



Ce que donne l'art : art, générosité, énergie

Pierre Arnau

► **To cite this version:**

Pierre Arnau. Ce que donne l'art : art, générosité, énergie. Art et histoire de l'art. 2013. <dumas-00845767>

HAL Id: dumas-00845767

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00845767>

Submitted on 17 Jul 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
UFR 04 ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

MÉMOIRE DE MASTER 2 ESTHÉTIQUE

CE QUE DONNE L'ART

ART/GÉNÉROSITÉ/ÉNERGIE

PIERRE ARNAU

ANNÉE 2012/2013
DIRECTEUR DE MÉMOIRE : Mr OLIVIER SCHEFER

« Cher Thomas,

Tout d'abord, je tenais à te remercier du fond du cœur pour ton formidable projet, ton respect des autres, ta chaleur humaine, ta franchise envers les jeunes et surtout ta confiance.

D'abord, je n'y ai pas cru. Comment des œuvres d'art dans le quartier au pied d'une barre HLM Albinet? J'ai pensé, mais tu es fou, cela ne marchera pas, ça na va pas durer. Et petit à petit, j'y ai cru. Tout ces jeunes qui ont construit ce musée, c'est formidable.

Je suis une habitante du quartier du Landy et j'ai découvert des gens au grand cœur. Je suis très fière des jeunes du Landy, ils ont pu prouver qu'ils étaient capable de beaucoup de choses et il a suffi qu'une personne, une seule, leur fasse une confiance énorme pour qu'ils aient le courage d'entreprendre cet ouvrage. Je les félicite de tout mon cœur et non avec hypocrisie.

Ils ont fait quelque chose de bien. Quant à toi, Thomas, tu es humain. Tu n'as pas jugé, tu as voulu apprendre à les connaître, à leur dire bonjour et un bonjour cela ne coûte rien mesdames et messieurs du quartier.

Thomas, il fallait caser ton projet et tu l'as fait, tu es quelqu'un d'exceptionnel. Je te remercie beaucoup de ta chaleur, de tes valeurs du monde de l'art et ton projet en est un à lui tout seul. Cela a été très enrichissant pour moi, cela m'a prouvé qu'il y a encore des êtres humains compatissants avec les autres

Thomas, merci, merci, mille fois merci.

Une habitante qui croit en son quartier et aux valeurs humaines »

C'est en découvrant l'œuvre de Thomas Hirschhorn intitulée *Le musée précaire Albinet*, à la lecture de l'ouvrage éponyme¹, que m'est venue l'idée, ou plutôt l'intuition que l'art pouvait être, devait être un don absolument généreux. Le musée précaire, musée de fortune construit puis animé pendant huit semaines par l'artiste et les habitants du quartier du Landy à Aubervilliers, a exposé des œuvres majeures de l'histoire de l'art que l'on n'aurait jamais imaginées installées au pied d'une barre HLM, dans une cité réputée « chaude ». Tour à tour, les œuvres de Marcel Duchamp, Kasimir Malevitch, Piet Mondrain, Salvador Dali, Joseph Beuys, Andy Warhol, Le Corbusier et Fernand Léger ont été exposées et activées quotidiennement au rythme de conférences, de débats, d'ateliers d'écriture, d'ateliers pour enfants, de sorties et de repas communs, le tout confié au soin des habitants.

Il me semblait que dans une telle œuvre, qui activait tout un quartier par la simple présence de l'art, se manifestait l'évidence que par l'art quelque chose est donné de manière absolument généreuse, au point de susciter des retours reconnaissants comme cette lettre reproduite en exergue.

¹ *Thomas Hirschhorn, Musée précaire Albinet : quartier du Landy, Aubervilliers, 2004*, Aubervilliers (Seine-Saint-Denis), les Laboratoires d'Aubervilliers, Paris, Ed. X. Barral, 2005 Désormais signalé *THMPA*. Cet ouvrage volumineux n'est pas paginé, aussi nous ne pouvons indiquer les pages dans nos citations.

Cette intuition première, toute aussi forte que confuse, grandement déterminée par l'affect et l'émotion, ne constituerait pas une base solide au développement d'une réflexion sur les rapports entre don, générosité et art, si elle n'était pas aussitôt étayée par une série d'observations qui lui font en quelque sorte échos, et confirment la pertinence d'un tel questionnement.

