la société. 8»

C'est ainsi que la graisse dans tous ses états devint la représen­tation la plus adéquate de la *Gestaltung* (de la mise en forme) comme fin. Représentation schématique, certes, mais qui, comme telle, véhiculerait au mieux l'idée de ce procès général de la pensée, de l'homme et de la société humaine : le passage d'un état indéterminé ou « chaotique » de l'énergie à un état déterminé, ou « cristallin ».

À l'évidence, cette notion de *Gestaltung,* centrale chez Beuys, est la *résurrection du sens* que le silence de Marcel Duchamp avait enterré. Ce silence qui s'est étendu et reproduit « comme une maladie » jusqu'à Mario Merz ou Kounellis, jusqu'aux tenants du retour à l'expressionnisme ou ceux du Bad Painting, cet immense silence de Marcel Duchamp où « traînent » tous ces artistes les a conduits à ne produire que « des choses sans conséquences » : « Leurs représentations sont dénuées de sens, et c'est cette absence de sens qui permet aux historiens de l'art de bricoler des significations sans conséquences. 9» Ce que ces artistes n'ont pas compris, « c'est qu'il s'agit avant tout de faire quelque chose qui se rapporte à la pensée et au développe­ment d'une idée, pour ensuite devenir une idée pratique dans la société » 1°.

Au contraire, l'œuvre ou l'action de Beuys, comme procès et passage *théorisé* (c'est sa différence, dit-il) de l'indéter­miné au déterminé, se veut l'exposition de ce procès qu'est la *Gestaltung* et dont la fin est *Gestaltung.* Le « concept élargi de l'art » est donc cette résurrection du sens comme mise en forme *totale* : « Lanotion de *Gestaltung (...)* s'étend à tous les problèmes de la "société". 11» « La question, c'est la capacité de chacun sur son lieu de travail, ce qui compte, c'est la capacité d'une infirmière ou d'un paysan à devenir une puissance créative, et à la reconnaître comme une par­tie d'un devoir artistique à "accomplir". 12»

La *Gestaltung* du monde est donc un devoir — le devoir de chacun, sur son lieu de travail, de réformer un monde malade. Mais si la *Gestaltung s'exposant* est résurrection du sens, elle est aussi par là même, pour Beuys, résurrec­tion du Christ s'exposant dans son œuvre (« l'être humain comme artiste est le créateur ») :

« Je m'empare d'un concept de Dieu et je donne ce concept à l'homme, mais je n'ai pas besoin de le faire : je suis bien trop faible. L'acte qui rendra l'homme libre, l'acte qui repré­sente le Christ dans l'être humain, cet acte a déjà été com­mis. Mais on le tait. 13»

C'est pourquoi la *Gestaltung,* par son exposition engendre la *Gestaltung :* il fallait donc la sortir de l'oubli, l'arracher à son retrait pour la présenter aux hommes afin qu'ils se reconnaissent en elle, la reconnaissent comme leur essence la plus intime qui est liberté et « souveraineté du moi ». C'est pourquoi son exposition même brise le silence qui l'entoure, ce même silence dont on entoure encore l'acte par lequel le Christ libéra l'homme en tant que créateur. Car la *Gestaltung* s'exposant trouve aussitôt son assomp­tion dans la parole : celle de Beuys d'abord (la théorie qu'il expose de l'œuvre comme procès d'exposition, dit-il), mais aussi celle des autres. Leur commentaire est cette nouvelle et incessante résurrection du sens, sa propagation active par laquelle s'expose que « tout homme est un artiste », puisque aussi bien la parole est « sculpture » :

« Par conséquent, tout ce qui concerne la créativité est invisible, est substance purement spirituelle. Et ce travail, avec cet invisible, voilà ce que j'appelle la "sculpture sociale". Ce travail avec l'invisible est mon domaine. D'abord, il n'y a rien à voir. Ensuite, lorsqu'il s'incarne, il paraît d'abord sous forme de langage. 14» Alors s'éveille « en chaque être humain une conscience aiguë du moi, une volonté d'affirmation de soi » 15.

