

1 Joseph Beuys, maquette pour le projet de monument dans le camp d'Auschwitz-Birkenau, 1958

# Joseph Beuys : sur quelques monuments « allemands »

Jean-Philippe Antoine

Le concept de monument participe très tôt de la réflexion sculpturale de Joseph Beuys, et très vite en rapport avec l'histoire allemande, y compris la plus récente. J'examinerai ici quelques jalons de son itinéraire, et plus particulièrement trois « propositions monumentales », dans l'espoir de montrer comment la question du monument, dans sa référence à l'histoire contemporaine allemande et européenne, voit ses enjeux radicalement modifiés au fur et à mesure du parcours de l'artiste.

La question de la sculpture commémorative s'était posée très tôt à Beuys, durant les années où il a été l'élève assistant d'Ewald Mataré à l'Académie d'art de Düsseldorf. Il participe alors à l'élaboration de plusieurs tombes commandées à son professeur<sup>1</sup>, ainsi qu'à la confection du portail monumental que celui-ci réalise pour la cathédrale de Cologne entre 1948 et 1953-1954<sup>2</sup>. Mais c'est quatre ans plus tard que Beuys se confronte pour la première fois seul à la production d'un monument public directement lié à l'histoire allemande. Il participe, au début de l'année 1958, au concours international de sculpture lancé l'année précédente pour un monument destiné au camp d'Auschwitz-Birkenau. Le projet beuysien ne dépassera pas son stade initial, car il n'a pas été retenu par le jury du concours<sup>3</sup>. Mais il demeure intéressant à cause des stratégies de construction de la monumentalité qu'il laisse paraître, tout comme par le fait que ses traces intégreront plus tard une œuvre elle aussi « monumentale », quoique en un sens bien différent : la vitrine *Auschwitz Demonstration 1956-1964* aujourd'hui conservée au *Block Beuys* de Darmstadt.

Deux douzaines de dessins et de photos retravaillées documentent ce que devait être ce « monument pour Auschwitz » qui est aussi un monument logé à Auschwitz. Ses premiers éléments sont deux portails monumentaux en béton armé, constitués de deux piliers rectangulaires surmontés d'une plaque en forme de parallépipède irrégulier (ill. 1). À l'intérieur de celle-ci s'inscrit

---

1 Comme la pierre tombale réalisée pour Hilde et Eduard Senff en 1951-1952. Voir Sabine Maja-Schilling, *Ewald Mataré. Das plastische Werk Werkverzeichnis*, Cologne, 1987, p. 234.

2 *Ibid.*, p. 112-113 et 240-243.

3 On trouvait parmi ses membres Hans/Jean Arp, Henry Moore et Ossip Zadkine. Plus de 400 artistes participèrent au concours. Voir Mario Kramer, « Joseph Beuys: *Auschwitz Demonstration, 1956-1964* », dans Eckhart Gillen (éd.), *German Art from Beckmann to Richter. Images of a Divided Country*, Cologne, 1997, p. 261-273, p. 261.

un second parallélépipède peint en rouge et d'orientation inverse. Ces piliers devaient être placés à l'intérieur du camp, le long des rails de chemin de fer qui le traversent : le premier portail, placé derrière la porte du camp, mesure 25 mètres de hauteur, et le second, haut de 9 mètres seulement, et placé plus loin sur le même axe, vient s'encadrer en son intérieur et créer une sorte de raccourci perspectif. Ces éléments conduisaient jusqu'à un troisième : une vaste coupe dont la surface argentée était conçue pour réfléchir la lumière du jour, en particulier celle du matin. La forme des plaques au sommet des portails, qui rappelle celle de toits penchés, n'est pas sans évoquer la silhouette d'une guillotine, comme l'a écrit Mario Kramer<sup>4</sup>. La coupe, elle, prend la suite de travaux alors récents de Beuys, qui prennent pour motif la réflexion de la lumière ; comme le montrent un dessin de 1954 intégré au *Secret Block, Sonnenspiegel (Réflecteur solaire)*, ou les dessins d'une paire de petites sculptures intitulées *Berglampen (Lampes de mineur, 1953)*.

