

Inter

Beuys et l'animal

Charles Dreyfus

Animalité

Numéro 113, hiver 2013

URI : id.erudit.org/iderudit/68316ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN 0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dreyfus, C. (2013). Beuys et l'animal. *Inter*, (113), 12–14.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Beuys et l'animal

► CHARLES DREYFUS

Beuys, après une dépression nerveuse qui dure deux ans (1955-1957), décide de construire son œuvre sur le récit de sa vie, réelle ou imaginaire. Ses études de médecine sont interrompues par la guerre : il se retrouve pilote de la Luftwaffe ; son avion s'écrase en Crimée. Sa mythologie individuelle peut dès lors commencer. Des Tatars lui sauvent la vie en l'enveloppant de feutre et en lui donnant du miel en guise de nourriture. D'étudiant en médecine à artiste, le voici chaman (*medicine man*) avec une vocation très prononcée qui vise à guérir la société de ses maux. Il s'invente une nouvelle forme de sculpture qui n'introduit pas seulement des matériaux organiques (graisse, miel, feutre...), mais une forme élargie qui se veut œuvre d'art totale, incluant l'anthroposophie et Rudolf Steiner, l'écologie (le voici député vert), la sociologie, la politique (il fonde un parti) et le concept de « sculpture sociale » : « 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 langage¹. » L'animal est utilisé dans cette quête d'élargissement de l'art (une œuvre s'intitule *Éclair illuminant un cerf*) où certains ne voient que sensationnalisme et culte de la personnalité.

Les 2 et 3 février 1963, Joseph Beuys permet la réalisation du festival *Fluxus* à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf où il est professeur. En fait, il s'agit de sa première intervention notable en tant que performeur. Son projet initial pour *Symphonie sibérienne* était d'introduire un cerf et un lièvre morts sur scène : le cerf solaire assimilé à l'être divin et son pendant lunaire, le lièvre, lié au monde souterrain. Mais il ne parvient pas à trouver de cerf. Toute l'action devait, à l'aide de ces deux animaux, tenter de montrer le mouvement perpétuel de la vie, donner à voir des équivalences entre mort et renaissance dans un rapport au sacrifice menant au sacré. On connaît chez lui l'importance de la renaissance, avec la légende qu'il s'est créée autour de son retour à la vie en Crimée.

Les autres participants du concert utilisent avant lui un tableau noir et un piano qui deviendront récurrents, par la suite, dans ses actions, tout comme le lièvre mort. Dans le catalogue sur Beuys du Centre Pompidou (1994), on lit qu'il prend bien soin de nettoyer le tableau et de débarrasser du couvercle le piano, pour que l'on ne puisse pas confondre son action spécifique avec ce qui s'est passé précédemment.

Il commence par jouer au piano une composition personnelle, puis la *Messe des pauvres* et la *Sonnerie de la rose + Croix* d'Erik Satie (composée sous l'influence de Joséphin Péladan). Le lièvre mort se trouve placé la tête en bas sur le tableau, derrière le clavier. Ensuite, tournant le dos au public, sur le côté du piano qui fait face à ce dernier, Beuys confectionne cinq petites mottes d'argile. Dans chacune d'elles, il place une brindille de pin à deux branches, fourche servant de support à un fil qu'il relie au lièvre mort. Il écrit alors une série de phrases qu'il efface aussitôt, comme « une intuition qui aurait disparu ». Il extrait ensuite le cœur du lièvre et l'accroche au tableau. Pour finir, il ramasse la corde et place l'animal dans une petite caisse au pied du tableau. Pour Beuys, le vide de l'ensemble symbolise un paysage sibérien. George Maciunas est furieux par ce trop-plein de symbolisme. Beuys, lui, en introduisant l'organique, appelle à une dimension temporelle nouvelle qu'il a pour mission de propager : processus d'un travail conduisant à l'élargissement de la conscience.