On peut savoir gré à Beuys d'avoir réinventé le mystère de l'Incarnation. Sa répétition, toutefois, présente tous les signes d'une pédagogie simultanément plate et inquiétante. Mais ce n'est pas que sa platitude, ou l'aplatissement de toutes les grandes pensées dont elle se pare, qui la rend inquiétante. D'un côté, la sculpture ou plastique sociale de Beuys se donne comme guérison du corps social par la parole : « Je m'intéresse bien davantage, dit-il, au type de théorie qui provoque l'énergie chez les gens et les amène à une discussion générale sur les problèmes présents. C'est donc davantage une méthodologie thérapeutique. 16» Mais de l'autre, elle s'affirme aussi comme guérison physique, non plus par la parole, mais par *la langue.*

Le discours qu'il tint à Munich en 1985 (« Discours sur mon pays : l'Allemagne ») doit retenir l'attention : Beuys s'imagine effondré, mort et enterré, mais ressuscitant dans la langue allemande. Le mieux est, une fois encore, de le citer (c'est de sa tombe qu'il s'adresse aux Allemands) :

« En utilisant la langue allemande, nous arriverions à converser les uns avec les autres, et nous découvririons qu'en parlant ainsi il est possible de trouver la guérison physique, mais aussi d'éprouver un sentiment profond, élé­mentaire, de ce qui se passe sur le sol où nous vivons, de ce qui est mort dans le champ, dans la forêt, sur la prairie, dans la montagne. Notre propre réanimation nous permet­trait, par le langage, de reprendre ce sol avec nous. Ce qui signifie que nous accomplirions, grâce à ce sol où nous sommes nés, un processus salvateur. 17 » La *Gestaltung* est donc une résurrection constante : elle ne meurt que pour renaître, incessamment, s'engendrant elle-même dans la circularité du sol et de la langue s'exposant alternativement comme sol de la langue alle­mande et langue du sol allemand, chacun trouvant dans l'autre les forces nécessaires à cet auto-engendrement continu, où ils se purifient toujours davantage.

On comprend comment l'écologie de Beuys est une écolo­gie de la *Gestaltung* comme sol et comme langue, c'est-à- dire comme *peuple* (« la notion de peuple est fondamentale­ment liée à sa langue » 18). Et c'est parce que son chemin n'a pas été déterminé par « ce que l'on appelle des "dons artis­tiques" » mais « tracé par la langue », que Beuys s'est dit un jour (ou s'est entendu dire): « Peut-être ta vocation est-elle de donner un élan global à la tâche qu'aurait le peuple » 19:

« Je me suis donc mis en quête, dans ma réflexion sur la langue, et j'ai trouvé des rapports qui se présentent ainsi : le peuple allemand, on trouve en lui, je l'ai déjà dit, la force de résurrection. On la trouve aussi, bien sûr, chez d'autres peuples, mais notre force se déploiera dans un tissu social radicalement renouvelé. Elle doit se déployer ainsi, car ce serait d'abord notre devoir, et ensuite celui des autres peuples. 20»

Car Beuys n'en doute pas : il y a « quelque chose que l'on attend de nous », « quelque chose que l'on peut espérer des Allemands, et donc du pays, quelque chose qui découle du seul génie de cette langue que nous parlons » et qui « nous permet de comprendre (...) comment, par cette langue, se forme la conscience, la conscience de soi, comment elle donne à l'homme la possibilité de s'autodéterminer » 21.

Voilà donc cette « tâche qu'aurait le peuple », cette « tâche que les Allemands ont à accomplir dans le monde » : réaliser l'essence du génie de leur langue qui est *Gestaltung* de la conscience, c'est-à-dire affirmation de soi par l'autodéter­mination et comme autodétermination. C'est que la *Gestal­tung* est ce devoir du peuple allemand de répondre à l'appel de son essence. Telle est la loi de ce peuple à laquelle il ne saurait se dérober sans faillir à lui-même : affirmer la *Ges­taltung* qui est, dans son affirmation et son exposition, auto-affirmation du peuple allemand lui-même, soit son « *auto-Gestaltung* »et sa purification selon son essence, par la langue et le sol.

