

Beuys (Joseph)
Déconstruire l'esthétique

Publié :

« Après Beuys », *Spirale*, 93, janvier 1990, p. 11

Après Beuys

Beuys, jusqu'à son décès en 1986, incarnait une foi totale en l'art. Il s'engageait dans ses rituels-performances avec la conviction d'en sortir toujours transformé et enseignait sans relâche que l'art est le seul moyen de changer le monde. Beuys appelait une participation totale du grand public, à la façon de Benjamin qui, en 1936, disait que le public ne doit pas seulement être le visiteur du monde de l'art mais doit venir habiter celui-ci. Pour Beuys c'est le public lui-même qui est l'œuvre à accomplir comme sculpture sociale. Il semble pourtant qu'à cet enthousiasme a succédé un doute profond sur la valeur de toute activité artistique : de nombreux artistes allemands de cette fin des années quatre-vingts semblent dire que les enjeux sociaux de notre époque sont tels qu'il n'y a plus de place pour l'art. Il semblerait que, pour les élèves de Beuys (Blinky Palermo, Imi Knoebel, Reiner Ruthenbeck, etc.), une vision utopique unitaire n'est plus possible, que le seul point commun dans le pluralisme actuel serait le doute. Dans les «points de vue» (Blickpunkte) exposés au Musée d'art contemporain, les œuvres caractérisées par la notion d'«art comme contexte» évoquent un art qui ne met pas de l'avant un programme mais trouve sa portée sociale en se constituant comme lieu d'une expérience, qui, malgré son aspect subjectif, n'exclut pas la possibilité d'une critique de l'art comme mécanisme culturel. D'une certaine façon, les élèves de Beuys, sans néanmoins créer d'environnements ni souscrire au projet d'at total, présupposent chez le spectateur la fonction d'artiste-de-la-société que Beuys lui destinait. On note avec intérêt la coïncidence de ces œuvres «ouvertes» avec le questionnement radical de l'activité artistique qui anime les débats actuels en Allemagne : un art plus assuré de sa légitimité solliciterait-il autant la participation active du spectateur ? Ces questions font partie de l'héritage de Beuys, de sa position dans la culture allemande : Beuys apparaît écartelé entre un passé légendaire (le shaman nordique se substitue chez lui à l'idéal romantique du poète grec) et un futur problématique, quand il s'agit pour l'artiste de situer l'homme par rapport au Tout, à l'Absolu, à la Nature. Nietzsche disait déjà : « Ce que je pense des Allemands : ils sont d'avant-hier et d'après-demain, - ils n'ont pas encore d'aujourd'hui ». Au problème de l'(absence d') identité nationale, Beuys répond par un mouvement juvénile vers le futur : en fait, il s'agit de trouver dans l'art ce par quoi le peuple devient présent à lui-même. Un tableau (noir) de Beuys interpelle directement le spectateur : Von hier aus ! die Soziale Skulptur (1984).

Démonstration et mystification

Tout se passe comme si l'artiste portait le deuil de n'avoir jamais vécu au présent, et s'engageait dans une quête inutile pour réagir contre l'échec insurmontable, contre

l'avenir perdu. Beuys exprime par les moyens les plus improbables le sentiment que la réalité présente est complète, il cherche à se libérer d'une culture malade et déchirée entre deux tendances contradictoires : la tendance policée et lumineuse de la maîtrise théorique s'oppose à la tendance sauvage et mystique du désir de transgresser. Le mérite de Beuys aura été de faire ressurgir cet antagonisme dans le moderne, lorsqu'il ne s'agit plus d'une opposition entre le passé et le futur, entre une folie archaïque et une sobriété technicienne. Beuys voyait dans cette dynamique ce qui ouvre l'avenir pour l'artiste contemporain, ce qui lui donne un destin moderne : la folle sobriété du rapport entre la démonstration et le rituel. En effet, l'œuvre de Beuys tient de la démonstration, tel *Das Kapital Raum* qui, selon Franz-Joachim Verspohl, est le «résumé» des idées principales de Beuys, dans une mise en scène de moyens de production (projecteurs, magnétophone, etc.) et de moyens de démonstration utilisés dans le contexte d'une salle de classe. De plus, cette œuvre tient aussi du rituel mystificateur lorsque Beuys joue de la contradiction pour « affoler » la démonstration et la tâche de créer une nouvelle mythologie : Verspohl retrace dans le détail le parcours par lequel ces mêmes moyens de productions sont élevés au rang d'objets rituels sur un plan mythique. Est-ce que la dimension mythique constitue la valeur de l'œuvre d'art ? Certainement pas : il faut encore montrer que chez Beuys il s'agit par la représentation des mythes de provoquer une identification collective.