Comment expliquer par exemple qu'une œuvre d'art produite il y a plusieurs siècles, comme une fresque renaissance, ou même une peinture rupestre millénaire, me touche encore aujourd'hui, au même titre qu'une œuvre contemporaine? Moi qui suis si loin de l'artiste et de ses préoccupations, spectateur contemporain complètement étranger aux raisons sociales, économiques, religieuses ou simplement personnelles qui ont conduit le peintre florentin ou l'homme préhistorique à produire, comment se fait-il que moi aussi, j'y trouve de quoi m'émouvoir, m'enthousiasmer, me révolter? Rien dans cette œuvre ne m'était à priori consciemment destiné, et pourtant quelque chose en elle a traversé le temps jusqu'à moi pour me toucher. Or, si cette œuvre ne m'est pas destinée mais qu'elle me touche, elle peut potentiellement toucher tout ceux qui comme moi la rencontrent, c'est à dire rien moins que toute conscience percevante. L'artiste, en créant une œuvre, ajoute un objet au monde. Tout simplement, cet « en plus » qu'est l'œuvre, qui vient s'ajouter à l'ensemble des choses du monde, constitue un don de l'artiste au monde, en ce qu'elle constitue un surplus. L'artiste peut n'adresser son travail qu'à son acheteur, ou à une personne unique à qui il destine son œuvre, mais la totalité des spectateurs possibles, présents et à venir, l'humanité en somme, peut potentiellement voir cet œuvre, à partir du moment où elle s'ajoute au domaine du visible, c'est à dire au monde. L'artiste ne peut ignorer ce fait, si bien que lorsqu'il produit une œuvre, il sait qu'elle s'adresse en puissance à tous. Que par la suite les uns voient l'œuvre et non les autres, cela dépend des contingences historiques et sociales, et non de l'artiste lui même. Il ne pourrait alors s'agir que d'un don, puisque de toute évidence l'artiste ne peut à priori raisonnablement attendre recevoir en retour de l'humanité toute entière. Certes il peut attendre quelque chose en retour de son œuvre (une somme d'argent, de la reconnaissance etc), mais pas de la part de l'ensemble de ceux à qui il la donne en puissance, car il donne à tous. Il donne donc plus qu'il ne reçoit, il donne à perte, en un mot : il donne.

Cela apparaît encore plus clairement lorsqu'on considère une œuvre éphémère. Qu'il s'agisse d'une performance ou d'un mandala destiné à la destruction immédiatement après son achèvement, les œuvres éphémères ne s'adressent à priori qu'au seul public présent le bref temps de leurs existences. Et pourtant, n'importe qui peut se sentir touché par la reproduction photographique du mandala, ou par la retransmission vidéo de la performance ou même son récit oral. On dira certes que la reproduction ne remplace pas l'expérience directe de l'œuvre, mais toujours est-il que par l'aperçu qu'elle en donne, elle rend possible l'émotion, le rejet, la réflexion etc. Il y a donc même dans des

œuvres qui sont matériellement adressées à un public restreint, quelque chose qui simultanément s'adressait potentiellement à l'ensemble de l'humanité, existante et à venir, et qui par conséquent ne peut qu'être donné.

Voilà qui nous confirme dans l'idée qu'il y a quelque chose dans l'œuvre d'art qui relève d'une forme don absolu. Quelque chose semble donné à tous, tout le temps et pour toujours.

Autre indice, emprunté à Marcel Hénaff dans son ouvrage *Le prix de la vérité*¹ : si l'on questionne les artistes sur leur activité, aucun n'accepterait de dire que sa production est destinée avant tout à réaliser des profits, comme pourrait le reconnaître sans hésiter, par exemple, un fabricant de biens de consommation courante. Certes beaucoup d'artistes admettent, avec ou sans cynisme, que l'art rapporte, et même parfois rapporte beaucoup, mais aucun ne dirait que c'est là le but ultime de leur démarche, de même pour les profits symboliques, tel que le prestige. D'ailleurs, à quoi bon faire de l'art si on ne vise qu'à s'enrichir ou à être connu? Il y a des moyens bien plus sûrs car la reconnaissance d'un artiste est soumise aux aléas les plus imprévisibles, avant même qu'il ne soit question du talent, chose déjà rare en soi. Il semble alors qu'en ce qui concerne les œuvres d'art, il y ait quelque chose qui échappe à la transaction, qui la transcende. Dans l'œuvre d'art, l'artiste dépose *autre chose*, qui ne se vend pas et qu'il serait insensé de vouloir vendre, et qui par conséquent ne peut que se donner.

