

ALAIN BORER

Déploration de Joseph Beuys

Studiolo

L'ATELIER CONTEMPORAIN



Comment expliquer des peintures à un lièvre mort ?
Action à la galerie Schmela, Düsseldorf, 26 novembre 1965

« Je vous dois la vérité en peinture, je vous la dirai. »
(Cézanne à Émile Bernard, 23 octobre 1905)

Il se peut que l'«œuvre d'art» la plus marquante du XX^e siècle soit un urinoir. Après lui – l'urinoir – l'Art ne serait plus que ce que je décide, l'«œuvre» n'importe quoi mais à telle heure; l'objet le plus banal, sacré par ma seule décision de le faire entrer au musée. Du *coup* (comme on dit aux échecs), le musée chavire, lieu même de la convention mise à nu;

que faisait dès lors ce visiteur qui, au Carré d'Art à Nîmes, où l'urinoir était exposé, en août 1993, l'utilisa pour épancher un besoin naturel – un sacrilège, comme cet autre qui attaquait au cutter Van Gogh ou Dürer? Ou bien l'usager ne s'accordait-il pas, à son corps défendant, au projet de Duchamp, renouvelant par sa profanation la dévaluation esthétique de l'objet d'art accomplie par le maître¹? Le musée depuis

1. Action accomplie et revendiquée par Pierre Pinoncelli. Voir: Pierre

Duchamp n'est-il pas cet espace sacralisant où l'iconoclaste, délinquant au-dehors, esthète à l'intérieur, par un acte dada renverse les valeurs ?

Toute une part de la réflexion sur l'art en fin de millénaire ne tenant, en somme, qu'à ce soulagement réciproque, il importe, pour l'évaluer, de poser à côté de l'urinoir de Duchamp sa rime sonore et visuelle, la baignoire de Beuys (1960)... Quand la vulgate semblait établir que «le XX^e siècle devrait être ramené à Duchamp et Malevitch²», Beuys ne propose rien moins que de dépasser cette limite tenue pour infranchissable, de surmonter l'aporie à laquelle aurait mené l'acte duchampien ;

c'est même explicitement contre Duchamp que Beuys échafaude son projet : rêvant d'une confrontation, par une sorte de provocation en duel, Beuys marquait, avec son action du 11 novembre 1964³, *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* («Le silence de Marcel Duchamp est surestimé») sa désapprobation du concept d'«anti-art». S'il critique (bien qu'il en sous-estime la

ruse) le «silence» observé par Duchamp depuis 1923, c'est «parce que [Duchamp] s'est arrêté au moment où il aurait pu développer une théorie sur la base du travail accompli ; et la théorie qu'il aurait pu développer, c'est moi qui la développe aujourd'hui⁴».

On peut visiter un musée comme un Premier ministre inaugura le musée de Grenoble, en poussant pour sa suite de discrets «ah!» devant Canaletto, en laissant échapper de renversants «oh!» au contact de Zurbaran, ou d'entendus «ah oui oui oui» en croyant reconnaître quelque petit maître quoique l'on puisse préférer à cette modération du bon entendement le cri japonais perçant, plus radical, de Hokusai saisissant le lion :

quelle exclamation suscite la baignoire de Beuys, couverte de graisse et de sparadrap ? Elle laisse d'abord sans mot, sinon de répulsion⁵ ; elle appelle un cri de primate. En deçà même du commentaire nécessaire à l'appropriation des émotions, sans doute faut-il distinguer d'abord entre deux catégories rivales – œuvre implexe, œuvre complexe – que l'urinoir et la baignoire

Pinoncelli, *Diogène des foudres*, Lycée Claude Fauriel, Saint-Étienne, s.d. [mars 1995].

2. Barbara Rose, «ABC art», *Art in America*, octobre-novembre 1965, p. 57-69, article repris dans *Minimal Art*, sous la direction de Gregory Battcock, New York, 1968, p. 274-297.

3. Cf. Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys, Life and Works*, Barron's Educational Series, Inc., Woodbury, New York, London, 1979, p. 119.

4. «Joseph Beuys. Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel», *Canal*, n° 58-59, hiver 1984-1985, p. 7.

5. Wilfried Wiegand parle de «la laideur, l'informalité provocante d'une grande partie des productions de Beuys» («Die Botschaft des Todes» (Le Message de la mort), *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1^{er} février 1986, repris dans *Pour la mort de Joseph Beuys*, Inter Nationes, Bonn, 1986, p. 8).

symbolisent parfaitement: «On voit ce qu'on voit», déclarait Frank Stella devant ses toiles – une de ces œuvres dont la compréhension se présente immédiatement, par une Gestalt «absolument évidente au premier coup d'œil⁶». Posé là, en fin de chemin, l'urinoir est tel. Il n'appelle aucun développement théorique, les contient déjà et s'en moque par avance. On comprend l'urinoir... de plain-pied. Il se suffit d'un jugement à l'emporte-pièce – un jugement qui achète avant de réfléchir. La baignoire ne lui cède rien sur le chapitre de l'incompréhension, victime d'une réprobation comparable et la suscitant (avant un vernissage, cette baignoire avait été consciencieusement récurée par des femmes de ménage⁷); mais l'œuvre de Beuys, au contraire, présentant tous les signes d'une complexité dérangeante, est de celles qui ne peut faire l'économie d'une large réflexion théorique⁸, qu'elle appelle et développe.