C'est pourquoi l'écologie est, elle aussi, le devoir de ce peuple : elle est *Gestaltung* du sol et de « l'environnement », c'est-à-dire à la fois la réponse de l'Allemand à l'appel de son essence et la préservation de cette essence — néces­saire à l'éternelle résurrection de la *Gestaltung.* La plas­tique sociale de Beuys est donc cette « mise en forme » généralisée et purifiante, soit la tâche même du peuple allemand s'exposant *dans son travail* par « une bonne sculpture, une image admirable, une voiture qui n'agresse pas l'environnement, une pomme de terre saine et bonne, un poisson pur que le pêcheur prend dans la mer à côté d'un autre qui est empoisonné » 22.

Cette écologie, on le voit, ne différencie pas ce qui est donné à l'homme de ce qui est produit par l'homme : le pois­son, la pomme de terre, la voiture et l'image sont pensés tous comme le produit du travail humain, le produit d'une *culture* mise en bonne forme d'où pourra renaître et s'épa­nouir la *Gestaltung :* « Nousavons besoin de ce sol sur lequel tout homme se ressent et se reconnaît comme une créature créatrice, agissant sur le monde. 23»

Aussi ce « concept élargi de l'art », cette « plastique sociale » ou *Gestaltung* généralisée peut-elle être dite « la même chose » (comme Beuys le confiait devant la caméra de Laure Ball) que la politique. Ou plutôt — et mieux — elle rend « inutilisable » le concept de politique :

« Moi, j'ai affaire seulement avec la représentation, avec la forme, c'est-à-dire, lorsqu'en substance j'affirme que je n'ai rien à voir avec la politique, cela veut dire que j'ai affaire avec la formation du monde, formation du monde vue comme sculpture, donc évolution, transformation de cette forme en une forme nouvelle. 24»

Puisqu'en effet l'essence du peuple allemand se tient dans le génie de sa langue, puisque cette langue « donne à l'homme la possibilité de s'autodéterminer, et par consé­quent d'administrer lui-même tous les lieux de production, (...) ce concept d'auto-administration rend caduc le concept de la politique » 25.

Ainsi, dit Beuys, la politique doit s'effacer devant la langue; ou plutôt, la politique trouve dans la langue son maître puisqu'en elle le peuple dispose de l'instrument de son autoformation, de son autodétermination et de son auto-administration. Ce qui signifie que l'auto-affirmation de soi — du « souverain en l'homme » - par la langue et par le sol, est la fin de la « politique ». Mais c'est aussi le com­mencement de « l'art social » : « Un art social, cela veut dire cultiver les relations entre les hommes, quasiment un acte de vie. 26» Un art social, n'est-ce pas l'activité même que déploie Beuys s'exposant, libérant « le souverain dans l'être humain » par son exposition, répétant inlassablement « l'acte qui représente le Christ dans l'être humain »?

PHOTO

Joseph Beuys : *Conférence politique,* 1980. Galerie   
Lucrezia de Domizio, Pescara (photo Buby Durini).

L'art social est donc la nouvelle résurrection du Christ, et c'est en Allemagne que le Christ devait renaître encore puisqu'« on ne peut comprendre le sens du christianisme si l'on ne comprend pas la mythologie germanique. Pourquoi s'est-il essentiellement développé là même où celle-ci vivait? N'est-il pas évident que cette mythologie a été le *réceptacle* exactement préparé à accueillir le christianisme afin de mener jusqu'au bout, avec le réceptacle et son contenu, le développement de la pensée humaine *occiden­tale,* la conscience de ce qui transforme (*das Um­gestaltende*) ?Afin de modifier, par les méthodologies de la philosophie et les concepts scientifiques qui en dérivent, la *nature de l'homme* jusqu'à sa forme matérielle la plus extrême, au point qu'elle devienne *antinature* »27.