C'est en tout cas ce qu'on peut comprendre des propos de Flaubert, dans une de ses lettres à Georges Sand : « Pourquoi publier par le temps qui court? Est-ce pour gagner de l'argent? Quelle dérision! Comme si l'argent était la récompense du travail et pouvait l'être! [...] Mon service reste donc infini et par conséquent impayable [...] Je maintiens qu'une œuvre d'art (digne de ce nom et faite avec conscience) est inappréciable, n'a pas de valeur commerciale, ne peut donc se payer »².

Cet *autre chose* serait de l'ordre du non évaluable, du hors-de-prix, impossible à quantifier en argent et ce serait pour cela que l'art ne pourrait relever que du registre du don pur et absolu.

Ainsi posée, la question du don en art paraît presque une évidence, pour ne pas dire d'une évidence presque banale. Quoi de plus évident en effet de dire que l'artiste donne forcément son œuvre puisqu'il ne peut pas attendre de rétribution de la part de tous les hommes qui verront son œuvre? Quoi de plus banal de dire qu'on ne peut résumer une œuvre d'art à la vente de l'objet et que quelque chose transcende la transaction? Tout le monde s'accorderait là-dessus, et de fait, on trouve un peu partout, dans la littérature et la philosophie, l'idée que l'art est un don, sans jamais que la question ne soit vraiment développée. Tout le monde parle de l'artiste comme donateur : Flaubert, on vient de le voir, de même que Marcel Hénaff, qui, se questionnant sur le don des philosophes,

1 Marcel Hénaff, *Le prix de la vérité : le don, l'argent, la philosophie*, éditions du Seuil, Paris, 2002, p27

2 Lettre à Georges Sand, 4 décembre 1872, in *Correspondance*, Paris, L. Conard, 1926-1954, vol 6, p.454-456, cité par Marcel Hénaff dans *Le prix de la vérité* p 21

évoque très brièvement l'idée que l'art relève du registre du don. Mais aussi bien d'autres, comme Proust, qui, dans le *Contre Sainte-Beuve*, écrit, en parlant de l'activité du romancier : « En réalité, ce qu'on *donne* au public, c'est ce qu'on a écrit seul, pour soi-même, c'est bien l'œuvre de soi »¹. Voilà typiquement le genre de phrase que l'on rencontre un peu partout dans les réflexions sur l'art, où l'idée de l'art comme don fait une apparition furtive, presque inaperçue et absolument sans suite, si bien qu'elle semble anodine. Et pourtant, si l'on a cité ici l'exemple de Proust, c'est bien parce qu'on sait le soin qu'il apportait à ses textes et que l'on ne peut le soupçonner d'avoir choisi ce verbe à la légère, d'avoir écrit « donne » comme il aurait pu écrire « livre » ou « présente ». Non, pour Proust, l'artiste *donne*, mais seulement la chose est d'une telle évidence qu'elle n'est pas développée, seulement affirmée. Et il en va ainsi des nombreuses apparitions de cette idée. J'ai même trouvé (c'est dire!) un ouvrage de marketing et management qui consacre un chapitre entier à l'idée que l'art relève du registre du don : Seth Godin, dans *Linchpin*, écrit entre autre « Art is a gift. A real gift, not a part of a deal, not a transaction entered into with reciprocity in mind »². Mais encore une fois l'idée n'est qu'évoquée, et si elle sert à l'auteur de base pour développer des analyses diverses et variées, à aucun moment n'est expliqué ni pourquoi ni comment l'art relève de l'ordre du don.