Dans la lettre au jury qui accompagne son projet, Beuys désigne les portails comme des « emblèmes » (*Wahrzeichen*) destinés à « souligner, intensifier et résumer l'atmosphère du camp », et le monument proprement dit auquel ils conduisent comme une « métaphore », qui doit « rendre justice aux multiples stratifications du sens<sup>5</sup> ». Sous des formes qui renvoient, pour le premier à une vérité ou réalité de la relation, pour la seconde au transport, emblème et métaphore mettent l'un et l'autre l'accent sur le caractère de signe représentatif que revêt le monument. Lieu-tenant de significations multiples, il les abrite simultanément, par le biais d'une stratégie dont son troisième et dernier élément fournit le meilleur exemple. Si cette « sculpture » est potentiellement pour son auteur « lumière, cristal, coupe, fleur et ostensorio<sup>6</sup> », cela découle en effet de l'abstraction de ses formes. Celle-ci ne l'éloigne de chacun des objets concrets singuliers auxquels elle se réfère (lampe, réflecteur) que pour mieux les embrasser simultanément.

Un second trait du projet beuysien est le jeu d'échelle qui s'y déploie. La dimension monumentale s'exprime ici avant tout dans le geste d'agrandir des objets originellement conçus à plus petite échelle. Ainsi, les différentes versions des *Berglampen* ou *Kristall* qui donnent sa forme au prototype de la coupe ne dépassent pas la vingtaine de centimètres, quand le modèle final était prévu pour atteindre 6,50 mètres de long. Il est en un sens significatif que ce soient les modèles réduits (en bois) des portails qui soient aujourd'hui conservés dans le *Block Beuys* : le premier intact, le second scindé en deux, symétriquement

4 *Ibid.*, p. 262.

5 Voir Franz Joseph van der Grinten, « Beuys' Beitrag zum Wettbewerb für das Auschwitzmonument », dans *Joseph Beuys Symposium. Kranenburg 1995*, éd. par Förderverein « Museum Scholl Moyland », Bâle, 1996, p. 200.

6 *Ibid.*

inversé, et renommé *Signe de transformation* (*Transformationszeichen*, 1957). Le monument, tel que le conçoit ce projet, est un symbole ou une métaphore. D'abord conçu de manière entièrement privée, individuelle, il se voit dans un second temps agrandi aux dimensions de l'espace public.

\* \* \*

Si j'insiste sur la stratégie, plutôt désuète, d'abstraction symbolique et de monumentalisation par la taille que met en œuvre Beuys dans ce qui restera comme son premier essai de monument public<sup>7</sup>, c'est parce que l'une et l'autre disparaissent dans ce qui constitue à proprement parler la seconde adresse par l'artiste de la question monumentale, toujours dans son rapport avec l'actualité allemande. À la fois plus et moins qu'un projet, cette adresse est une proposition. Et malgré la forme peu spectaculaire dans laquelle elle se donne, qui l'apparente aux *partitions* fluxiennes contemporaines, cette proposition a eu un retentissement que le projet de concours pour Auschwitz n'avait jamais connu : son caractère provocateur amorce les conflits que Beuys, nommé il y a peu « professeur de sculpture monumentale » à l'Académie de Düsseldorf, va vite entretenir avec ses autorités de tutelle. Je parle ici bien entendu de la phrase qui conclut le *Curriculum Vitae Curriculum Operis* publié par Beuys dans le programme du Festival Fluxus d'Aix-la-Chapelle, le 20 juillet 1964, à l'organisation duquel il a par ailleurs aussi participé : « 1964. Beuys recommande qu'on rehausse le mur de Berlin de 5 cm (meilleures proportions!)<sup>8</sup> ». En proposant de donner de meilleures proportions au mur érigé moins de trois ans auparavant par la République démocratique allemande pour séparer physiquement les zones Est et Ouest de Berlin et empêcher l'exil de ses citoyens vers la République fédérale, Beuys intervenait de nouveau dans un débat « monumental » et allemand. Mais cette fois-ci il le faisait de sa propre initiative, sans le prétexte d'un concours ; à propos d'un « monument » d'un tout autre type, et sur un mode ironico-humoristique et conceptuel. On considère habituellement cette proposition à l'écart de la forme dans laquelle elle a été publiée, et cette négligence, à certains égards compréhensible vu son apparence « pauvre », n'en est pas moins dommageable. Dans son anti-monumentalité même, cette forme affirme en effet une

---

7 À la même époque (1958), Wolf Vostell réalise en effet, comme une composante de son installation/ environnement *Chambre noire* [*Schwarzes Zimmer*], un objet-assemblage intitulé *Projecteur Auschwitz* [*Auschwitz Scheinwerfer*] dont les prémisses appartiennent à une tradition beaucoup plus moderne.

