

Publié :

« La démonstration mystifiante : Wittgenstein et Beuys »

LEKTON, Printemps 1990, vol.1, no.1, p. 199-219. Communication au *Colloque Wittgenstein*, ACFAS, 15 mai 1989, UQÀM.

La démonstration mystifiante : Wittgenstein & Beuys

Les antennes du tableau

En 1967, l'artiste allemand Joseph Beuys met en place le Bâton Eurasien, un dispositif que l'on peut considérer comme un schéma de la représentation au sens classique, à partir duquel Beuys peut mimer un dépassement de la représentation. Il est intéressant de confronter les travaux de Beuys aux propos de Wittgenstein (1889-1951) sur la représentation, à son propos sur le caractère indépassable de la représentation. Dans le *Tractatus*, le tableau a le pouvoir de *révéler* la relation logique entre les faits. La notion de relation logique peu paraître quelque peu mystique, elle est apparentée à la philosophie de Leibniz : dans un monde, tous les objets sont compossibles. Wittgenstein dit : nous ne pouvons imaginer aucun objet en dehors de la possibilité de sa connexion avec d'autres objets (du même monde) . Pour reserrer l'exposition de cette notion je dirais : que dans chaque chose, dans un monde donné, est inscrite d'avance la possibilité de son occurrence dans un état de choses (T 2.0123) — et la possibilité de cet état de choses lui-même comme relation entre tous les objets. Le pouvoir de l'image est de révéler ce destin de l'objet tel qu'inscrit en celui-ci. Le pouvoir de l'image, comme tableau (*Bild*) que l'on se donne des faits, c'est de *révéler* les propriétés internes (T 2.01231) ou encore la nature de l'objet pensé comme potentiel de relation et d'apparition : ce qu'on appelle la forme logique de l'objet. Voilà une expérience esthétique : voir les objets dans une espèce d'éternité, avec la perception simultanée de la totalité de l'espace logique, quand chaque objet détermine le tout de l'espace logique.

Beuys propose pour sa part de dépasser cette conception de l'image comme pouvoir de révélation, parce que son projet est de dépasser l'art comme miroir de la vie et du monde, pour un art qui montre comment changer les choses. Chez Wittgenstein ce projet est d'abord impossible : parce que le pensable c'est tout ce dont on peut se donner un tableau (T 3), lequel ne peut faire autrement que de mettre en évidence une logique. Donc on ne peut penser sans *viser* cette logique, une visée de l'illogique ne serait même pas (par avance) une pensée (cf. T 3.032 & 3.31). Wittgenstein perçoit cette contrainte

inhérente à la relation de représentation (T 2.1514) comme des tiges qui relient les éléments dans le tableau (dont la connexion compose la structure du tableau : T 2.15) aux objets dans l'état de choses (T 2.03) (quand, de façon symétrique, la connexion entre objets constitue la structure de l'état de chose : T 2.032). Pour le Wittgenstein du *Tractatus* on ne peut échapper à la « forme de la représentation » (T 2.17), c'est à dire à cette symétrie structurelle vérifiée point par point — s plus précisément Wittgenstein n'a pas parlé de tiges mais d'antennes, des « antennes des éléments du tableau, par lesquels le tableau entre en contact avec la réalité » (T 2.1515).

Bien sûr, Beuys n'a pas entrepris de mettre en scène la théorie du tableau chez Wittgenstein. Et pourtant on pourrait croire que c'est exactement ce qu'il a fait lorsqu'il a transformé ces antennes en longues hampes de cuivre recourbées en U à une extrémité. En effet *Bâton Eurasien* délimite un carré sur le sol (de 3 m de côté) en calant 4 poutrelles (en L) verticales entre le sol et le plafond. Les angles, le dispositif géométrique, etc., tout cela devient un paradigme de la définition rationnelle de l'espace dans notre civilisation. Ce qui nous intéresse, c'est comment, de l'intérieur du carré, Beuys frottait le dedans de chaque poutrelle en déclamant : « *Bildkopf-Bewegkopf - Der bewegte Isolator* ». *Bâton Eurasien* serait le rituel d'exorcisme du pouvoir de l'image tel que le définit Wittgenstein. En effet, chose tout à fait remarquable, Beuys se réfère à Wittgenstein :

« [*Bildkopf* :] L'image élucide la relation logique entre les faits dans le monde — des faits au sens wittgensteinien comme dans « Le monde est tout ce qui arrive. » [*Bewegkopf* :] canaliser l'énergie et la volonté pour structurer le ressources intérieures de la pensée. Ce qui constitue un défi aux tendances du positivisme wittgensteinien, un retournement par lequel cette énergie du logique rejoint ce moment où l'isolateur mobile se rattache à une volonté puissante de créer de nouvelles structures de la pensée. C'est à ce moment que la créativité et l'évolution recourent « tout ce qui arrive » et apportent le changement. »

Beuys cherche à créer de nouvelles structures de pensée, comme s'il était lui-même cette tête mouvante-mobilisante. En effet Beuys est comme le bâton Eurasien, cette hampe avec une extrémité en U. Ce U, comme la courbe d'une canne, symbolise la transmission en *feed-back*. La hampe ne fait pas que rapporter l'information (du réel à la représentation, mais engage un va-et-vient qui est un véritable processus créateur de formes.