Cette profusion de propos se référant à la dimension donatrice de l'art constitue à nos yeux une autre preuve que l'intuition d'un don généreux de l'art n'est pas dénuée de fondement et mérite d'être développée. Mais on ne saurait cautionner la rapidité avec laquelle cette idée est généralement évoquée, comme si, relevant de l'évidence, il n'y avait pas lieu de s'y arrêter. Le seul ouvrage³ qui, à ma connaissance, traite vraiment de la question, n'a jamais été traduit en français. Il s'agit de *The Gift, creativity and the artist in the Modern World* de Lewis Hyde. Nous ne pouvons, avec une certaine frustration, qu'en citer un des rares extraits traduits dans notre langue, comme un **échos** lointain d'une pensée qui viendrait confirmer la validité de nos interrogations :

« L'hypothèse de ce livre est qu'une œuvre d'art n'est pas une marchandise, mais un don. Ou, pour le dire d'une manière plus adéquate à la modernité, les œuvres d'art existent dans deux économies parallèles, une économie de marché et une économie de don. Mais une seule de ces deux économies est véritablement essentielle : une œuvre d'art peut survivre indépendamment du marché ; en revanche, sans don, il ne peut pas y avoir d'art. »⁴

Si l'on ne peut tomber d'accord avec l'impression d'évidence que donnent les diverses

1 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1954, p131

2 Seth Godin, *Linchpin : Are you indispensable?*, Portfolio, USA, 2010, pIX

3 Le seul ouvrage si l'on met de côté le texte de Heidegger, *De l'origine de l'œuvre d'art*, qui traite du don par l'œuvre d'art au sens phénoménologique de donation, ce qui relève d'un tout autre registre que le don réel et concret que nous évoquons ici. Nous aurons cependant l'occasion de revenir sur la thèse heideggerienne.

4 Cité dans Philippe Chanial, *La société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, La Découverte : Mauss, Paris, 2008, p519

évoqueries du don dans l'art, c'est que, malgré la force de notre intuition première, moteur de toute la réflexion qui va suivre, cette idée est en réalité fort problématique.

En prenant la notion de don (notion très complexe qu'il nous faudra avant tout préciser) dans sa définition la plus restreinte et la plus exigeante, la plus courante également, comme l'action de donner quelque chose gratuitement, c'est à dire sans retour aucun, penser l'art comme une activité donatrice n'est pas chose aisée.

À ce titre, la précédente citation de Flaubert permet de bien apprécier l'ampleur du problème que posent les questions de don et de générosité dans l'art. Dans de tels propos, il semble d'une part que l'œuvre d'art recèle quelque chose de non évaluable, de hors-de-prix, « inappréciable » et donc en aucune manière rétribuable, ne pouvant ainsi qu'être donné sans aucun retour. Mais dans la même citation, on dénote une pointe d'orgueil, sinon de vanité, dans les propos de Flaubert qui n'hésite pas à s'attribuer le titre de celui dont le « service est infini ». On ne peut certes refuser à un donateur la satisfaction de reconnaître la valeur de son don, ce n'est qu'un juste retour des choses dira-t-on. Mais il s'agit justement d'un retour, ce que précisément une définition restreinte du don ne peut tolérer. Il existe une multitude d'autres profits que le gain économique, auxquels **que** la pratique artistique ne semble pas échapper. Le soupçon est en tout cas jeté. S'il y a donc bien don, il s'agit d'un don mâtiné d'intérêt puisque le don de ce « service infini » n'est pas si infini que ça, car il entraîne un profit, certes non numéraire mais symbolique, de prestige, d'autosatisfaction etc. Au donateur du « service infini » revient une reconnaissance infinie. S'agit-il même encore d'un don? Il nous faudra en tout cas examiner si un don reste un don lorsqu'il est rétribué de quelque manière que ce soit, ou s'il tombe irrémédiablement dans le domaine de l'échange. Quoiqu'il en soit, il ne s'agit pas d'un don absolu, d'un don généreux, si l'on considère comme généreux ce qui est désintéressé.

Le même doute plane si l'on relit maintenant la lettre de remerciement qui ouvre cette introduction puisqu'en elle est si manifeste la reconnaissance qui vient rétribuer le don initial de l'artiste et qui ouvre la porte à nombre de profits symboliques tels que l'autosatisfaction, le prestige etc.