8 Le texte est publié en fac-similé dans le catalogue de l'exposition de Beuys à Bâle en 1969-1970, ainsi que celui qu'a rédigé Beuys en réponse au questionnaire adressé par le ministère régional à la suite de sa publication. Voir *Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Karl Stroher*, Kunstmuseum Basel, Bâle, 1970, p. 4-5 et 14-15. Ce dernier texte a été traduit et publié sous le titre « Surélever le mur de Berlin » dans Joseph Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, traduction française par Olivier Mannoni et Pierre Borassa, Paris, 1988, p. 98-99.

approche neuve du monument. Tout d'abord, comme le revendiquaient déjà les premières lignes des *Notices biographiques* rédigées en 1961<sup>9</sup>, le *Curriculum* ne vaut pas comme le compte rendu documentaire du déroulement d'une carrière professionnelle. Il construit l'histoire d'un développement « organique », en des termes qui sont eux-mêmes le fruit d'un travail de figuration du langage, et cela dès sa première rubrique, qui relate la naissance de Beuys : « 1921. Clèves. Exposition d'une blessure bridée avec du sparadrap ». Mais aussi ce *Curriculum* se présente matériellement comme une de ces interventions textuelles que privilégient à la même époque l'art conceptuel et Fluxus. Dactylographiées, souvent reproduites et multipliées à peu de frais, elles déconstruisent le pouvoir esthétique attendu d'une œuvre, sans se satisfaire d'un statut purement documentaire et informationnel. C'est ici d'autant plus le cas que le texte proposé à la lecture récuse résolument le statut documentaire que sembleraient appeler et son titre et son « esthétique administrative », pour reprendre la catégorie qu'appliquait Benjamin Buchloh aux productions contemporaines d'artistes conceptuels<sup>10</sup>. De fait, la déflation assumée de l'aspect esthétique que signale la forme de l'œuvre prend une force singulière une fois mise en relation avec le geste auquel elle invite : « surélever le mur de Berlin de 5 cm ».

Cette pauvreté ou cette ascèse formelle met en relief le scandale qu'il y a à prétendre envisager d'un point de vue exclusivement formel et esthétique un mur dont la fonction est avant tout politique : son aspect a pour motivation des considérations de contrôle et de sécurité militaire très étrangères au plaisir de l'œil. Dans la réponse qu'il adressera au questionnaire envoyé par le ministère après le scandale du Festival d'Aix-la-Chapelle, Beuys revendique cette possibilité de déplacement du point de vue, et le rire libérateur qu'elle déclenche. S'y ajoute l'absurdité de l'injonction recommandée, y compris si l'on adopte le point de vue esthétique ironiquement revendiqué par l'artiste. Ajouter 5 centimètres aux 3,60 mètres de hauteur du mur, c'est bien évidemment produire une variation de proportions pratiquement imperceptible à l'œil nu – tout spécialement une fois prise en compte sa longueur de 167 kilomètres – et l'impossibilité de l'embrasser par la vue simultanément.

La revendication d'une modification esthétique destinée à passer inaperçue aux yeux de ses destinataires intensifie le caractère ironique d'une proposition dont on observera l'affinité avec le caractère infinitésimal des dilutions homéopathiques. Or on connaît la sympathie de Beuys, affirmée à maintes reprises,

9 « J'aurais aimé que les choses biographiques ne soient pas traitées de manière conventionnelle, comme on les lit partout dans les catalogues et journaux (voir *Rheinische Post*) – déjà le petit Jeannot etc. Peut-être pourrait-on présenter les choses plus personnellement, plus librement et à plus grands traits. » *Joseph Beuys*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 1993, p. 243.

10 Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », dans *Essais historiques II*, Lyon, 1992.

pour le principe homéopathique développé par Samuel Hahnemann : *similia similibus curantur* – guérir le semblable par le semblable<sup>11</sup>.

Le paradoxe de cette méthodologie anti-monumentale – peut-être dû justement à son caractère homéopathique –, c'est alors de constituer le mur de Berlin en ce monument qu'il n'était pas au moment de sa construction, malgré ses dimensions physiques imposantes<sup>12</sup>. Si l'on adopte la classification rieglienne initiale des monuments en *monuments intentionnels* et monuments *non intentionnels*, le Mur n'est pas un monument intentionnel, même si son édification relève d'intentions claires et affirmées<sup>13</sup>. Il n'a fait l'objet d'aucune réflexion architecturale et esthétique issue d'une vocation mémorielle. Il ne commémore aucun événement historique, même si sa construction en devient un. Mais la proposition beuysienne, si pauvre et déflationniste soit-elle, en produisant des enjeux esthétiques, a pour effet de le faire passer dans la catégorie des monuments – il est vrai cette fois-ci non intentionnels.