L'œuvre contemporaine comme métaphore matérielle

L'unité que l'on découvre dans l'œuvre révèle celle-ci comme image d'une totalité beaucoup plus vaste. Le rapport à l'objet devient le modèle d'un rapport au monde, si bien que l'objet devient un modèle de la référence. Ce qui ne veut pas dire — selon Heidegger — que le monde dans son entier se manifeste dans l'œuvre. Ce qui nous intéresse ici c'est comment une théorie de la référence vient se superposer à l'objet.

En fait le concept est déconstruit dans une *démonstration* lorsqu'on met en évidence (et déplace) la métaphore sous-jacente à ce concept dans une action littérale. En fait se superposent à l'objet une description schématique de la référence, mais aussi toutes les métaphores fondamentales de la pensée occidentale à partir des schémas de la révélation, de la créativité, de la revitalisation, et finalement de comment la pensée advient. Ces schémas sont dé-montrés et performés : le dispositif artistique permet de littéraliser les philosophèmes, de faire ce que l'on dit, de performer nos descriptions. On reconnaît là un nouveau fondement de la création lorsqu'il s'agit de performer la description rhétorique de la créativité.

Il semble que cela donne une certaine lisibilité aux œuvres pour le critique-théoricien. Les œuvres comme métaphores matérielles de schémas d'explication deviennent ce par quoi ce qui sert à expliquer est retourné pour susciter de la perplexité. Comme si une idée éclairante, dès lors qu'elle est matérialisée, devient obscurante. Une représentation met en lumière certaines réalités, en se substituant à celles-ci, pour faire finalement écran. La matérialisation de l'idée épuise son potentiel, et ne désigne plus dans celle-ci que la place qu'elle occupe dans notre paysage intellectuel. Parce qu'en fait, lorsqu'une idée atteint cette définition, c'est que nous sommes déjà ailleurs. La matérialisation des notions manifeste une volonté d'échapper à une problématisation, de créer de l'indéterminé. Une certaine pensée théorique trouve son prolongement dans un mode de la métaphorisation — par le moyen de la démonstration.

La démonstration au tableau

Dans certaines œuvres de Beuys, 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, nous croyons contempler les restes de démonstrations qui ne devaient pas manquer de logique. On essaie de reconstituer cette logique d'une œuvre à l'autre, à la recherche de constantes thématiques, de variations explicites, avec le sentiment croissant d'être prisonnier de notre propre raison.

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 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

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 difficile à exposer : le *Bâton eurasien 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. Il est souhaitable de visionner certaines actions de Beuys en présence des œuvres. Les œuvres exposées sont forcées dans une cohabitation que 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’interpeler 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 (*Grond*, 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’œuvres de Beuys comme des improvisations dans une grammaire thématiques 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 interpellait, 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. 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. Les démonstrations au tableau sont futiles, mais il a fallu en jeter plusieurs au sol pour le démontrer.

Première démonstration : le sens second

Lorsque la signification de quelque chose ne peut être précisée en expliquant l'usage de certains termes, alors on peut définir ce quelque chose par une *démonstration* : « Si je voulais définir ceci par une démonstration — je mimerais » ... (IP, p. 321). Le fait de mimer rejoint la deuxième façon de préciser la signification que Wittgenstein expose dans la deuxième partie des *Investigations* : en se donnant l'expérience vécue de la signification de ces termes (IP, p. 346). Déjà, dans les *Carnets*, Wittgenstein considérait ce moyen d'éclaircir : ne pas se contenter de faire travailler l'imagination, et remplacer ce travail par des actes où nous entreprenons de regarder des choses réelles; mais aussi par des actes tels la peinture, le dessin, le modelage. Enfin ce n'est pas élucider mais plutôt remédier — pour une part — à l'aspect laborieux, « occulte », du processus de la pensée. La démonstration doit être éclairante, cela va de soi, elle peut passer par des métaphores matérielles.