6. Robert Morris, cité par Margit Rowell, «Arte povera, anti-minimal», *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 214.

7. «... et l'assureur a dû verser une forte prime» rapporte Démosthènes Davvetas, «L'homme est une sculpture», *Libération*, 27 janvier 1986, p. 31.

8. Joseph Beuys: «Sans y réfléchir, tout le monde se félicite de ne plus avoir les problèmes des années soixante, le mouvement étudiant, les théories compliquées comme celles de Beuys, et se félicite encore plus de n'avoir à enregistrer que des images.» (Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, *Canal*, n° 58-59, *op. cit.*, p. 9).



[Baignoire], 1960
Städtisches Galerie im Lenbachhaus, Munich

LÉGENDE DE JOSEPH BEUYS



Wirtschaftswerte, 1980

Dans la culture européenne, qui est aussi la culture des saints, remarque Cucchi, qui « créent des sculptures invisibles », ajoute Beuys¹, nul ne peut plus comprendre la peinture – du Moyen Âge jusqu'au XX^e siècle – s'il ne connaît la *Légende dorée* de Voragine, véritable *Baedeker* des musées : c'est en illustrant fidèlement la vie des saints, telle que l'évêque de Gênes l'avait fixée au XIII^e siècle, que les artistes ont trouvé et prouvé leur infinie liberté. Il semble qu'une *Légende dorée* se poursuive au XX^e, à travers Duchamp, Malevitch ou Beuys, en portant désormais sur *l'artiste en personne*

les représentants de l'Arte povera, par exemple, attachés à la dimension mythique de l'expérience humaine, ont hérité de Manzoni, peut-être de Klein, la conviction qu'une mythologie individuelle sert de fondement à la connaissance universelle ; du moins en ont-ils fait un usage promotionnel... Si Beuys à son tour, intégrant son personnage lui-même à sa problématique, constitue la plus grande mythologie individuelle depuis Marcel

1. Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, Enzo Cucchi, *Bâtissons une cathédrale*, texte établi par Jacqueline Burckhardt, traduit par Olivier Mannoni, Paris, L'Arche, 1988, p. 193.

Duchamp, c'est encore de la légende dorée qu'il faut partir, cette légende dorée de notre époque – dont George Pusenkoff réalise une peinture à l'acrylique sur toile, tel un vitrail² :

adorable au sens premier³, la légende de Beuys doit être tenue pour « véritable », non parce que les faits réels qui la nourrissent seraient vrais (ils n'ont jamais été établis rigoureusement⁴), mais parce qu'une légende n'est ni « fausse » ni « vraie », elle est en latin *ce qu'on doit lire* et dire, ce qui va se disant de l'œuvre et de l'auteur, « le moment où la biographie cesse d'être extrinsèque⁵ » à quoi collabore ou contribue le légendé, dans la mesure où il veille lui-même, et d'abord dans toute œuvre, à *ce que l'on en dira*. Répétable et diffuse, variable et invérifiable, contrairement au fait établi, la légende, qui a statut provisoire de vérité ou en tient lieu – celle de Joseph Beuys doit être ici tenue pour un *effet de vérité*, indispensable

2. George Pusenkoff, « Boxing, Beuys », acrylique sur toile, 160 × 200 cm, 1991, Galerie Hans Mayer, Düsseldorf.

3. « *I love the plane crash* » s'écrit Rosalind Krauss (Buchloh, Krauss, Michelson, « Joseph Beuys at the Guggenheim », *October*, n° 12, printemps 1980, p. 8).

4. Benjamin H.D. Buchloh fait observer à Rosalind Krauss (*idem*, *supra*) que personne n'a jamais vérifié ce point d'histoire [la chute de l'avion en Crimée] ; il met en doute méthodique tout épisode rapporté au sujet de Beuys et le soupçonne d'avoir « délibérément planifié » sa légende.

5. Michel Deguy, *Le Millénaire Rimbaud*, Paris, Belin, 1993, p. 43.

à l'analyse de son œuvre et qu'il faudrait chanter : elle est *juste* en ce sens, comme est considéré le récit par lequel une société traditionnelle admet l'élection de celui qui se déclare *chaman*⁶, sans qu'il importe de savoir si ces extases qu'il raconte ont été réellement vécues ; juste comme le rire des paysans hollandais qui voient le cochon peint par Brueghel s'enfuir avec un couteau entre les côtes.

