

Beuys (Joseph)  
Coyote – artiste

Publié :

« Der Coyote lässt schön grüssen » [Joseph Beuys], *Spirale*, 136, septembre 1994, p.20.

Titre :

DER COYOTE LÄSST SCHÖN GRÜSSEN,

Bloc réf. : JOSEPH BEUYS

30 juin au 3 octobre 1994

Musée National d'art moderne, Centre Georges Pompidou (France)

Il y a dix ans à peine, en 1984, Beuys participait à un Concert Coyote avec Nam June Paik. Aujourd'hui, en 1994, son œuvre est devenu le monument le plus épars et le plus déconcertant qui soit. Les œuvres présentées au 5e étage du Centre Georges Pompidou sont autant d'énigmes où nous sommes piégés dans nos efforts de faire sens. Encore une fois le coyote nous salue<sup>1</sup>.

Certaines œuvres, telle **Force directrice d'une nouvelle société**, 1974-1977, trois tableaux noirs installés sur des chevalets avec une multitude de tableaux au sol couverts de notations à la craie, se présentent à nous comme les restes de démonstrations qui ne devaient pas manquer de logique. On essaie de reconstituer cette logique en passant d'une pièce de l'exposition à l'autre, à la recherche de constantes thématiques, de variations explicites, avec le sentiment croissant d'être prisonnier de notre propre raison.

### **La naissance de l'humanité**

Faisons ici une tentative sommaire d'énoncer cette logique : le monde est-il un monolithe amorphe, une forme incomplète et aveugle sur elle-même, ou plutôt une présence? La société est-elle une structure rigide ou bien un cycle de transformation à l'intérieur d'un monde de transformations globales et continues ? Beuys s'annonce sculpteur social, pourtant il ne conçoit pas la société comme un matériau amorphe qu'il veut façonner. La société est un mouvement auto-poétique (qui se génère et se donne forme soi-même) caché par la disparité des manifestations en science et en art, en religion et en politique, en philosophie et en économie. Le philosophe Martin Heidegger avait retrouvé chez les Grecs cette conception de la société qui se constitue comme œuvre d'art. Beuys pour sa part se détourne des Grecs pour retrouver le chamane nordique, il

---

<sup>1</sup>. Une œuvre de Beuys porte l'inscription au crayon « Der Eurasier lässt schön grüssen, Joseph », l'Eurasien vous salue, Joseph.

se détourne des mécanismes culturels de la catharsis pour retrouver une valeur thérapeutique de l'art qui réside dans l'usage des matières primaires (graisse, miel, ...).

À la façon des romantiques qui s'étaient tournés vers la Grèce antique, Beuys préconise un « retournement natal » (Hölderlin). L'homme occidental participe à une culture qui a trop vite rompu avec la nature. Sa naissance comme être social a été trop précoce, l'homme néoténique continue indéfiniment sa gestation dans l'utérus social. L'humanité ne parvient pas à surmonter le drame originel de cette naissance traumatique, elle a perdu l'idée de cette guérison où elle saura naître à sa propre réalité. Chez Beuys la nécessité de guérir notre civilisation malade n'est pas illustrée par l'invocation des mythologies anciennes ou des philosophies plus modernes : l'artiste construit sa propre mythologie où se combine des éléments biographiques (il sera toujours un survivant, sauvé par la graisse et le feutre) et un petit théâtre philosophico-alchimique. Il s'agit pour Beuys, par ses actions mythiques, de recentrer nos discussions, de se ressaisir dans notre gestation.

L'histoire ce n'est pas l'adaptation des capacités de l'homme en société aux exigences du réel, c'est le mouvement par lequel un flux plasmique persiste à travers des formes diverses, dans l'opposition entre la chaleur et le froid, le stable et l'instable, le fluide et le cristallin, le chaos et le droit et, pour finir, la pensée et la volonté. Beuys se plaît à représenter ces oppositions non pas comme des dichotomies insurmontables mais comme une ambivalence créatrice de transformations : la graisse s'oppose à la chaise (**Chaise de graisse**), comme la cire à l'alvéole hexagonale, comme le basalte en fusion au prisme monumental et froid dans lequel il se fige (**La fin du 20ème siècle, 1983**), ... Ces œuvres présentent des moments de transformations, mais doivent aussi procurer un choc, provoquer le changement. Devant une œuvre de Beuys, l'étrangeté se dissipe à mesure qu'on développe la lecture allégorique, cependant cette même lecture, par l'ambivalence inédite qu'elle met en relief, nous replonge dans l'étrangeté.

On dit de l'œuvre de Beuys qu'elle repose sur une symbolique personnelle de l'artiste, pourtant on peut s'interroger sur les bases conventionnelles qui lui permettent d'utiliser ses matériaux comme des métaphores (exemple : la graisse c'est de l'énergie vitale accumulée). Comment se fait-il que nous reconnaissons si volontiers aux matériaux utilisés par Beuys les valeurs qu'il leur prête ? S'agit-il d'une surcharge des objets par la personnalité de l'artiste, d'une reconnaissance des images prototypales de la science ? Devons-nous reconnaître un fondement anthropologique à cette symbolique réactivée par les arts contemporains ? Ainsi un petit thermomètre enfoncé dans la graisse, (dans la **Chaise de graisse I**, 1964-1985) évoque ici la possibilité de mesurer la chaleur primaire emmagasinée dans la graisse, de sonder directement les processus de transformation. Comment le spectateur peut-il aller dans le sens de ces interprétations trop littérales où les œuvres deviennent des accumulateurs non pas de transcendance, ni de pneuma poétique, mais d'énergies chtoniennes ?