Chez Wittgenstein la signification d'un terme est d'abord pensée comme image d'une réalité; comme explication que l'on donne de l'usage du terme; puis comme expérience de la signification. Cette expérience est décrite par Wittgenstein comme familiarité avec le mot (IP, p. 350), comme sentiment d'une prégnance du mot, celui-ci étant perçu comme rempli de sa signification (IP, p. 351). Un signe peut être plein tout comme un objet condense, incorpore nos sentiments, nos espoirs, etc. Dans le *Tractatus* (4.121) Wittgenstein dit : « Ce qui s'exprime *soi-même* dans le langage, *nous-mêmes* ne pouvons l'exprimer par le langage. » Or dans les *Investigations* Wittgenstein examine les images qui se sont imposées à nous (IP, p. 345) et reconnaît que les mots dont nous pouvons avoir l'expérience vécue de leur signification surgissent souvent comme des images involontaires. Le mot apparaît comme une image, semble posséder une « signification particulière » (IP, p. 347-348), du moins une densité de signification. Il peut y avoir des raisons psychanalytiques au surgissement de cette image, au sens où sa densité tient en son redoublement dans un sens caché. Mais plutôt, cette densité du mot il faut la chercher dans ce qu'il « s'exprime *soi-même* » (T 4.121), c'est-à-dire qu'il montre tout à la fois qu'il dit par l'opération symbolique qui nous ramène au plus près de ce mouvement par lequel le monde existe et prend part au langage.

Exemple : le gras

Wittgenstein, à propos de la signification comme expérience, donne un exemple que de nombreux commentateurs déplorent, considèrent peu représentatif, plutôt idiosyncrasique : Wittgenstein dit qu'il peut sentir que mercredi est plus gras que mardi (IP, p. 349). Il s'agit d'élucider la signification de « gras » (*Fett*). On peut « expliquer la

signification [de «gras»] de la façon la plus ordinaire », par l'usage du terme, ou on peut faire l'expérience de la signification, ce que Wittgenstein appelle « démontrer par les exemples de Mardi et Mercredi » (IP, p. 349). Démontrer c'est permettre l'expérience d'une signification dans le concret.

Joseph Beuys a également utilisé le gras comme un moyen de démonstration. Pourquoi le gras ? Parce que c'est parmi les objets ordinaires ce qu'il y a de vraiment ordinaire (ce qui a inspiré cet exemple à Wittgenstein ?). Le gras, selon Beuys, évoque immédiatement l'indéterminé, l'organique à l'état de chaos, c'est aussi selon lui une [représentation de l'] énergie, par son potentiel. En 1964, Beuys a utilisé ce gras sur une chaise (*Fettstuhl*) :

Mon intention initiale était de susciter la discussion. [...] Je voulais orienter la discussion sur le potentiel de la sculpture et la culture, ce qu'ils signifient, de quoi il s'agit dans le langage, ce qu'il en est de la production et de la créativité humaine. Aussi j'ai pris une position extrême en sculpture, avec un matériau tout à fait de base dans la vie, non associé à l'art [...] Les gens ont commencé à rire, à se mettre en colère, et même à essayer de le détruire. [...] Maintenant, quinze ans plus tard, je peux dire que sans cette *Chaise grasse* et les *Coins gras* comme véhicules, aucunes de mes activités n'auraient eues autant d'impact. Ce qui a déclenché un processus quasi-chimique chez les gens que je n'aurais jamais pu obtenir si je m'étais contenté de m'exprimer théoriquement.

D'une certaine façon, Beuys engage le gras dans un jeu de langage où son sens ne se réduit pas à l'usage et conduit à une expérience. Beuys démontre un sens second de gras qui, comme Wittgenstein l'a montré, même s'il dépend du sens premier, n'est pas seulement une métaphore de celui-ci, n'est pas non plus un sens émotif, c'est-à-dire non-référentiel. Il provoque le transfert de quelques termes d'un domaine langagier dans un autre, jusqu'à ce que finalement tout le langage humain s'engouffre dans cette brèche, lorsque les mots gardent leurs relations entre eux mais acquièrent tous une acception secondaire. Il ne s'agit plus d'un transfert vers un autre jeu de langage, mais d'un phénomène où il semble que la signification vient d'ailleurs. Comment envisager de nouveaux usages langagiers sans présupposer une conception de la signification comme expérience interne — conception que la théorie de l'usage devait remplacer .

Deuxième démonstration : l'aspect

Pour Wittgenstein, on peut interpréter quelque chose en formulant une hypothèse à propos de cette chose (y a-t-il une influence orientale dans cette musique?). Et puis il y a une interprétation qui est immédiatement vérifiée lorsqu'on voit directement la chose d'une façon ou d'une autre (ex. je ne me demande pas s'il y a cette influence, je l'entends). En faisant l'expérience de notre hypothèse, on valide celle-ci. Ce voir est déjà riche d'une interprétation, Wittgenstein parle de cette vision comme « l'écho de la pensée » (IP, p. 344). Plus encore, c'est un voir-démonstratif :

«Imaginez ceci changé comme cela, et vous aurez cette autre chose. »
L'imagination permet de faire une démonstration. (IP, p. 346)

On peut voir la ressemblance d'une figure avec une autre, on peut voir en quoi une figure est une variation sur une thème, etc. Il y a une souplesse de la vision qui permet de pousser la perception dans un sens ou dans un autre, afin de faire ressortir tel aspect. Vous démontrez quelque chose lorsque vous suscitez ce travail d'imagination chez autrui, lorsque vous les amenez à *voir* les choses d'une certaine façon.