Et pourtant, si ce qui est donné par l'art est réellement *hors-de-prix*, cela signifie qu'on ne peut rémunérer ce don de quelque manière que ce soit, pas même par de la reconnaissance ou autre profits symboliques de ce genre.

Que faut-il donc déduire de ce paradoxe? N'y a-t-il finalement rien qui transcende l'échange dans l'activité artistique et ce hors-de-prix serait une illusion? Mais alors que peut bien fournir en échange à Praxitèle ou à Michel-Ange un spectateur du XXIème siècle qui jouit d'une de leurs œuvres? Faut-il revoir à la baisse notre définition exigeante du don pour pouvoir y réintégrer l'art? Ou peut être faut-il chercher ailleurs que dans le don d'une œuvre par un artiste aux hommes?

Quelle est alors cette chose donnée dans le phénomène artistique? Serait-ce une émotion, un sentiment esthétique? Mais dans ce cas là, y a-t-il bien don de la part de l'art ou est-ce l'activité du sujet qui fournit la totalité de ce sentiment (comme le voudrait la notion de désintéressement kantien)?

Bref, une fois dépassée la fausse évidence première, la nature de ce qui est donné en art autant que la manière dont cela est donné (qui donne? Comment donne-t-il?) apparaissent bien problématiques. C'est ce que nous nous proposons d'éclaircir dans les pages qui suivent, si tant est que nous parvenions à prouver qu'il y a bel et bien du don dans l'art.

Dans la mesure où une telle entreprise a beaucoup à voir avec l'ontologie, et que nous ne tentons rien de moins qu'une définition du phénomène artistique (dont nous voulons établir parmi ses principales caractéristiques la valeur de don), nous supposons qu'en cas de réussite cela permettra d'apporter un éclairage nouveau sur des problèmes depuis longtemps débattus au sujet de l'art. Si l'art est don absolu, cela donnera par exemple une grille de lecture nouvelle sur les polémiques concernant le marché de l'art. Cela rendra aussi possible la réinterprétation du statut si particulier de l'art au sein des diverses activités humaines, et qui pousse certains à lui vouer un véritable culte.

L'essentiel étant dit, il nous faut encore ajouter quelques précisions sur l'emploi des notions fortes et controversées de don « pur » ou « absolu » et surtout de générosité, avant de commencer l'analyse proprement dite :

Marcel Hénaff, dont toute la démarche dans *le don des philosophes* est de réévaluer la réciprocité, comme une forme de don viable, commence son ouvrage ainsi « Quand il s'agit du don, les philosophes se veulent les plus généreux. Le seul vrai don à leurs yeux est le don sans retour. Attendre d'autrui qu'il rende, invoquer la réciprocité, ce serait déjà refluer vers soi le mouvement du donner et ainsi annuler l'intention désintéressée qui seule conférerait son sens au geste oblatif. Cela ne revient pas à affirmer que tous les philosophes pensent ni même agissent ainsi. Car formulée en ces termes, cette très haute exigence de générosité risquerait de rester hors de la portée des penseurs même qui l'énoncent ».¹

Ces mots sonnent durs à nos oreilles tant il paraît évident que nous nous inscrivons dans la tradition philosophique qu'ils ciblent. Ils donnent en tous cas un aperçu de la difficulté qu'il y a à tenter de définir le don, surtout le don généreux, « sans retour ». Nous savions, avant même de lire ces quelques mots de Marcel Hénaff, que la volonté de penser un pareil don risque de transformer notre démarche en un refus mesquin de la générosité au commun des mortels. On peut craindre en effet de ne pas se montrer très généreux en donnant une définition exigeante du don car cela peut rendre

1 Marcel Hénaff, *Le don des philosophes, repenser la réciprocité*, éditions du Seuil, Paris, 2012, p 7-8

ce dernier inaccessible aux hommes, sinon à quelques ascètes. Nous participerions ainsi plutôt d'un mouvement d'exclusion et d'élitisme que d'un mouvement généreux visant à prouver que tout le monde a la possibilité d'être généreux. Jacques Derrida, pour qui le don est « la figure même de l'impossible »¹, est un exemple frappant de ce pessimisme excessif qui fait du don un idéal jamais atteint.