Poser la question d'une intervention homéopathique destinée à améliorer l'esthétique du Mur, c'est alors poser à nouveaux frais la question des conditions de sa construction, des raisons de sa venue à l'existence, enfin des conditions de sa possible élimination. Comme le dira la réponse de Beuys au questionnaire envoyé par le ministère :

« L'observation du mur de Berlin devrait bien être permise d'un point de vue ne prenant en compte que les proportions de cet édifice. Désamorcé aussitôt, le mur. Par un éclat de rire intérieur. Détruit, le mur. On ne reste plus bloqué au mur physique. On se tourne vers le mur spirituel. Surmonter celui-ci, c'est bien ce dont il s'agit. [...] Quintessence : le mur en tant que tel n'a aucune importance<sup>14</sup>. »

Malgré sa simplicité provocatrice, voire à cause d'elle, la proposition beuysienne témoigne d'une réflexion sur la monumentalité nettement plus développée que le projet du concours pour Auschwitz, et il n'est pas étonnant que la vitrine *Auschwitz Demonstration 1956-1964* (ill. 2), qui recycle certains éléments de ce projet, le fasse selon une logique elle aussi très différente<sup>15</sup>. Tournant le dos au

11 Voir par exemple, à propos de la vitrine *Auschwitz Demonstration* : « En fait il faudrait dire qu'une maladie se soigne par son propre poison, par là où l'intoxication a eu lieu. Mais il faut aussi bien sûr faire ce qui est indispensable dans la formule "similia similibus curantur", c'est-à-dire en venir à une méthode dynamisante. C'est Samuel Hahnemann qui a formé ce concept et a développé l'homéopathie. Il s'agit donc d'une méthode dynamisante très importante pour l'effet et la cause efficiente. Cela part du principe que seul l'agent peut soigner. On ne peut plus trouver de remède dans ce qui est déjà advenu. Ainsi, il prend une substance chimique et par un processus d'agitation, de potentialisation, il en extrait tout le côté matériel pour ne garder que l'essence. » *Ibid.*, p. 120.

12 Rappelons que le nom de code du projet, pour les autorités de la RDA, était « Grande muraille de Chine ».

13 Voir Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments* [1903], traduction française par Daniel Wieczorek, Paris, 1984.

14 Beuys, 1988 (note 8), p. 98-99.

15 Aujourd'hui conservée dans le *Block Beuys* de Darmstadt, elle inaugurerait le parcours de la rétrospective de Beuys au musée Guggenheim. Voir Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, New York, 1979.



2 Joseph Beuys, *Auschwitz Demonstration 1956-1964*, matériaux divers en vitrine, ici : vue de l'exposition au *Block Beuys*, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

symbolisme et à l'abstraction, elle s'attaque à la question du lieu, des traces et de la mémoire. Et il n'est pas anodin que, parmi les objets qu'elle rassemble, figurent plusieurs traces du concours, dont de façon très visible le plan et la photographie du camp qui faisaient partie du dossier. Tout autant qu'une évocation non mimétique et « non représentative » d'Auschwitz, la vitrine est donc aussi le rappel du concours manqué et du premier projet monumental beuysien. Intégré dans le nouveau « monument » du souvenir qu'elle propose au regard, ce premier projet y est critiqué par la façon même dont il s'expose : trace fragmentaire d'un événement, déposée dans le lieu que fabrique la vitrine, et non plus forme aux vertus symboliques supposées, monumentalisée par son agrandissement à de nouvelles dimensions.

*Auschwitz Demonstration* offre un exemple des transformations de la pensée beuysienne du monument, mais la vitrine, par sa taille comme par son intégration dans l'ensemble plus vaste du *Block Beuys*, mérite moins le qualificatif de monument public que deux autres installations qui prolongent par ailleurs, avec des ambitions matérielles tout autres, la recommandation d'améliorer le mur de

Berlin en en augmentant légèrement la hauteur. Je les mentionnerai brièvement ici, avant d'aborder un peu plus longuement un dernier « monument » beuysien.