L'expérience de l'art a de nombreux points communs avec la démonstration. Rester aveugle à tel aspect d'un objet (soit, entre autres, l'aspect esthétique), c'est interrompre la démonstration en train de se faire. Wittgenstein parle d'un manque d'oreille musicale (IP, p. 346), c'est comme ne pas avoir l'œil pour l'art. L'art plastique n'est pas fait pour être interprété, mais tout simplement *vu* - en effet, mais ce *voir* est une interprétation qui agit, qui transforme, qui donne figure. Nous pouvons *voir* l'aspect esthétique de l'objet si nous avons un langage qui permet la compréhension de l'art, si nous avons des modes de description et d'interprétation qui déploient un espace de visibilité dans lequel l'objet peut apparaître comme œuvre. La réflexion de Wittgenstein permet d'indiquer en quoi le discours sur l'art est la condition logiquement nécessaire à l'art, puisque c'est ce qui permet de le voir.

Exemple : « voir » que la porte, le plafond et le mur sont finis

Dans une esthétique de la représentation, l'unité formelle fait de l'œuvre une image de la totalité. Wittgenstein veut se détacher de cette conception et préfère parler de l'unité de l'objet en terme de finition et non de totalité, en terme de justesse et non de beauté. Wittgenstein préfère les notions de justesse de proportion, de hauteur ... — comme autant de critères utilisés par l'artiste pour manipuler son matériau et finalement le considérer comme fini — car c'est le langage de cette pratique de l'art qui en fait ressortir l'aspect. Ainsi, lorsque je regarde une porte, c'est le langage de l'architecture qui en fait ressortir l'aspect. Lorsque l'architecte donne des indications sur la hauteur d'une porte (« plus haut, plus haut, c'est parfait, on ne bouge plus ! ») il n'y a rien dans la porte qui est la cause de la réaction émotionnelle ou du sentiment qu'elle est à la bonne hauteur. Le sentiment de la justesse de la hauteur n'est pas un *effet*, mais plutôt ce sentiment est dirigé vers le cadre de la porte dans le moment où je le *vois* « juste » ou « correct » (L&C, p. 13 et 14.). Il s'agit d'une détermination de la culture qui s'exerce sur mes sens. Lorsque Wittgenstein achevait la construction de la maison de sa sœur à Vienne, il a fait abattre le plafond d'une chambre dont il n'aimait pas les proportions, pour le reconstruire trois centimètres plus haut : lorsqu'il voyait cette pièce, est-ce qu'elle ne lui paraissait pas finie ? — Selon un critère de finition qui tient à notre façon de voir ?

En 1964, Beuys propose de remonter le mur de Berlin de cinq centimètres . Lorsque Beuys voit le mur, peut-être a-t-il le sentiment que celui-ci n'est pas fini ? Sa proposition de remonter le mur n'envisage pas les proportions du mur, celle-ci est une image en soi, elle traite de notre façon de *voir* le mur (comme étant trop bas, à la bonne hauteur, trop haut) qui dépend de ce que l'on peut en dire, ce qu'on se propose d'en dire, ce que l'on

entend faire à ce sujet. Beuys veut rappeler que notre façon de voir le mur dépend de ce qu'on projette en faire : sa proposition « Détourne l'attention loin du mur physique. Elle est redirigée vers le Mur mental et les moyens de le surmonter. [...] Pour quelle part avons-nous chacun contribué et continuons à contribuer à rendre son existence possible ? ». Le mur sépare des communautés d'individus qui évoluent dans des modes de comportement différents. Lorsque Beuys parle du mur, c'est du mur du langage qu'il s'agit — lorsqu'on ne peut sortir de notre jeu de langage. Beuys attire l'attention sur la limite de notre forme de vie, lorsqu'il parle de « rajustement ». Il s'agit de *voir* pour accéder à une nouvelle forme de vie.

Exemple : le lièvre

Wittgenstein s'est intéressé aux conditions nécessaires à l'apparition d'un aspect, lorsque quelque chose (ex. : un canard) apparaît comme étant autre chose (ex. : un lièvre; puis ensuite : une ligne). Dans l'exemple de la tête-lièvre-canard (« *Hasen-Enten-Kopf* », IP, p. 326) Wittgenstein voit d'abord le lièvre et dit qu'autre chose peut apparaître si nous avons le langage approprié pour dire cette chose et si nous maîtrisons des techniques relatives à cette chose qui nous donnent la capacité de l'identifier.