T.A.B.U.L.A.S.M.A.R.A.G.D.I.N.A. (1984) condense ce double aspect démonstratif-mystificateur. Il s'agit d'un tableau (vert plus précisément) sur lequel Beuys a écrit «Tafel» à la craie, a dessiné un petit tableau où il est également écrit «Tafel», et des diagrammes qui mettent en rapport la profondeur (Tiefe) et la tête (Haupt) d'une part, la terre (Erde) et la hauteur (Höhe) d'autre part, ainsi que leur interconnexion qui produit la série démonstrative. Le titre est écrit sur toute la largeur : la «table d'émeraude» serait le tableau lui-même et Joseph Beuys qui a signé en-dessous du titre serait un Hermès Trismégiste des temps modernes. On pourrait en effet commenter les diagrammes de Beuys avec cette citation hermétique : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas (...) Il monte de la terre et descend du ciel et reçoit la force des choses supérieures et des choses inférieures. Tu auras par ce moyen la gloire du monde ». Et prêter à Beuys le désir alchimique d'une divinisation de l'univers à partir d'une transmutation de l'ordure : «Die Frage nach dem Müll ist die Wesentliche.» (La question du déchet est la question essentielle). D'ailleurs *Tisch mit Aggregat* (1958-1987) serait la concrétisation du diagramme, les deux boules posées par terre et rattachées à la table par des fils concrétisant les sphères ordurières (Müll) dessinées dans le diagramme.

Déconstruire l'esthétique

La problématique germano-occidentale de l'art entraîne une esthétisation de la politique (qu'avaient prévue Brecht et Benjamin), en vue de l'accomplissement planétaire d'une idéologie du présent. Une véritable déconstruction de cette esthétique, dont Beuys est le moment culminant et le seuil critique, consisterait à la dégager de cette visée d'accomplissement. Cette visée est inscrite au plus profond de l'histoire de l'art depuis l'idéalisme et n'est pas seulement une fable alchimique dont on peut se délester. Or, les héritiers de Beuys laissent cette question de côté comme s'ils n'avaient retenu de ce dernier que son aspect démonstratif. Chez Imi Knoebel, les associations de matériaux, les arrangements formels déconcertent; cependant, ils

ne se détachent pas des valeurs esthétiques. Jiri Georg Dokoupil semble davantage parodier Rodin que le besoin d'identité visuelle des entreprises commerciales, comme si Rodin avait eu pour but de créer un logo avec son Penseur. L'ironie creuse les identités sociales mais ne met rien au jour. C'est avec Sigmar Polke (qui a souvent exposé avec Beuys) et la dégradation approfondie de sa peinture, tant au niveau du contenu représentatif qui dérive vers le grotesque, qu'à celui de la corruption programmée du matériau, que l'on retrouve l'idée beuysienne d'une transmutation de l'art en autre chose.

Après Beuys ? Le désir d'identification collective n'est plus formulé en terme de transgression, et pourtant le problème de la politisation de l'art reste entier. Adorno disait : «Le vrai et le meilleur d'un peuple, ne serait-ce pas plutôt ce qui ne s'intègre pas au sujet collectif, voire ce qui lui résiste ?» Beuys cherchait à rejoindre une universalité des individus, une réalité humaine à partir de laquelle un travail de revitalisation pouvait devenir possible dans la marge et finir par être bénéfique pour l'ensemble de la société. Malgré son discours sur l'avenir de la société, l'art de Beuys -comme chez de nombreux artistes contemporains – constitue une réaction contre une réalité sociale qui ouvre sur l'horreur et ne trouve sa consistance que par l'hypersaturation des signes médiatiques. Réaction qui se traduit par un retrait sur lui-même de l'artiste qui se prend comme sujet. Chez Beuys, l'œuvre est autobiographique, centrée sur le désir de survie. Mais dans ce retrait solipsiste sur le moi, il s'agit encore de s'affirmer, le comportement d'auto-orientation a encore valeur de communication. Depuis la disparition de Joseph Beuys, on ne peut s'empêcher de constater combien ce retrait de l'artiste sur lui-même comme sujet, alors que le sujet est totalement désavoué comme pur effet des modes de représentation dont il faut se libérer, n'a souvent tout au plus conduit qu'à un art moins extrême que minimal, plus introverti qu'abstrait.