**Un entreposage savant**

L'exposition au Centre Georges Pompidou est annoncée comme la première rétrospective importante consacrée à l'artiste. En fait c'est du parler hexagonal : il s'agit de la première grande exposition en France. Pourtant le choix des œuvres est restreint, leur disposition sans surprise. Seules les **Pierres d'olive, 1984**, sont mises en situation dans une petite pièce à part : il s'agit de grandes boîtes rectangulaires en pierre remplies d'huile d'olive à ras bord. En fait un bloc de pierre de même nature et taillé sur mesure remplit chaque boîte, laisse l'huile d'olive combler les interstices et le recouvrir d'une nappe placide. Comme si la pierre elle-même avait la capacité d'exuder cette huile nourricière et de créer des liens organiques. Le bloc, « chu d'un désastre obscur » dirait-on, dans sa quiétude placentaire apparaît aussi comme un corps mis au tombeau : la mort est une gestation mystérieuse.

Une œuvre est particulièrement mal servie : le **Bâton eurasiatique avec 4 coins de feutre (II) à 90°**. Le visiteur qui voit ces quatre "poutres" en feutre tout simplement appuyées sur le mur ne peut soupçonner l'importance de cette œuvre dans le parcours de Beuys. Les films vidéos sont consultables au 3<sup>e</sup> étage, pourtant il aurait été souhaitable de visionner certaines actions de Beuys en présence des œuvres. Les œuvres exposées sont forcées dans une cohabitation qui permet le silence des galeries. Certes Beuys appréciait le silence, mais les grands pianos « isolés » (entouré par une housse en feutre, protégé dans un bunker fait de rouleaux de feutre, monté sur des plaques de cuivre et un coin de graisse) évoquent chez lui non pas le silence mais plutôt un certain type de **concert** : celui de la mise en circuit des énergies humaines, de leur aiguillage dans des directions salutaires et de leur déperdition contrôlée. Pour Beuys il est inutile de s'isoler pour trouver la sagesse, l'inspiration, ... — alors même qu'on les trouverait. Car ce sont nos échanges qui nous façonnent : inventons une autre façon d'échanger si nous voulons que la société devienne un circuit organique. L'art anthropologique de Beuys représente une tentative dans cette façon d'interpeller ses contemporains et d'échanger.

Cet art n'a que faire d'une exposition où les œuvres sont des reliques éternisées d'un parcours spirituel parmi lesquels on se promène respectueusement. Une exposition doit proposer une évocation du travail de l'artiste comme un chantier permanent. Pour Beuys le musée doit devenir un investissement de la survie dans l'art et un chantier pour l'humanité en crise : les activités économiques et bureaucratiques du musée deviennent alors des activités de création et d'accumulation d'énergie. C'est ainsi que Beuys avait accéléré la vocation de différentes pièces du mobilier (bureau, classeur, siège, magnétophone) de la Galerie René Block en adjoignant à chacune d'elles une énorme plaque de cuivre (**Grondeur, 1980**). Je ne suggère pas que le musée à son tour s'adjoigne une plaque de cuivre et accroisse ainsi sa capacité conductrice, nous devons plutôt considérer et présenter l'œuvre de Beuys comme des improvisations dans une grammaire thématique dont nous pouvons tirer de nouvelles réalisations.

Comment l'individu moderne parviendra-t-il à s'approprier son destin spirituel (jusqu'ici entre les mains de l'état, de la religion, de l'école, de la science, ... selon Rudolf Steiner) si toute évocation de la vie de l'esprit par un artiste ne conduit qu'à l'idolâtrie de cet artiste ? Certes les responsables de l'exposition avaient bien conscience que l'art n'est pas pour Beuys une simple occupation de l'espace, ils se sont efforcés de situer les œuvres dans la pensée visionnaire de l'artiste. Mais pour Beuys, par delà la glorification de l'individualité créatrice, il y a la nécessité de créer des situations où les gens peuvent réfléchir activement sur ce qu'ils sont et ce qu'ils veulent. Par ses œuvres, Beuys nous interpelait, aujourd'hui les œuvres sont cataloguées et expliquées. Cet entreposage savant que l'on appelle exposition ne suscite pas le débat, tout au plus l'incrédulité timidement exprimée par quelques visiteurs et rapidement rassurée par les guides : c'est de l'art visionnaire<sup>2</sup>. Est-ce trop attendre du public que de lui prêter un espace de discussion, et ne pas l'attendre est-déjà désespérer de l'humanité?

Beuys a commencé dans la dérision (à partir de son association avec Fluxus) mais il a très vite développé une responsabilité de l'art. L'art ne peut s'en tenir à choquer le bourgeois par des calembours visuels, il doit faire du bourgeois un artiste : chaque homme est aussi un artiste lorsqu'il se réalise totalement. Dans le refus de reconnaître les différences, dans sa tendance totalitaire, l'homme n'est qu'un fragment de lui-même. C'est à tenir compte des particularismes qu'il apprend à considérer la totalité. Ainsi l'art Beuysien multiplie les particularités sauvages, tout en rappelant que l'art est une dynamique individuelle qui pointe vers la dynamique collective qui se fait attendre, vers quelque chose qui est au-delà du savoir et de la communication.

---

<sup>2</sup>. Alain Borer, qui signe un long texte (« Beuys, le voyant ») dans l'important catalogue de 400 pages qui accompagne l'exposition, dirige ces visites-animations auxquelles tous les visiteurs peuvent participer.. La tâche semble impossible et pourtant il s'en acquitte trop bien.