Loin de vouloir qualifier notre propre démarche de généreuse, nous tenons ici en tous cas à la dégager de tout soupçon d'élitisme. Au contraire, nous espérons, en montrant en quoi l'art est un moyen de donner de manière absolument désintéressée, prouver que l'homme a su créer dans certaines de ses activités les conditions favorables à la pratique d'un don vraiment généreux. Prouver l'existence de la générosité pure en art ne vise donc pas à exclure, à définir un concept hors de portée de tout un chacun, mais à tenter de trouver une solution qui prouve l'accessibilité de la générosité pure. Mais s'il nous faut, au terme de notre étude, reconnaître l'irréalité d'une notion de don absolument sans retour et tempérer notre exigence afin de pouvoir concevoir un don accessibles aux hommes, nous le feront sans hésiter car il nous importe plus de voir en quoi l'homme est généreux que de pointer là où il ne peut pas l'être.

On sait également que l'on risque, à défendre l'idée d'un don généreux, pur et désintéressé, de voir notre démarche assimilée à une forme de « moralisme prêcheur » (Marcel Hénaff emploie fréquemment l'expression). Mais nous ne voulons en aucun cas faire le prosélytisme du don généreux tout en affirmant son aridité, ce qui serait précisément être moraliste, c'est à dire faire de l'exercice de la générosité un exercice difficile qui nécessite une haute pureté morale, louable, de celui qui veut être généreux. Encore une fois, notre but est de montrer que la générosité absolument pure est à portée dans un phénomène finalement assez courant, l'art. Nous ne prêchons donc pas, nous constatons la générosité déjà à l'œuvre.

Enfin nous n'ignorons pas qu'en plus de moralisme, ou en complément de celui-ci, employer le champ lexical de l'absolu et de la pureté pour penser le don fait planer sur nos réflexions l'ombre aujourd'hui suspecte du spirituel, pour ne pas dire du mysticisme et de la croyance. Ainsi, nombre d'anthropologues qui se penchent sur le don, certainement dans le but de maintenir leur pensée dans le domaine objectif de la science, se lavent dès le début de leurs études du soupçon du spirituel. Alain Caillé, par exemple, grand penseur du don, recherche une conception du don qui échappe aux « grandiloquences impériales ou mystiques du don »², au profit d'une définition « modeste » du don. Mais comme le dit si bien Philippe Sers, lorsqu'il introduit son livre *Vérité en art* :

« À la suite des totalitarismes athées, parmi les présupposés du « prêt-à-penser » contemporain

1 Dans Jacques Derrida, *Donner le temps. I-La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1993, p19

2 Dans Alain Caillé, *Don, intérêt et désintéressement : Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Nouv éd. augm, Paris, Édition de la découverte : Mauss, 2005 (désormais signalé DID)

figure l'occultation de la transcendance, on parle de la mort de Dieu et de la négation tacite de toute valeur absolue. De tels présupposés ne sont pas anodins. Ils asphyxient la science de l'art et l'interprétation amplifiante en les déviant vers un soupçon permanent exercé sur le spirituel dans l'art. Or, la création artistique, comme toute activité humaine, se caractérise par une double nature : matérielle et spirituelle. Contrairement au domaine du matériel, lieu de l'avoir et donc du relatif (par exemple l'argent, dont on ne possède jamais assez), le spirituel est le lieu de l'être et donc de l'absolu, qui est surabondance et comble l'âme. Il convient de clarifier dans l'exercice artistique la relation à l'absolu, à la valeur. »¹.

L'objectif de Philippe Sers est de traiter des rapports de l'art avec la Vérité, mais sa démarche recoupe la notre en ce qu'elle prend pour objet une valeur abstraite et absolue comme nous traitons de la valeur abstraite et absolue de la générosité. En posant la question de la générosité dans l'art, via la notion du don généreux, l'objectif est d'élaborer les principes d'une authentique science des fonctions et possibilités de l'art vis-à-vis de la valeur absolue de générosité.