La première est *Zeige deine Wunde (Montre ta blessure)*, une installation conçue en 1976 pour le *Kunstforum*, vaste galerie souterraine située à proximité d'une des principales stations de tramway de Munich (ill. 3). Dans cet espace « disqualifié », un passage très fréquenté dont l'échec urbanistique est censé être pallié par les expositions d'art contemporain qui y sont organisées, Beuys installe une série d'objets, présentés par paires, qui en accentuent le caractère mortifère : chariot de morgue, boîtes métalliques remplies de graisse, un thermomètre médical fiché au milieu, éprouvettes avec un crâne d'oiseau, bocal, gaze ; une seconde série d'objets, eux, renvoient au monde du travail et des luttes ouvrières et agricoles. Ici aussi un lieu public sans vocation monumentale, et à la laideur très ordinaire, se voit « soigné » par homéopathie et comme vacciné, par l'accentuation de son caractère et de ses défauts, mais aussi par l'injonction



3 Joseph Beuys, *Zeige deine Wunde (Montre ta blessure)*, installation conçue en 1976 pour la galerie souterraine *Kunstforum* à Munich, matériaux divers, ici : vue de l'exposition au *Lenbachhaus*, Munich





4 Joseph Beuys, *Unschlitt/Tallow*, installation conçue en 1977 pour l'exposition *Skulptur* à Münster, 20 tonnes de suif divisées en cinq éléments, ici : vue de l'exposition au Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin

« montre ta blessure » qui invite à exposer publiquement ce caractère, enfin par le constat que « la lutte continue », inscrit explicitement dans la conversation de choses qu'instaure l'installation<sup>16</sup>.

De même, invité en 1977 à participer à la première exposition *Skulptur* organisée par la municipalité de Münster, Beuys, plutôt que de sélectionner en ville un site prestigieux pour y installer l'un de ses objets, choisit de travailler de nouveau avec un endroit déshérité, un non-lieu : l'angle mort situé sous la rampe d'accès d'un passage souterrain en béton qui mène à l'auditorium de l'université. De ce lieu mort, vide et obscur, Beuys commence par prendre l'empreinte : un moule de l'angle mort est réalisé, à l'intérieur duquel il fait couler vingt tonnes de suif chauffé et liquéfié. Une fois refroidie (après plusieurs mois),

16 Voir Jean-Philippe Antoine, *La traversée du xx<sup>e</sup> siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève/Dijon, 2011, p. 282-285.

la cale massive de graisse ainsi obtenue sera redécoupée en cinq éléments séparés, eux aussi de forme géométrique, distribués dans la cour du musée d'Art et d'Histoire de la culture de la ville pour y être exposés (ill. 4). Ici aussi se joue une intéressante dialectique entre monument et non-monument. Un lieu ingrat et non-monumental, espace négatif et obscur, réapparaît, redécoupé sous forme de masse positive et claire, dans la cour intérieure de ce monument qu'est aussi le musée.

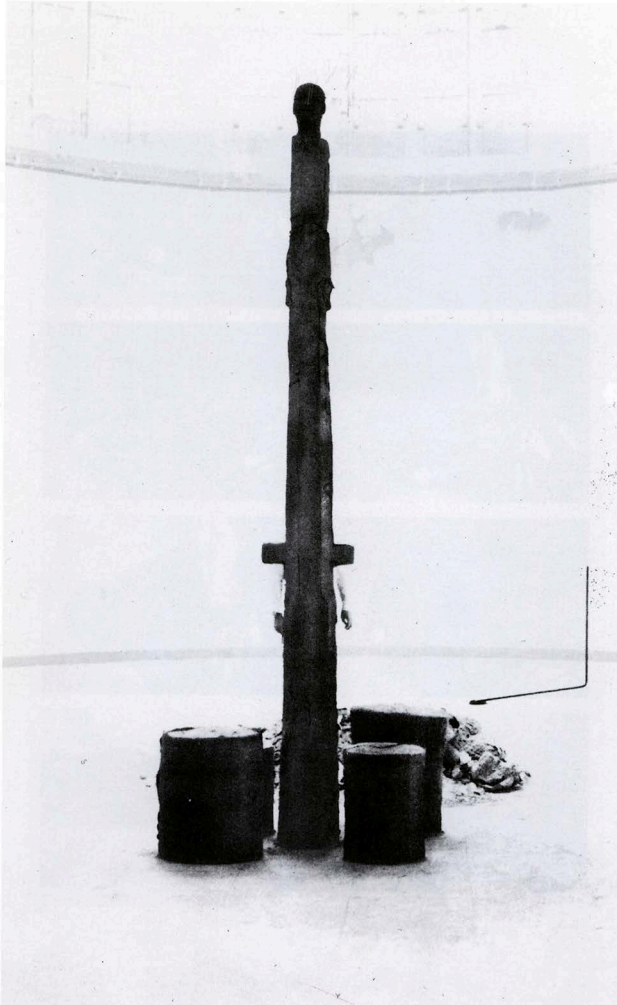
Les lieux choisis par Beuys pour ses interventions à Munich et Münster sont exempts de qualités monumentales positives, aussi bien du point de vue de leur valeur esthétique que de leur valeur mémorielle. Leur marquage temporaire ou leur transport et leur modulation invitent à leur conférer une qualité neuve de monument – en un sens bien différent du monument intentionnel traditionnel, bien qu'en liaison aussi avec la question du souvenir. De fait, ces monumentalizations par l'installation possèdent un caractère éphémère qui jure avec la plupart des définitions du monument. Elles invitent à poser la question de ce qui s'y remémore sans pour autant y être commémoré.