Il y eut un Joseph né dans une famille très chrétienne, à Clèves⁷ le 12 mai 1924, « d'une blessure bridée avec du sparadrap », dont il fit exposition à sa naissance... Élevé dans la stricte loi du Christ, l'enfant aimait les animaux et, tel Cimabue, il se fit berger. Jeune homme, il entreprit de savantes études de médecine dans l'intention de se consacrer aux plus petits, ces espoirs s'envolèrent en Stuka, dans la Luftwaffe, où il fut enrôlé en 1941. À vingt-deux ans, par miracle, il échappa à la mort en Asie, l'an 1944. Son avion, un JU 87, étant tombé du ciel dans un pays de neige au nom de crime ou Crimée, Joseph perdit conscience plusieurs jours durant, à moitié gelé, puis il fut recueilli par d'authentiques Tatares, qui pansèrent

6. Mircéa Eliade, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968, p. 46.

7. Un continent dont on saisit l'ampleur grâce à la première biographie de Beuys (Heiner Stachelhaus, Claassen Verlag, Düsseldorf, 1987 ; édition anglaise : Abbeville Press, New York-London-Paris, 1991). En fait Joseph Beuys naquit à Krefeld, mais il indique Clèves comme sa ville natale dans un curriculum vitae.

ses plaies. Ces naturels le connurent bientôt pour un des leurs : « Du nix Njemcky, Du Tatars »⁸, et le ramenèrent à la vie en le couvrant de leurs traditionnelles couvertures de feutre, en le réchauffant avec de la graisse animale. De retour au pays, retiré dans une ferme, Joseph dut affronter une crise profonde, familière à tous les grands artistes, qui lui permit d'établir les principes fondamentaux de son art. Dès lors il eut recours à des matériaux nouveaux, aussi surprenants que les premières sculptures en tôle de Picasso en 1912 ou de Naum Gabo en 1915 : le feutre ou la graisse, en particulier, qu'il présentait lui-même comme « des traits initiatiques chamanistiques »⁹. Dévoué à l'enseignement, Joseph occupa la chaire de sculpture monumentale à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, où il fit venir à lui tous les étudiants écartés par l'Institution. Cette lucidité généreuse entraîna sa révocation, en 1972, qui fit de Joseph Beuys un martyr de la cause artistique. Infatigable militant de la liberté et de la créativité – deux notions inséparables à ses yeux – Beuys fonda l'« Organisation pour la Démocratie directe » (Organisation für Direkte Demokratie), puis une Académie libre, puis encore, avec Heinrich Böll, l'« Université internationale libre » (Freie Internationale Universität). Un jour, quelqu'un vint chez lui et acheta toutes ses « peintures »

8. « Toi pas Allemand, toi Tatar ! »

9. Bernard Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys, Is it about a bicycle?* Marval/Paris, Galerie Beaubourg/Paris, Sarenco-Strazzer/Véronne, 1985, p. 90.

pour cent millions de ducats¹⁰. Figure de proue de la *Bewegung*¹¹, Joseph Beuys était devenu, par ses actions et son enseignement, le grand artiste qui permit à son pays, l'Allemagne, dont il fut le représentant officiel aux Biennales de Venise et de São Paulo, de rentrer dans le concert des nations. Indifférent aux honneurs, il supporta son couronnement dans la capitale de l'art de son époque, New York, au Solomon R. Guggenheim Museum, en 1979, qui le considéra comme le « plus grand artiste européen vivant »¹². Joseph au cœur fragile, ayant échappé plusieurs fois à la mort, et conscient de sa mission rédemptrice, rendit son âme le 23 janvier 1986, cédant à toute la pression d'amour qu'il avait déchaînée, mourut d'amour. Cependant son âme demeure parmi nous et, parmi ses travaux comme autant de repères dans la nuit, continue de nous montrer la voie.

Quelle que soit la distance que l'on prenne avec elle, la légende précède tout commentaire – qui se reverse en elle et la nourrit en retour. Aussi, dans la perspective d'une interprétation de l'œuvre, c'est-à-dire d'une

10. Nam June Paik, in *Joseph Beuys, An exhibition based on the Ulbricht Collection*, The Seibu Museum of Art, Tokyo, 1984, p. 168.

11. *Bewegung* : période de « mouvement » de l'Allemagne d'après-guerre, analogue à la *movida* de l'Espagne après le franquisme.