Nous verrons que considérer l'art sous l'angle de la générosité permet d'aborder le phénomène artistique avec un œil neuf. Cela constitue en fait une porte d'entrée à une réflexion qui dépasse le simple champ du don et permet de penser l'art dans son rapport avec l'énergie telle que Georges Bataille la définit. C'est là le réel intérêt qu'il y a à poser la question de la générosité dans l'art : réussir à montrer que l'art donne généreusement mène nécessairement à se demander ce que l'art donne, avec pour exigence supplémentaire de trouver quelque chose qui puisse être généreusement donné. Or il nous apparaîtra, à mesure que notre pensée cheminera à partir de cette interrogation sur la générosité de l'art, que cette activité entretient un rapport étroit avec l'énergie vitale. C'est ce cheminement que nous proposons ici, et le lecteur ne devra pas s'étonner de nous voir partir d'une réflexion sur la générosité pour aboutir à une réflexion sur l'énergie, deux phénomènes qui dans l'art sont en réalité indissociables.

1 Philippe Sers, *Vérité en art*, Éditions de la Villette, Paris, 2009, p27

PREMIERE PARTIE

DÉFINITION DES CONCEPTS DE DON ET DE GÉNÉROSITÉ

I. Définitions communes et liens entre don et générosité

Générosité et don, pris dans leur acceptions courantes, tels qu'on les trouve dans n'importe quel dictionnaire¹, renvoient l'un à l'autre, se recourent, si bien qu'ils apparaissent indissociables. On peut ainsi lire que la générosité est une « disposition à donner plus qu'on est tenu de le faire ». Voilà qui semble évident. On ne peut pas être généreux sans pour autant ne rien donner, car la générosité indique un mouvement vers l'autre (on ne peut pas être généreux de manière abstraite, envers personne), qui passe nécessairement par le don de quelque chose. D'ailleurs, le deuxième sens donné par le dictionnaire nous indique ce mouvement vers autrui qu'est la générosité : « qualité qui élève l'homme au dessus de lui même et le dispose à sacrifier son intérêt personnel, son avantage à celui des autres, à se dévouer ».

La générosité n'est donc pas seulement don, elle serait dépassement de soi, oubli de soi au profit de l'autre, c'est à dire don sans contrepartie. Et il est vrai que dans la pratique, du moins dans nos sociétés occidentales, celui qui offre quelque chose n'est considéré comme généreux que dans la mesure où il n'attend rien en retour, qu'il le fait en apparence à pure perte, et si l'on découvre par la suite qu'il l'a fait en vue de quelque autre avantage, d'une faveur par exemple, il sera socialement déprécié, qualifié de calculateur ou mesquin.

Ce deuxième sens indique d'autre part que le don généreux n'est pas nécessairement don d'objet, don matériel, mais qu'il peut être aussi don de soi... On peut se montrer généreux en donnant de son temps par exemple, et on connaît l'expression « donner de sa personne ».

À partir de ces différents sens, il est possible de formuler une définition première, une « opinion commune » de la générosité : *il y a générosité chaque fois qu'il y a don (quel qu'il soit) qui vise autrui de manière désintéressée* (nous entendons ici par désintéressement l'idée d'absence de tout intérêt personnel, sens usuel du terme, dont précisément *le petit Robert* donne comme synonyme le terme de générosité).

Il ne faut pas croire, malgré les apparences, que la générosité peut être traitée séparément de la question du don et qu'il existe des occurrences de générosité sans don. Si certains cas le laissent penser (un prêt accordé à un ami, sans intérêts ni délai, peut être qualifié de généreux par exemple), c'est qu'en réalité le don généreux peut être un don immatériel. Dans le cas du prêt généreux, c'est la confiance qui est généreusement donnée, ou l'amitié. Le vrai objet de générosité n'est pas alors le

¹ En ce qui nous concerne : *Le petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993

prêt mais le don de confiance qui l'accompagne (sans lequel le prêt n'est pas généreux, comme un prêt contracté auprès d'une banque, qui impose intérêts et délais). Dans tous les cas où la générosité semble déconnectée du don, c'est donc que le don est immatériel.

Puisqu'il y a systématiquement don lorsqu'il y a générosité, on serait en droit de penser logiquement que la réciproque est vraie, qu'il y a générosité dès qu'il y a don. Cela serait très commode puisqu'il serait alors très facile de dire ce qui est généreux et ce qui ne l'est pas. Mais le simple fait que l'on trouve très facilement dans la vie quotidienne des exemples de dons qui ne sont ni ne se prétendent généreux permet d'en douter. Quand je donne à manger à un enfant, je ne suis pas particulièrement généreux, et je ne me pense pas tel. Et on verra que bien des dons qui se prétendent généreux ne le sont pas.