Le 25 novembre 1965, l'exposition *N'importe quelle corde* à la Galerie Alfred Schmela de Düsseldorf a lieu. En guise de vernissage : « Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort ». Pour une fois, Beuys quitte son emblématique chapeau en feutre. L'action dure trois heures. Il s'enduit le visage de feuilles d'or et de miel : l'or, symbole de l'achèvement du grand œuvre alchimique ; le miel, transformation du règne végétal par le règne animal et réminiscence de sa renaissance tartare.

La visite inaugurale est réservée au lièvre mort que Beuys porte dans ses bras comme on tient un enfant. La longue semelle en fer aimantée, fixée à son pied droit par des lacets de cuir, claque fortement le sol lorsqu'il

Je suis toujours à la recherche des plus bêtes.

Joseph Beuys

déambule pour présenter l'exposition au lièvre mort. Lorsqu'il commente un « tableau », il rapproche une patte de l'objet considéré. Il s'inspire du médecin alchimiste Paracelse qui a développé l'idée de la correspondance entre le macrocosme et le microcosme. Il va s'asseoir sur un tabouret juché sur une armoire métallique comptant de nombreux tiroirs, dont l'un des pieds est entouré d'un rouleau de feutre. Sous l'armoire, un os percé dissimule un micro relié à un appareil acoustique. Un autre micro, visible celui-là, est placé perpendiculairement à l'os. C'est supposé être une « radio » qui retransmet les propos murmurés et incompréhensibles de Beuys au lièvre mort. Beuys s'élève ici contre la rationalisation de l'art. Il y substitue l'« image concrète » du lièvre mort. Raison contre intuition. L'animal est censé incarner les facultés intuitives de la pensée humaine : « Le lièvre s'incarne lui-même dans la terre, ce que nous, êtres humains, ne réalisons qu'en pensée. » Pourquoi le lièvre est-il mort ? Il représente ainsi une « entité intellectuelle globalisante » ou un « organe extérieur de l'homme ».