Lui dont la propre *Gestaltung* avait été l'œuvre de l'enseignement nazi et des Jeunesses Hitlériennes, il regrettait de ne plus trouver dans les livres de lecture, comme au temps des nazis, « toutes sortes de choses sur l'*Edda* »*,* cette grande épopée germano-scandinave dont on faisait alors la source des *Niebelungen* 28.

Car la mythologie germanique est pour lui la rédemption de cet oubli dont les hommes avaient entouré l'acte libérateur du Christ, comme aujourd'hui l'art social ou *Gestal­tung* généralisée est le nouveau rachat de ce silence dont Marcel Duchamp, le pharisien, fut l'un des derniers com­plices : « (...) il faut établir ceci : la première étape du frac­tionnement de la substance du Christ (celle évidemment donnée par le Christ lui-même), s'est passée là où Germains et Celtes se tenaient. C'est là que se trouvait le sol le meilleur pour ce que le Christ devait vouloir : la transfor­mation (la transsubstantiation) totale de la nature humaine. Et nous devons aujourd'hui poursuivre et mener ceci vers la prochaine étape. 29»

Sans doute Beuys appartient-il à un temps où l'art se reconnaît moins dans ce que Blanchot nomme « la présence d'une chose produite » que dans *l'activité productrice* elle-même. Son « concept élargi de l'art » est l'affirmation de l'énergie productrice et transformatrice de l'homme comme de sa plus haute essence : c'est un concept « qui provient, dit-il, d'un lointain passé historique » et qui « revient comme futur, comme un futur total, celui de l'homme devenu conscient » 30 — libre et autonome dans l'accomplissement de son destin de producteur s'autoproduisant enfin.

Mais qu'est-ce que cette *Gestaltung,* cette énergie pro­ductrice et transformatrice, sinon cette puissance qui, dans son affirmation et son exposition, fait de tout objet du monde le simple instrument ou moyen de son activité —jusqu'à se faire elle-même l'instrument de sa perpétuation ? Qu'est-elle, sinon l'activité artistique elle-même ?

Cette activité artistique, Beuys l'a identifiée au travail humain en général : par là même, il en faisait la loi que l'homme devrait se donner à lui-même pour atteindre à la plus haute liberté, ou à l'autonomie absolue. Mais sa « plas­tique sociale » ne peut signifier, je crois, que l'asservisse­ment du monde et de l'homme réels qu'elle réduit à n'être que les instruments de son libre exercice.

En s'identifiant au travail humain dans sa généralité, le « concept élargi de l'art » fait de son activité son instrument, mais aussi sa propre fin : c'est pourquoi il ne saurait « rendre caduc le concept de la politique » ou se confondre avec lui sans s'identifier du même coup à cette autopropa­gande et cette autopropagation qui furent, plus que de tout autre, la marque du régime nazi — identifiant son action politique à l'activité artistique 31.

Les Grecs, remarquait Hannah Arendt, s'ils admi­raient les produits de l'art, entretenaient aussi la plus grande méfiance à l'égard de la fabrication sous toutes ses formes : parce que l'esprit du ς ou du fabricateur est un philistinisme qui « détermine et organise tout ce qui joue un rôle dans le processus — le matériau, les outils, l'activité elle-même, jusqu'aux personnes qui y participent ; tous deviennent de simples moyens pour la fin et sont justi­fiés en tant que tels » 32. Là où l'esprit banausique ou fabri­cateur prévaut, tout être se voit dégradé en moyen. C'est pourquoi il importe que l'*activité* artistique garde sa réserve.