\* \* \*

C'est sans doute en prenant en considération l'*Arrêt de tram* conçu en 1976 par Beuys pour la salle principale du pavillon allemand de la Biennale de Venise (ill. 5), où il exposait avec Reiner Ruthenbeck et Jochen Gerz, qu'on peut le mieux appréhender l'exploration de ces questions, en étroite connexion avec l'histoire allemande – et pas seulement celle des cinquante dernières années. Relié à l'histoire allemande, le projet de Beuys l'est une première fois par sa destination : le pavillon allemand de la Biennale. S'il existait une architecture en mal de réhabilitation, c'était bien celle de ce bâtiment construit en 1938 par l'un des architectes officiels du régime nazi, Ernst Haiger<sup>17</sup>, à l'initiative d'Adolf Ziegler, président de la Commission architecturale du Reich, chargé de l'organisation symétrique des expositions de *L'art allemand* et de *L'art dégénéré*. Sa façade néoclassique, sur le portique de laquelle figurait en lettres capitales l'inscription GERMANIA, portait jusqu'à l'issue de la guerre les insignes du pouvoir nazi. Débarrassé de ces derniers, le bâtiment était devenu le pavillon officiel de la République fédérale. Monument, il l'était à un double titre. Destiné à officialiser et pérenniser « une digne représentation du III<sup>e</sup> Reich<sup>18</sup> », il présentait à la fois une tentative de créer, à l'aide de monuments intégralement intentionnels, la mémoire de la future « Germania » envisagée par les officiels nazis, et une forme type de sa réalisation. Copie d'architectures antérieures qu'il perpétue sous forme stéréotypique et stylisée, le bâtiment incarnait la pré-

17 Haiger était entre autres choses l'auteur du bar de la *Haus der deutschen Kunst* de Munich. Voir *Joseph Beuys*, 1993 (note 9), p. 194.

18 *Ibid.*, p. 193.



5 Joseph Beuys,  
*Straßenbahnhaltestelle*  
(*Arrêt de tram*), installation  
conçue en 1976 pour  
le pavillon allemand de  
la Biennale de Venise,  
matériaux divers, ici : vue  
de l'exposition originale

tention de donner une forme éternelle à une entité encore tout entière à venir. La question du *lieu* de la mémoire et celle non moins stratégique de sa *forme* s'y trouvaient donc posées avec une acuité douloureuse. C'est en réponse à cette situation que Beuys conçoit un projet destiné à élaborer à l'intérieur même de cet espace une *contre-scène*. Celle-ci mettra en image un souvenir d'enfance individuel, qui implique un monument plus ancien, ses déplacements successifs au cours de l'histoire, et l'épreuve de son lieu d'origine.

La préparation de l'espace du pavillon a pour l'essentiel été négative. Beuys insiste pour qu'on ne repeigne pas les murs abîmés par l'humidité ambiante<sup>19</sup>.

19 La précédente exposition dans le pavillon, quatre ans auparavant, avait abrité les *48 portraits* de grands hommes du XX<sup>e</sup> siècle peints par Gerhard Richter.

Le public percevra d'emblée un lieu marqué d'érosion. C'est dans cet espace altéré que Beuys choisit d'installer la reproduction partielle d'un monument en provenance de Clèves, la ville de son enfance.

*Arrêt de tram* a en effet pour départ le *Monument à la paix* érigé en 1652 par Maurice de Nassau, alors régent de Clèves, au bout d'une allée qui reliait le parc de sa résidence à la ville. Populairement appelé « l'homme de fer », par confusion avec une autre statue sur colonne érigée non loin dans le parc et détruite à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup>, ce monument consistait en un fût de couleuvrine de quatre mètres de long, redressé à la verticale. Une statuette de fer représentant Cupidon, le dieu de l'Amour, juchée sur une boule de pierre, surmontait la gueule du canon, elle-même ornée d'une tête de dragon. Au pied de cette colonne étaient posés quatre barils de poudre qui servaient de sièges. Mêlant l'allégorie baroque (Cupidon) aux indices de l'activité guerrière (canon et barils), ce « monument à la paix » – déplacé, réassemblé et installé dans le pavillon allemand de la Biennale – aurait à lui seul fourni un intéressant contre-monument. Il oppose au *kitsch* néoclassique nazi du bâtiment, et à ses prétentions de fonder une mémoire nationale neuve, l'assemblage baroque de l'*Homme de fer*, et avec lui l'Allemagne prénationale, humaniste, qui avait su l'inventer<sup>21</sup>.