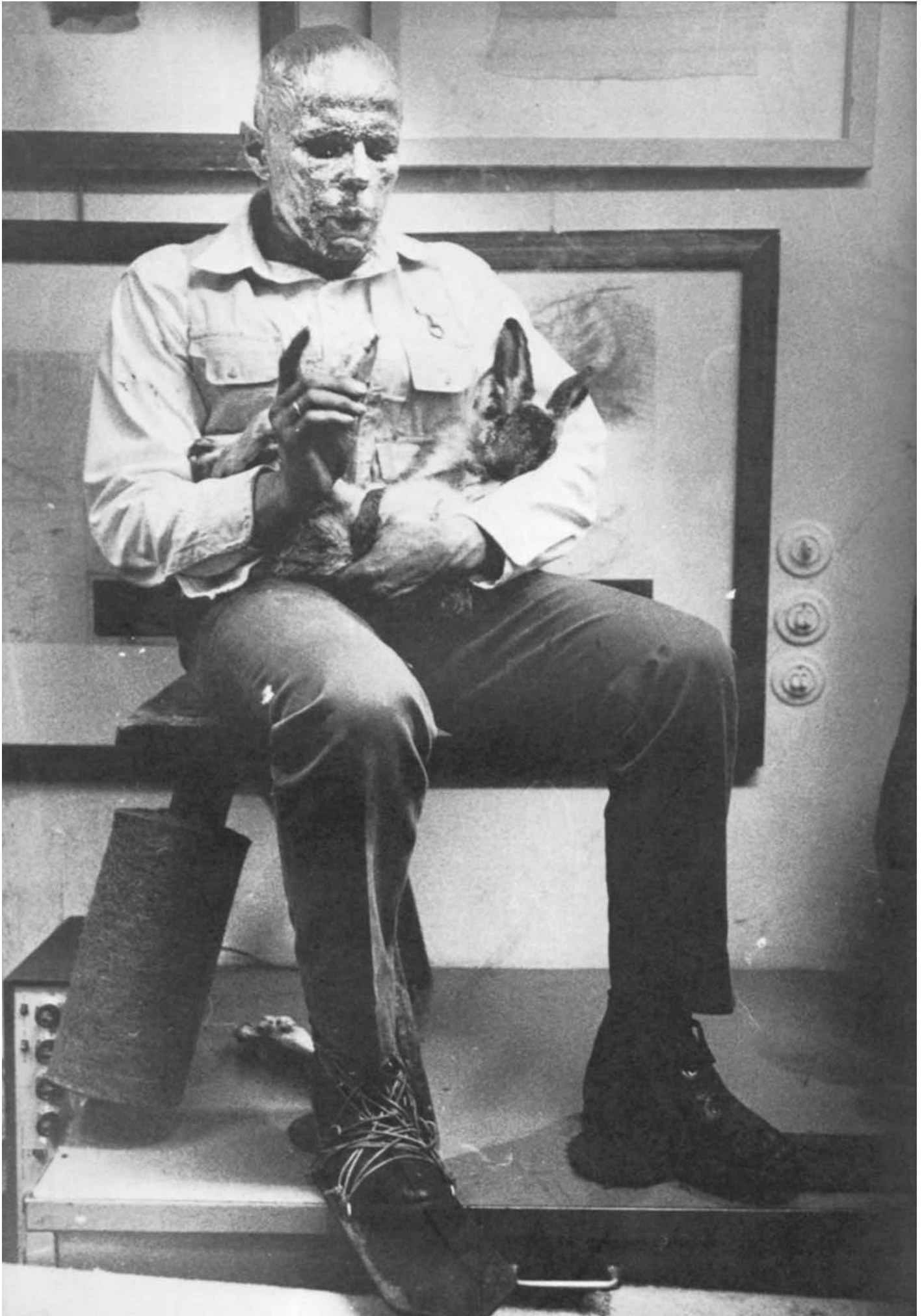
La communication de Beuys avec le lièvre mort tient le spectateur à distance. Il s'agit de lui régénérer la pensée par « la traversée de la mort ». Le spectateur est comme le fer, métal tellurique et impur, outil de guerre qui symboliserait la Terre-Mère (le sol) souillée. Mieux vaut la nature imparfaite de la *materia prima* que Beuys transmute en or et l'intelligence des abeilles : « Le miel sur ma tête a, évidemment, un rapport avec la pensée. Alors que les humains ne sont pas en mesure de produire du miel, ils sont capables de penser, de produire des idées. Néanmoins, la nature pourrie et morbide est revivifiée. Le miel est sans aucun doute une substance vivante, les pensées humaines peuvent aussi devenir vivantes. »

On trouve encore un lièvre mort dans différentes actions d'*Eurasia* et sur les murs du MoMA : *Eurasia Siberian Symphony 1963* (1966). En haut d'un tableau noir, l'animal taxidermé a les pattes et les oreilles entravées par de longs bâtons.

Les 29 et 30 mai 1969 au *Festival de théâtre expérimental 3* à Francfort, Beuys associe deux drames : *Iphigénie en Tauride* de Goethe et *Titus Andronicus* de Shakespeare (notons que Tauride est en Crimée). Un cheval blanc se tient dans un enclos rectangulaire formé par des cordes ; ses sabots reposent sur une plaque de fer, reliée à des micros. Par intermittence, son trépidnement, comme une catharsis perdue pour les humains, donne à voir et à entendre spontanéité et affect. Beuys est vêtu d'une fourrure blanche à la robe claire et crache de la margarine. Toute cette blancheur montre l'identification à l'animal dans un espace symbolique comme celui d'Iphigénie. Beuys se lance dans une simulation de vol proche des séances d'extase chamaniques. Le cheval à la fois céleste et chthonien est celui qui guide le chaman pendant son voyage extatique lorsqu'il se fraie un passage du ciel aux enfers. Il s'agit de la recherche de l'élargissement au plan cosmique du travail de Beuys sur l'union des contraires : celle qui allie à la fois la dimension mythique de l'action et sa vocation thérapeutique dans une articulation civilisation/barbarie manifeste de Titus/Iphigénie qui conforte la force de la parole au glaive.