12. La Royal Academy of Arts (Londres), lors de son exposition « German Art in the 20 th Century » (1985), avait désigné Beuys comme l'artiste allemand le plus important d'après-guerre. Évoquant la rétrospective du Guggenheim Museum, Lucrezia De Domizio Durini : « No other postwar European artist has earned such a recognition. » (*Domus*, n° 751, juillet-août 1993, p. 17).

réflexion théorique qui *n'y reverse pas*, devons-nous admettre l'idée d'*initiation* (un mot qui appelle quatre points sur les *i*, bref alignement de soleils typographiques), ce patient cheminement que requiert une œuvre « complexe » ; mais en nous efforçant d'organiser les principes du système beuysien, d'en définir le *modèle* – travaux et comportements, décrits en plusieurs cercles concentriques s'élargissant.



Das Kapital Raum, 1970-1977, 1980-1984
Hallen für Neue Kunst, Schaffhausen

LE PÉDAGOGUE : MAÎTRE BEUYS

Tout au long de l'œuvre de Beuys on verrait des tableaux : mais des tableaux *noirs*. Ils *s'apparenteraient* – parenté ou apparence – aux *Black Paintings* d'Ad Reinhardt ou au *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch comme si, reprenant tout à zéro, Beuys partait de la peinture à sa dernière extrémité, le monochrome ; mais ce sont d'abord des tableaux de maître – l'accessoire traditionnel du *maître* (*Lehrer* et *Meister*) sur lesquels Beuys écrit-pense à la craie, schémas à l'appui ; où l'œuvre suit son cours :

aucun artiste n'a parlé autant que Beuys. Par son enseignement à la *Staatliche Kunstakademie*, ses prestations publiques, d'innombrables déclarations, conversations, entretiens, conférences, l'ensemble de son travail se présente sous la forme d'une énorme installation didactique – *Das Kapital Raum*¹ en grand format, avec ses panneaux disposés dans l'environnement comme autant de signes ouverts, rationnels ou relationnels. La pédagogie, premier cercle d'un corps de doctrine implicite, noyau même de la conception de Beuys – l'art comme

1. Cf. Franz-Joachim Verspohl, *Joseph Beuys, Das Kapital Raum, 1970-1977, stratégie pour réactiver les sens*, photos de Ute Klophaus, Paris, Adam Biro, 1989, p. 15.

DU MÊME AUTEUR

- Villeglé l'anarchiviste*, Gallimard, 2019
De quel amour blessée. Réflexions sur la langue française, Gallimard, 2014
Le Ciel & la Carte: Carnet de voyage dans les mers du Sud
à bord de *La Boudeuse*, Éditions du Seuil, 2010
Icare & I don't, Éditions du Seuil, théâtre, 2007
Koba, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 2002
Pour l'amour du ciel, CD « Les Poétiques de France Culture »,
Radio France, 1996
Le livre de repousser Apopis, « noèmes », La main courante, 1995
Zone bleue, Lachenal & Ritter, 1985
Œuvre-vie [Rimbaud], édition du centenaire, [dir.], Arléa, 1991
Rimbaud d'Arabie, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 1991
Rimbaud en Abyssinie, Éditions du Seuil, « Fiction & Cie », 1984;
réédition 1991; édition revue et augmentée, Points-seuil, 2004
Un sieur Rimbaud, se disant négociant..., Lachenal & Ritter, 1984;
réédition Le Livre de poche, Hachette, 1989,
sous le titre *La Terre et les pierres*

STUDIOLO

Georges Bataille, *Manet*

Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*

Alain Borer, *Déploration de Joseph Beuys*

Alain Borer, *Dürer. Le Burin du graveur*

Alain Borne, *Le Facteur Cheval et son Palais idéal*

Alain Jouffroy, *Aimer David*

Alain Jouffroy, *Piero Di Cosimo ou la forêt sacrilège*

Louis Scutenaire, *Avec Magritte*

Jérôme Thélot, *Géricault. Généalogie de la peinture*

Kenneth White, *Hokusai ou l'horizon sensible*

Premières versions: Centre Georges Pompidou, 1994;
Bibliothèque des Arts, 2001
*La présente édition a été revue, corrigée et augmentée par l'auteur.
Le dernier chapitre, « Nazisme et Beuyscoutisme », est inédit.*

*Ce livre est dédié à Martin Müller.
Remerciements à Marc Dachy (†), Christian Jaccard,
Claudia Moatti et Brigitte Ferrand.
A.B.*

En couverture: *Portrait de Joseph Beuys*, 1985
© Laurence Sudre / Bridgeman Images

Chargée d'édition: Alice Kremer
Éditeur: François-Marie Deyrolle
Conception graphique: Juliette Roussel
Impression: Jelgavas Tipografija

La collection *Studiolo* a été créée grâce au concours
de la DRAC et de la Région Grand Est,
et de la Fondation Michalski.

© L'Atelier contemporain, février 2021 / ISBN 978-2-85035-031-3
© ADAGP, Paris, 2021 pour l'ensemble des œuvres de Joseph Beuys