Ce n'est pourtant pas ce monument primitif et pacifiste que Beuys choisit de reproduire pour l'installer à Venise. Cette forme n'existait d'ailleurs plus depuis longtemps. Défait de sa partie allégorique et réduit à la colonne tronquée et aux barils, l'*Homme de fer* avait été déplacé une première fois au XX<sup>e</sup> siècle, lors du percement d'une avenue. Posé le long du terre-plein qui séparait l'avenue de la voie parallèle du tramway, il signalait un arrêt de tram auquel il donnait son nom. C'est avec ce monument délié de ses fonctions originelles, altéré et oublié de sa destination que Beuys choisit de travailler, en tant que lieu d'une « expérience vécue dans l'enfance ».

La constellation d'objets qui ancre la réalisation d'*Arrêt de tram* n'implique pas seulement une version tronquée et déplacée du *Monument à la paix*. Elle inclut en effet les rails de tramway qui courent à proximité, et plusieurs autres détails qui la rapportent aux circonstances de la vie de Beuys. De fait, malgré les apparences, le projet de l'artiste n'est pas d'installer dans le bâtiment un contre-monument opposant au récent passé nazi un passé allemand ancien, ni d'opposer à la culture de mort qu'a développée le premier le pacifisme du second, ni enfin d'opposer à une obsession iconique *kitsch* l'assemblage hétéroclite qu'a été dès son origine l'*Homme de fer*.

20 Cet *Eiserne Mann* original, qui représentait Mars, le dieu de la Guerre, faisait face à une statue de Minerve, déesse des Arts et des Sciences, placée au centre d'un amphithéâtre au cœur du parc. Il a été détruit par les troupes françaises en 1794.

21 Aussi bien l'*Homme de fer* original (*Mars*) que la « Colonne au Cupidon » ou *Monument à la paix* appartiennent en effet au programme iconologique « pacifiste » commandité par Maurice de Nassau. La résonance est intéressante, considérant le propos de Beuys.

Ces résonances, toutes réelles, ont un cadre plus précis : un exercice de remémoration ancré dans ce que Beuys assumera rétrospectivement comme « événement clé » de sa vie. Cette expérience vécue, épreuve des *puissances du lieu* à l'origine de sa pratique actuelle, donne à l'installation son prétexte, mais aussi les lignes directrices de sa structure :

« [...] je l'ai toujours traîné avec moi, ce projet. Parce que, c'est vrai, [*sans cette expérience*] je ne serais jamais devenu sculpteur. Tout enfant, à cet endroit, j'ai fait l'expérience qu'on pouvait exprimer avec du matériau quelque chose de prodigieux, d'une importance décisive pour le monde, c'est comme cela que je l'ai ressenti. Ou disons que le monde entier dépendait de la constellation de "Où-se-trouve-une-chose", du lieu, géographique, et de "Comment-les-choses-sont-posées-les-unes-par-rapport-aux-autres", tout simplement; sans qu'aucun contenu quelconque soit saisissable<sup>22</sup>. »

L'endroit auquel se réfère ici Beuys est l'arrêt du tramway qu'il prenait enfant pour rentrer de l'école, avec le monument qui lui conférait sa teneur particulière :

« Régulièrement en sortant de l'école, [...] je m'asseyais là et me laissais, pour parler le langage actuel, totalement sombrer dans cet état : être vu par les choses. Je suis probablement resté des heures assis là-dessus, plongé dans cette chose, je suis tout simplement entré dans cette chose<sup>23</sup>. »

Le choix de donner lieu *dans l'architecture du pavillon* à la construction imagée d'un souvenir d'enfance individuel recèle une affirmation critique forte. Le caractère mineur, *déplacé* dans tous les sens du mot, qu'acquiert ce souvenir individuel, une fois installé dans un bâtiment conçu comme écrin et vitrine de la mémoire neuve du national-socialisme, dénonce en effet de l'intérieur les ambitions nazies, ainsi que toute autre stratégie de la mémoire pouvant leur être assimilée. Au cœur d'une construction arbitraire, prétendant fournir, sous des formes stéréotypiques et pour un peuple abstrait, l'incarnation d'une « mémoire » tout entière située dans l'avenir (le « Reich de mille ans »), vient se loger une réalisation aux ambitions bien moindres : construire l'image d'un souvenir d'enfance, éprouvé par un – et un seul – des individus à qui le régime nazi adressait, avec le succès que l'on sait, ses tentatives de construction d'une mémoire nationale.