Il se donne pour mission de faire converger l'histoire récente de l'Allemagne en liant art, mythe et histoire. Ici, on affronte de nombreux paradoxes. Que serait un pouvoir sans des autorités ? Où se place le pouvoir de persuasion de l'artiste ? Est-il le même que celui des personnes revêtues de l'autorité ? Où se tient la supériorité réelle ou supposée de Beuys ? Son prestige – *prestige*, mot qui à l'origine veut dire « illusion » ? Pour plus de commodité, le pouvoir préfère recourir à la persuasion, mais c'est toujours celle de la persuasion du loup parlant à l'agneau. Si l'on attend une légitimité charismatique du chaman-artiste, artiste-chaman, cela ne révèle-t-il pas du même coup un déficit dans l'échange de la parole ?

L'action *Arête de poisson frit 1a* se déroule dans le restaurant-galerie de Daniel Spoerri, le 30 octobre 1970 à Düsseldorf. Là encore, comme pour le lièvre, il place le poisson décharné la tête en bas, lié à d'autres par une corde. Le poisson, *ichthus* en grec, est le monogramme de Jésus-Christ fils de Dieu sauveur [*Jésus Christos Theou Uios Sôter*], le code des premiers chrétiens



> Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, 1965.

pour désigner le Christ. Il se met de la cendre mélangée à de la boue sur le visage et dit : « Le pauvre homme. » Puis, 25 arêtes sont vendues au prix de 200 marks. En achetant une arête, le spectateur pense obtenir « un Beuys pas cher ». Là encore, recherche des contraires qui introduit le pauvre homme dans une « galerie », Beuys tente de transformer la richesse matérielle en richesse spirituelle : l'or véritable se cache dans la boue, le déchet et la pauvreté, et nous finissons en cendres.

« L'avenir appartient plutôt aux hommes de la benne à ordures². »

Au début de 1974, Beuys se rend à New York, à Chicago, à Minneapolis, pour des conférences sur son Plan d'énergie pour l'homme de l'Occident. Mais il ne semble pas satisfait par la forme. La fin de la guerre au Vietnam est imminente, et il lui faut marquer le coup pour dire qu'il ne veut pas voir et fouler le sol américain avant que la guerre cesse. L'ouverture de la Galerie René Block lui donne l'occasion de performer *I Like America and America Likes Me*.

En visionnant les vidéos que l'on peut voir sur le Net, on comprend que l'ambulance, qui l'amène enfuté jusqu'à la galerie, n'a pas pu venir sur le tarmac pour qu'il évite de toucher le sol américain. On le voit dans un sous-sol, se cachant les yeux, à la recherche de l'ambulance. Puis on assiste à l'arrivée en ambulance, « celle de la médecine scientifique », Red Cross vs Blue Cross. Et le voici trois jours dans la galerie d'art, qui n'a pas encore servi, grillagé avec Little John, un coyote à l'état sauvage venu du Texas – on ne sait plus très bien : dans le beau livre de Caroline Tisdall³, il y a deux photos du propriétaire du coyote qui vient, lui, du New Jersey ! Sauvage ? Certains distinguent dans le film des marques de collier ! Beuys s'y trouve entre le 23 et le 25 mai 1974. Mais il n'est pas resté, comme on peut le lire souvent, trois jours et trois nuits entiers avec l'animal. J'y étais et j'ai dîné avec lui deux étages plus haut – mais cela est une autre histoire que l'on peut lire en détail autre part. Une autre anecdote piquante : en fin de journée, la société protectrice des animaux a dépêché une personne pour s'assurer que Beuys ne maltraitait pas l'animal !