Beuys veut nous faire voir beaucoup plus que l'aspect esthétique de l'objet. En novembre 1965, dans une galerie fermée au public, Beuys passe trois heures à expliquer son art à un lièvre mort. Beuys commentera par après :

Il semble que ce soit l'action qui a le plus frappé l'imagination des gens. D'un certain point de vue, c'est sans doute parce que tout le monde reconnaît, consciemment ou inconsciemment, que cela fait problème lorsqu'on veut expliquer les choses, tout particulièrement lorsqu'il s'agit de l'art et du travail créateur, ou de tout ce qui implique un certain mystère. L'idée d'expliquer à un animal transmet un sentiment du caractère énigmatique du monde et de l'existence, ce qui agit sur l'imagination. Et puis, comme je l'ai déjà dit, même lorsque l'animal est mort, ses facultés d'intuition sont encore supérieures à celles des humains qui s'obstinent dans leur rationalité. Le problème réside dans le mot « compréhension » et dans la multiplicité des niveaux où la compréhension se fait, qu'aucune analyse rationnelle ne peut réduire.

Beuys *voit* dans le lièvre une image de transition, de l'éphémère, et aussi en quoi le monde animal est notre allié dans l'unité de la vie contre les forces de destruction de la planète. Il voit le lièvre, et le lièvre montre quelque chose.

La performance de Beuys n'est pas un sketch tiré de la philosophie de la culture. Lorsqu'on voit la concentration avec laquelle il l'exécute, il devient évident qu'il ne fait pas que se conformer à quelques règles d'exécution spécifiques à cet événement. Ses actions prennent un relief nouveau et nous impressionnent profondément, parce qu'elles se situent dans un contexte beaucoup plus vaste. [...] Le symbolisme archaïque du lièvre apparaît : comme signe du transitoire, de l'éphémère.

Lorsque Wittgenstein regarde le lièvre, la forme de son impression visuelle correspond à la forme de l'objet (IP, p. 344) de façon telle qu'il reconnaît un lièvre. À ce moment un espace de description, qui comprend une multiplicité d'objets, est dominant (comme si la tête-lièvre-canard était entourée de lièvres : IP, p. 327). Wittgenstein commence à voir autre chose lorsqu'il perçoit dans l'objet « une relation interne entre lui et d'autres objets » (IP, p. 344). C'est exactement ce que Beuys fait : il place le lièvre dans un contexte de relations d'objets. Mais cela donne un résultat très différent : ce contexte n'est pas un espace de description clos — c'est l'ouverture de l'espace de description qui rend possible de *voir* au-delà des sémantiques humaines.

Proposer un autre monde

Wittgenstein permet d'envisager ce que serait l'art en dehors de la théorie référentielle-picturale de la signification. Wittgenstein permet de concevoir l'art comme une multiplicité de pratiques (jeux de l'art) enchevêtrées. Il n'y a pas une unité de l'expérience de l'art, les expériences de l'art s'enchevêtrent pour former un concept de l'art. Certains artistes comme Joseph Beuys ont pour matériau principal la conception qu'une société se fait de l'art. Il ne s'agit pas d'inaugurer une nouvelle pratique artistique, ou d'enrichir le monde de l'art, mais d'expliquer quel serait un autre usage du langage artistique, un usage où l'art est une force créatrice de société. Cela ils ne peuvent l'expliquer, mais il peuvent le démontrer dans des métaphores matérielles — dans ce que l'on pourrait appeler des « choses d'esprit » lorsqu'il s'agit ici de penser avec des choses. Dans ses *démonstrations*, Beuys produit un contexte nouveau pour l'ordinaire, provoque une occasion de voir (« *look & see* ») dans laquelle une nouvelle mise en jeu du langage peut apparaître : comme lorsque Wittgenstein s'écrie « Ne pensez pas, mais voyez! » (IP, § 66, p. 147).

Mais ce matériau est friable. Il semble que quiconque voudrait prendre appui sur une conception de l'art dans notre société pour la transgresser ne peut manquer de voir cette conception s'effriter (comme un fil qui perd ses fibres). De plus, 2- on ne peut contester l'ordre culturel à partir de l'art qu'il secrète. Wittgenstein, lorsqu'il s'agit de définir le monde de l'art, renvoie au concept plus général de culture. Les manifestations de l'art contemporain doivent être considérées à partir du mode de vie occidental. Dans les *Investigations*, cette culture repose à son tour sur ce qu'il appelle une « forme de vie » (IP, § 19) — tout comme un jeu de langage repose sur un ensemble d'activités ou de dispositions à l'action qui donnent sens à ce langage. Beuys nous demande de reconnaître ses démonstrations comme appartenant à un autre ensemble de dispositions à l'action, laquelle appartient à une autre forme de vie. Ce qui ne peut manquer de paraître insensé, sinon délirant, d'autant que dans ce moment apparaît une possibilité de changement illimité.

Ainsi on ne peut comprendre un langage en dehors de la forme de vie dans laquelle nous sommes contenus. Cependant, Wittgenstein reconnaît l'existence d'actes fondamentaux au cœur de cette forme de vie, il s'agit de faits essentiels à la nature humaine, de réactions naturelles à partir desquels différents jeux de langage peuvent évoluer. Des exemples : reconnaître un cri de nouveau-né, l'expérience de la peur, etc.