---

22 Georg Jappe, « Interview de Beuys sur des événements clés de sa vie, 27/09/1976 », dans Max Reithmann (éd.), *Joseph Beuys. La mort me tient en éveil. Choix d'entretiens et essais*, traduction de l'allemand par Edmond Marchal en collab. avec Annie Reithmann, Toulouse, 1994, p. 27-46, p. 34-36.

23 *Ibid.*, p. 37.

Qui plus est, ce microsouvenir, qui possède pour son inventeur une intensité dont *Arrêt de tram* portera témoignage, n'en possède pas moins pour tout autre spectateur un aspect banal, qui devrait *a priori* interdire son accès à la monumentalité<sup>24</sup>. La présentation du souvenir banal d'un homme du commun substitue aux ambitions démesurées qu'exprimait le « mélange fantasque de cercle militaire et de hangar d'aviation » qu'est le pavillon<sup>25</sup> une entreprise beaucoup plus humble. Mise en rapport avec le monument qui l'abrite, l'installation déploie un geste ironique aux résonances joyciennes indéniables : « Here Comes Everybody », « Voilà tout le monde », tel est le message virtuel qu'adresse au regardeur le rapport antagoniste qu'entretient l'installation avec le lieu qui l'héberge, et avec les puissances qui lui donnent forme<sup>26</sup>.

Avec *Arrêt de tram*, Beuys aura créé une situation monumentale complexe et riche de résonances. Plutôt que de démolir purement et simplement le sol du pavillon, comme le fera Hans Haacke en 1993, Beuys y importe un second monument plus ancien, et de sens politique opposé. Mais ce geste lui-même est partiellement effacé, ou réinterprété, par la manière dont est traité ce *monument à la paix* lors de son importation dans le pavillon. Par son choix de mouler non pas le monument original mais sa forme actuelle, et de moduler cette dernière en fonction d'une histoire personnelle à la fois sensiblement présente et inexplicquée, Beuys fait en effet échapper *l'Homme de fer* à une temporalité historiciste dans laquelle il continuerait de voisiner avec le monument nazi qu'il est censé exorciser.

Forme déplacée et reprise, que sa proximité avec le rail réinstalle dans le xx<sup>e</sup> siècle et désigne expressément comme contemporaine, *l'Homme de fer* se présente alors comme l'incarnation déflationniste du souvenir d'un individu quelconque, relié à des histoires multiples et anciennes. La réalité ordinaire de ce souvenir s'oppose à la mémoire de l'avenir, abstraite et totalitaire, qu'incarnerait l'architecture du pavillon, tout comme s'opposent à elle ses formes fragmentaires, éphémères et son statut, éminemment négociable. Avec *l'Arrêt de tram*, Beuys construit ainsi plus qu'une œuvre prenante. Il suggère le modèle d'une possible monumentalité complexe, stratifiée, et consciente de son caractère provisoire.

24 La banalité de la scène reconstituée par Beuys dans son récit d'expérience accentue sa parenté avec les souvenirs-écrans freudiens.

25 C'est ainsi que Beuys caractérisa le bâtiment après l'avoir découvert, selon le commissaire de l'exposition qui, lui, y voit « une architecture d'annuaire téléphonique, comme si elle avait été en 1935 transmise de Berlin à Rome directement par la ligne de service du bureau de Speer ». Voir Klaus Gallwitz, « Stationen der Erinnerung. Joseph Beuys und seine "Strassenbahnhaltstelle" », dans *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, éd. par Justus Müller Hofstede et Werner Spies, Berlin, 1981, p. 318.

26 Dans son entretien avec Mario Kramer, Beuys revient sur l'intérêt de Joyce pour « l'homme de la rue, le prolétariat de Dublin ». Voir Kramer, 1997 (note 3), p. 10. L'année suivante, en conversation avec Michael Ende, il affirme que « le plus grand service rendu par Joyce » est d'avoir posé la « grandeur de l'homme de la rue ». Cité dans Mario Kramer, *Klang & Skulptur. Der musikalische Aspekt im Werk von Joseph Beuys*, Darmstadt, 1995, p. 25.