Pour Beuys, le coyote, dieu pour les Indiens, animal rusé, est le « point névralgique psychologique » du système entier des énergies américaines. Il s'avère le trauma du conflit de l'Américain avec l'Indien : « L'esprit du coyote est si puissant que l'être humain ne peut pas le comprendre, ou saisir ce qu'il peut apporter à l'humanité dans le futur. »

Beuys porte des gants marron, une grande couverture en feutre, une canne et un triangle équilatéral métallique. Il y a aussi 50 exemplaires de l'édition du jour du *Wall Street Journal* où l'animal prend plaisir à uriner et, dans un coin, de la paille. Au milieu de l'espace siègent deux rangées de blocs de feutre dont l'un d'eux coince une torche électrique. Beuys entame alors des sortes de chorégraphies qui durent une heure et demie, parfois plus, à l'intention du coyote. L'humeur et la disposition sont du ressort de l'animal. Il s'agit de redonner vie, par la présence du coyote, à l'image du pouvoir fondé sur la reconnaissance d'une autorité spirituelle perdue. Son bâton eurasiens sort de la houppe de feutre qui l'emmitoufle, silhouette hiératique qui se prosterne doucement devant le pouvoir que l'homme blanc a failli anéantir en exterminant le coyote. La courbure de la canne accompagne le mouvement à la recherche d'une âme collective. Pour Beuys, c'est une sorte de sculpture « décomposée en ses forces fondamentales ». Le bâton eurasiens n'est pas le sceptre, mais un simple conducteur et récepteur d'énergie. Sa terminaison finale courbe traduit la circulation. Le pouvoir se transforme en polarisation des forces, permettant aussi bien le retour que le mouvement permanent qui survit à même la présence du coyote. Le triangle équilatéral métallique, qui donne des ponctuations (semblables à celles amplifiées du cheval blanc et des semelles métalliques de Beuys), effraie par contre quelque peu l'animal, spontanément.

L'art de Beuys thématise inlassablement le traumatisme de l'après-guerre en rétablissant également une filiation avec l'âme allemande (blessure, catharsis, tabula rasa, sol, langue allemande, œuvre d'art totale). La galerie est déclarée le temps de l'action « zone extraterritoriale ». Beuys s'y positionne comme le messie, guérisseur et médiateur, tentant cette fois le sauvetage spirituel de la civilisation américaine... par l'entremise du coyote ! De quoi faire grincer des dents car, du sauveur au dominateur, il n'y a qu'un pas. Seulement, pour les chrétiens, l'homme est à l'image de Dieu et doit dominer, soumettre la nature... et les batailles économiques que suscite l'art.

Il faut, peut-être, appartenir aux civilisations où l'art (occidental et tout ce qu'il implique) n'est pas de mise pour trouver un sens à *chaman*, mot qui vient de la langue toungouse de Sibérie. On trouve dans ses actions quelques points similaires au culte dionysiaque, bien sûr, et sur tout le globe nos ressemblances ancestrales criantes avec des animaux de toutes sortes. Pour les Sibériens, l'animal est l'un des aspects de l'humain où seule l'enveloppe extérieure varie. Pour les religions et les philosophies orientales, l'homme et l'animal appartiennent à la même essence : Dieu est en tout, la nature est Dieu et l'homme n'en représente qu'un élément parmi d'autres. Au Dahomey, le roi était un homme mais aussi une panthère, son double. ◀

NOTES

- 1 Joseph Beuys, cité dans Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée !*, Jacqueline Chambon, 1997, p. 66.
- 2 *Id.*, in *Bâtissons une cathédrale* : entretien, L'Arche, 1988, p. 156.
- 3 Caroline Tisdall, *Joseph Beuys : We Go This Way*, Violette, 1978, 416 p.

Présent dans l'ours d'*Inter*, art actuel comme correspondant français depuis de nombreuses années, CHARLES DREYFUS se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde.

> Joseph Beuys, *I Like America, America Likes Me*, 1974.