Ainsi lorsque Wittgenstein envisage les différentes inflexions de l'expression « j'ai peur », il remonte depuis l'énonciation de cette peur dans notre culture (comme considération à distance sur l'état présent, description maîtrisée d'un état d'esprit) jusqu'au cri comme expression d'une plainte et finalement expérience d'une angoisse, où le cri rejoint les réactions naturelles, est « plus primitif qu'aucune description » (IP, p. 321).

Une démonstration performée par Beuys s'accorde aux prédispositions propres à la forme de vie occidentale, mais rejoindrait ces éléments de base du vivant à partir desquels il est possible d'envisager d'autres formes de vie et un changement radical. C'est pourquoi pour Beuys, lorsqu'un être humain rencontre un coyote ou un lion, ce n'est pas comme individus conscients qu'ils pourront se reconnaître, mais comme représentants de part et d'autre de collectivités spécifiques. Je ne peux parler au lion que dans le moment où je me reconnais comme appartenant à une certaine forme de vie et qu'il m'apparaît pour sa part habité par une communauté léonine.

Exemple : parler au lion, le langage panique

En effet, dans les *Investigations* Wittgenstein note : « Un lion pourrait parler, nous ne pourrions le comprendre. » (IP, p. 356). Selon Wittgenstein, notre *compréhension* de la langue par laquelle le lion parlerait à ses semblables, chose déjà improbable, n'entraîne pas la compréhension du lion lui-même au sens de se mettre à la place du lion, de se reconnaître en lui. Beuys cherche une connexion totémique au monde animal, une identification totémique au lion au sens où j'aurais la conviction de savoir ce qu'il sent et de ce qu'il va faire : cette compréhension paraît encore moins accessible.

Pour Beuys, cette compréhension seconde est possible même si la première n'est pas réalisée. Il est possible que le lion et moi-même développons un jeu de langage, même si d'autres jeux de langage paraissent l'exclure. À suivre Wittgenstein, sur ce point, on parviendrait d'abord à se reconnaître sur l'expression de la peur — pour ensuite se donner un jeu de langage panique. Beuys ne parle pas au coyote, mais il le comprend. Tous deux commencent à se comprendre dans la peur et, par le fait même, proposent un autre monde.

Première critique de la démonstration : la séduction de l'obscur

Avec ce que l'on a coutume d'appeler le second Wittgenstein, le langage n'a pas de valeur descriptive, la signification se déploie hors du dispositif pictural-spéculaire. Wittgenstein aurait été vivement intéressé par les tentatives contemporaines d'« installer » quelque chose sans reproduire l'articulation picturale. Il se serait intéressé à Beuys dont le travail, en mode non-matériel, consiste essentiellement en des démonstrations.

Ces démonstrations lui apparaîtraient cependant faussées parce qu'elles s'appuient encore sur le dispositif pictural, même si elles en miment le dépassement. Dans le *Tractatus*, il est suggéré que seul l'irrationnel peut transgresser les limites du monde, mais cet irrationnel ne peut être pensé, encore moins dit. À la limite, la démonstration

(la performance, l'installation, etc.) est la métaphore matérielle d'une articulation conceptuelle *impensable*! L'œuvre apparaît ainsi comme expression d'une préoccupation, tentative de réponse à une question que l'on ne peut pourtant pas reconstituer parce qu'elle est indicible. De plus, cette question serait celle de la référence, l'œuvre ne se veut pas la mise en scène par des actes et des objets de ce schéma de la référence, à partir, le plus souvent, de métaphores qui soutiennent cette articulation théorique. L'œuvre se voudrait une expression qui échappe à ce schéma de la référence en le détournant, en le court-circuitant, en produisant un effet de non-sens qui nous assure que nous échappons ici à la fabrique du sens dans notre culture. L'objet d'art opère comme démonstration obscure, qui n'a d'obscur que la façon que la démonstration se fait, mais qui semble évoquer l'obscur, l'inconnu, c'est-à-dire l'indicible et l'impensable.

L'art, depuis l'avènement de l'abstrait est devenu, pour une grande part, un travail de réduction, — comme si on était devenu obsédé par l'idée que tout ce qu'on peut faire est *déterminé* culturellement, idéologiquement - et que la seule chose que l'on puisse faire c'est mettre à nu les déterminations. D'où l'œuvre comme ce qui montre ce qu'on ne peut dire, parce que cela imprime une torsion à notre langage. Ce qui est remarquable, c'est comment cette méfiance envers toute détermination culturelle se propage. L'œuvre est démonstration (logothétique) de comment la représentation représente, l'œuvre parvient à faire apparaître notre réaction spontanée envers celle-ci comme un « préjugé », comme quelque chose qui ne relève pas du savoir (logos) mais des déterminations culturelles dans la doxa. Aussitôt on disqualifie notre jugement, notre réaction spontanée b- que l'on est prêt à « psychanalyser » pour chercher une position plus fondamentale, pour vérifier si cette réaction exprime bien nos intérêts, nos dispositions profondes.