Notes

1. Entretien de J. Beuys avec Friedhelm Mennekes, publié in F. J. van der Grinten / F. Mennekes, *Menschenbild — Christusbild,* Stuttgart 1981, p. 103 sq. Trad. fr. in *Pour la mort de Joseph Beuys, nécrologies, essais, discours,* Inter Nationes, Bonn 1986, p. 31.
2. J. Beuys : «Discours sur mon pays : l'Allemagne», in *Reden über das eigene Land : Deutschland* 3, éd. C. Bertelsmann, Munich 1985. Trad. fr. in *Pour la mort de J. B****.,*** *ouv****.*** *cité,* p. 37.

3. Entretien de J. Beuys avec Bernard Lamarche-Vadel in *Canal* n° 58-59, hiver 1984-85, p. 7.

1. Entretien de J. Beuys avec Irmeline Lebeer, in *Cahiers du Musée national d'art moderne,* n° 4, 1980, p. 176.
2. *Ibid.,* p. 179.
3. *Canal* n° 58-59, **p.** 8.
4. *Ibid.,* p. 8.
5. Entretien de B. Lamarche-Vadel avec J. Beuys, août 1979, in B. Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys, is it, about a bicycle ?* Paris/Verone 1985, p. 91-93.
6. *Canal* n° 58-59, p. 9.
7. *Ibid.,* p. 8.
8. *Cahiers...,* n° 4, p. 176.
9. J. Beuys : «Discours sur mon pays : l'Allemagne», in *ouv. cité,* p. 47.
10. *Ibid.,* p. 44.
11. *Cahiers...,* n° 4, p. 176.
12. « Discours sur mon pays : l'Allemagne », in *ouv. cité,* p. 37.
13. B. Lamarche-Vadel, ouv. *cité,* p. 93
14. « Discours sur mon pays : l'Allemagne », in *ouv cité,* p. 37.
15. *Ibid.,* p. 38.
16. *Ibid.,* p. 38.
17. *Ibid.,* p. 39.
18. *Ibid.,* p. 49.
19. *Ibid.,* p. 55
20. *Ibid.,* p. 42
21. Entretien de J. Beuys avec Achille Bonito Oliva, juin 1984, in B. Lamarche-Vadel, *ouv. cité,* p. 126.
22. « Discours sur mon pays : l'Allemagne », in *ouv. cité,* p. 49.
23. Entretien de J. Beuys avec Elizabeth Rona, octobre 1981, in B. Lamarche-Vadel, *ouv. cité,* p. 115.
24. Entretien de J. Beuys avec Hagen Lieberknecht, in *Catalogue des dessins de Joseph Beuys,* tome 1, éd. Schir­ner, Cologne, 1972, p. 16.
25. *Ibid.,* p. 15.
26. *Ibid.,* p. 16.
27. « Discours sur mon pays : l'Allemagne », in *ouv. cité,* p. 47.
28. « Il existe un lien interne et indéfectible entre les travaux artistiques du Führer et son Grand Œuvre politique. L'artistique est aussi à la racine de son développement comme politicien et homme d'État. Son activité artis­tique n'est pas simplement une occupation de jeunesse due au hasard, un détour qu'a pu prendre le génie poli­tique de cet homme, elle est le postulat de son idée créa­trice dans sa totalité» (article du *Völkischer Beobachter* du 24 avril 1936, cité par Lionel Richard, *Le nazisme et la culture,* Paris, Maspéro, 1978, p. 188-189).

On connaît aussi la lettre de Goebbels à Furtwängler: « La politique est elle aussi un art, peut-être même l'art le plus élevé et le plus large qui existe (...). La mission de l'art et de l'artiste n'est pas seulement d'unir, elle va bien plus loin. Il est de leur devoir de créer, de donner forme, d'éliminer ce qui est malade et d'ouvrir la voie à ce qui est sain » (cité par Hildegard Brenner, *La* *politique artistique du national-socialisme,* trad. L. Steinberg, Paris, Maspéro, 1980, p. 273-274).

1. Hannah Arendt, La *crise de la culture,* Paris, Gallimard, 1972, p. 276.