D'où la tendance à considérer notre réaction comme quelque chose qui a été suscité par l'œuvre, qui fait donc partie de l'œuvre et que l'on peut regarder en celle-ci. Le contraire de ce que Wittgenstein affirme : je la vois comme ça, mon sentiment n'est pas un effet mais quelque chose de dirigé vers l'objet. Dans la mystification, il me semble que je ne fait pas que *voir* (projeter) d'une certaine façon, mais que j'entre en contact avec une dimension du monde et de moi-même qui excède les représentations d'un esprit siège de la raison et de la volonté. Quelque chose se manifeste dans l'œuvre, qui ne s'ouvre qu'à l'expérience individuelle. Les déterminations culturelles, par lesquelles j'apparais membre de ma communauté, sont annulées et retournées lorsque le monde se creuse d'une détermination cosmique (courant chthonien, énergies spécifiques, etc.). C'est pourquoi il semble que l'œuvre d'art s'adresse à la part narcissique de chacun, elle entre en résonance avec tout ce que l'on est (notre mémoire, notre imagination, etc.). À travers elle nous entrons en contact avec notre propre monde d'images et de sensibilité. C'est ce qui nous fait parler de la profondeur de la démonstration : on entre dans celle-ci, on entrevoit en celle-ci le monde obscur de tout ce qui doit être dé-montré et que l'on ne soupçonnait pas l'instant auparavant.

Wittgenstein — qu'on se reporte à sa critique de la psychanalyse — serait porté à rejeter cette activité artistique d'autant plus séduisante qu'elle est choquante et nous laisse perplexe. Il rejeterait cette activité parce qu'elle constitue une évocation de l'obscur — car Wittgenstein veut clarifier le monde, réfréner l'imagination métaphysique, échapper

à l'esthétique du clair et de l'obscur. On sait que s'il délimite le dicible, s'il fournit les paramètres de ce qui est universalisable, il ne veut pas nier l'importance de ce qui est au delà de ce que l'on peut dire. C'est ici que commence l'art pour Beuys :

L'Art ne demande pas seulement d'être compris, sinon nous n'aurions aucun besoin de l'art. Celui-ci pourrait n'être que quelques phrases logiques dans un texte .

Wittgenstein reconnaissait que la part de l'indicible serait la plus importante, même si tout cela se perd dans l'individualité. Dans un premier temps Wittgenstein serait porté à désapprouver cette évocation de l'impensable qui n'est qu'une mise en scène de l'impensable par le moyen d'une aberration qui s'exerce sur un schéma de la référence, lui-même incertain, — cette activité devenant néanmoins le support possible d'un autre jeu de langage, la manifestation d'une autre forme de vie. Mais il verrait aussi qu'il y a une part de vérité dans le fait d'être séduit parce qu'on se sent participer à un mystère, car le mystère n'est pas ici un moyen de persuader mais ce qui est visé et finalement atteint.

Deuxième critique de la démonstration : le biographique comme moyen de transgresser l'indicible - le solipsisme.

L'art sur le modèle du tableau est perception de comment « la logique remplit le monde » (T 5.61) La logique devient visible dans l'objet, lorsqu'on perçoit en quoi il lui était possible de prendre place dans l'état de choses du monde. C'est le point de vue leibnizien, très marqué chez Wittgenstein, où le tout devient visible dans la partie. Dans le *Tractatus*, c'est l'influence de Schopenhauer qui est la plus manifeste : la contemplation de l'art non seulement peut émanciper de la souffrance, elle constitue une intuition qui dévoile une connaissance du monde. Car l'intuition révèle l'œuvre et l'homme individuel, comme des microcosmes, c'est-à-dire des images de la totalité du cosmos.

À ce titre, l'artiste fait l'expérience en lui-même de cette saturation par la logique, découvre comment il lui était possible (ou qu'il se devait, comme destin) de prendre place dans l'état de choses particulier à ce monde. L'artiste à ce moment réalise alors le but de la vie éthique : se voir soi-même et le monde dans une espèce d'éternité. Wittgenstein *éprouve* cette compossibilité du sujet et de son monde, voit comment il appartient lui aussi au reste du monde (*Notebooks*, p. 85). Ce qui est remarquable, c'est comment le sujet, en découvrant sa relation (d'ouverture) au tout (relation qui n'est pas dicible), se découvre en même temps comme une totalité qu'il ne peut pas dépasser : ce qui le conduit à affirmer dans le *Tractatus* : « Je suis mon (propre) monde. (Le microcosme) » (T 5.63). C'est le constat, éprouvant (auquel on ne s'attendait pas ?) que cette expérience de soi, non plus dans mais avec le monde, avec le temps et l'espace, ce summum de la vie éthique, ne se réalise que dans une individuation de plus en plus en retrait de la possibilité de la dire.

C'est cela, l'individuation, lorsqu'on ne peut pas le dire mais on peut montrer (T 5.62)

comment notre monde (dans lequel on semble s'enfermer) est un reflet du monde plus grand, plus vaste qui nous entoure. L'individu ne peut dire cette relation mais il peut la montrer en vivant son monde comme s'il avait la plus grande cohérence logique, comme si c'était une entité symbolique, et aussi en projetant son monde personnel sur ce qui l'entoure - soit (c'est la même chose) en absorbant toute chose dans sa biographie. Chez Beuys, ce travail d'expansion biographique ne consiste pas seulement à projeter ses fantasmes de survie, à nous gagner à ce sentiment d'une urgence qui nous ferait voir ses actions comme des tentatives désespérées d'échapper à notre situation présente et aussi respecter ces tentatives comme méritant d'être tentées, quand l'issue viendrait de l'improbable. Non seulement nous sommes gagnés à ce sentiment, mais nous sommes incorporés à la sculpture par le seul fait que nous existons en ce monde. Ainsi l'artiste démontre, en le *réalisant*, le principe wittgensteinien selon lequel ce que nous appelons le monde, c'est toujours notre monde, et que de surcroît nous *sommes* notre propre monde.

Création et expérience ontologique

Le dispositif en art est donc à la fois *mystification*, lorsqu'il est essentiellement une allégorie du mécanisme de la référence, simulation d'une sortie de la présentation du réel dans notre culture. Le dispositif en art est aussi *production* : en effet il ne s'agit pas seulement de signifier un réel qui est déjà là, ou de refaire par des gestes ce que les mots peuvent dire (ou faire). Il s'agit d'une activité qui **crée** des états de choses et par laquelle les choses s'élèvent à l'existence (symbolique). L'art nous introduit au problème de la vraie réalité du monde, non pas au terme d'un processus analytique mais directement, dans une expérience. L'imagination artistique devient une faculté ontologique, le médium de notre réalisation historique dans le monde. Beuys demande : « Croyez-vous encore que la vérité peut seulement être trouvée et non pas produite? » Alors nous accédons à une réalité visionnaire, à une nouvelle dimension de la signification qui nous met en contact avec une nature plus profonde et mystique.

Wittgenstein ne manquerait pas de signaler dans cette expérience ontologique, dont il ne contesterait pas l'authenticité, la regression dans le solipsisme, une aberration mythothérapeutique. Car si l'esprit est devenu un médium par lequel advient un monde, un ressourcement du sujet dans la présence mystique de l'univers, c'est parce que ce sujet n'est plus que sujet, ni corps ni âme mais pur sujet métaphysique refermé sur lui-même. Le sujet est sublimé en se détachant de toutes ses déterminations et en perdant ses limites, ce qu'il parvient à faire lorsqu'il s'étend de tous côtés dans les choses jusqu'à s'y confondre. Tout est absorbé dans la biographie lorsque Beuys répète sa régénération spirituelle et physique : il procède à la revitalisation totémique d'objets courants : transforme des bouteilles d'eau gazeuse vides en eau régénératrice en les enveloppant de feutre. Tout est absorbé dans la biographie qui n'a bientôt rien de personnel, n'est plus qu'un ensemble de préoccupations dans l'ordre de l'éthique, de la politique, etc. Wittgenstein a remarqué que l'expérience du solipsisme est parfaitement fondée, ce que « le solipsisme *entend* est parfaitement juste, sauf que cela ne se peut *dire*, mais se montre » (T 5.62). Le solipsiste aurait effectivement trouvé une unité du réel, mais il ne peut que laisser celle-ci se montrer lorsqu'elle imprègne son expérience. Dans une

démonstration intitulée *The Chief*, Beuys, enroulé dans du feutre, reste allongé par terre huit heures.

La démonstration, dans un dispositif artistique, qu'il y a un autre monde — comme mise en scène d'un renversement de l'histoire, d'un retour à l'élémentaire et au mytique - ne peut éviter d'être mystifiante lorsqu'elle crée un nouveau solipsisme, une nouvelle illusion de la réalité unifiée. Le refus du dispositif pictural-spéculaire dans lequel était donnée l'illusion de réalité conduit souvent à cette hypothèse d'un moi non conditionné, reconduit au mythe de la transparence qui est d'abord pure transparence d'un rapport à soi et qui s'étend et englobe bientôt toute chose : on peut toucher aux choses comme on peut se parler à soi-même. Ce qui n'était au départ qu'une mise en scène du théorique est devenu un « théâtre philosophique » , un art qui est passé complètement du côté de l'éthique,