Il y a donc, de manière asymétrique, systématiquement don lorsqu'il y a générosité, mais il n'y a systématiquement générosité que lorsqu'il y a don *désintéressé*.

Qu'est-ce alors qu'un don désintéressé? La chose n'est pas évidente à définir, il apparaît même bien souvent que c'est impossible, et que tout don en apparence désintéressé ne l'est jamais vraiment.

II. À-t-il jamais existé un don généreux authentique?

Penchons nous donc à présent sur le vaste domaine du don. Ce dernier peut revêtir des formes très variées mais, malgré cet aspect protéiforme, le don authentiquement désintéressé est rare, pour ne pas dire inexistant. A tel point qu'il semblerait presque que la première définition commune de la générosité soit une contradiction dans les termes.

Le dictionnaire semble pourtant lui aussi associer la notion de don à celle de générosité, et les sens qu'il en donne se rapprochent de notre première définition de la générosité. Ainsi, abstraction faite du premier sens, complètement tautologique (« action de donner la chose donnée »), un deuxième sens définit le don comme: « ce qu'on abandonne à quelqu'un sans rien recevoir de lui en retour ». Voilà qui ressemble fort à ce que nous disions du désintéressement comme absence d'intérêt personnel

Et pourtant, si un don ne rapporte rien de matériel et d'évident, il y a en réalité dans le fait de donner sans retour une multitudes de profits personnels possibles, d'autant plus suspects que la forme du don les rend difficile à identifier?

1. Le gain de prestige et/ou d'autorité

Dans son ouvrage intitulé *Largesse*¹, Jean Starobinski nous livre un bel inventaire des

1 Jean Starobinski, *Largesse*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994

formes de don qui ne sont généreuses qu'en apparence, inventaire que reprendra d'ailleurs Alain Caillé dans l'introduction de son ouvrage *Don, intérêt et désintéressement*¹, ouvrage essentiel sur la question du don.

J.Starobinski identifie ainsi en premier lieu « le don fastueux », expression que A.Caillé augmentera en parlant de don « fastueux et orgueilleux ».

Il s'agit d'une première façon de donner avec seulement l'apparence de la générosité, celle de distribuer somptueusement des richesses aux pauvres. Dans la Grèce antique, les riches athéniens devaient offrir à la cité des liturgies. A Rome, les riches romains étaient tenu de pratiquer « l'évergétisme », don munificent que le citoyen riche, aristocrate, doit à sa ville pour à la fois sceller et signifier son statut social. Dans le même registre, ces même romains pratiquaient la « sparsio », qui consistait à jeter sur la foule des cadeaux, sorte de générosité aléatoire qui rappelle un peu nos jeux de loterie contemporains. On retrouvera au moyen âge cette pratique sous le terme de « largesse ». Si ces pratiques, très répandues par le passé, n'existent plus telles quelles de nos jours, on en trouve des équivalents : Le Rotary Club par exemple, d'une manière bien moins ostentatoire certes, rassemble des personnes de classes aisées et dominantes² qui se fixent pour objectif la réalisation d'œuvres de bienfaisance.

Ces « largesses », dons d'une personne aisée, « bienfaiteur », pourraient bien rapidement être assimilées à la générosité puisqu'en apparence elles se font à pure perte, rien n'est reçu en retour. Et c'est en tout cas ainsi qu'elles furent présentées, et le sont encore dans le cas du Rotary Club dont la devise première est « Servir d'abord » (ce qui signifie concrètement s'oublier soi même au profit de l'autre, définition même de la générosité). Mais on voit bien que le gain est ailleurs, car ces pratiques sont autant de manières d'asseoir son autorité en manifestant sa faculté d'augmenter la prospérité autour de soi. C'est ce que Starobinski nomme un « don vertical », qui descend du haut vers le bas et affirme de manière bienveillante un rapport de prééminence, qui oblige en réalité à la soumission. Ce don fastueux reproduit un abîme entre le donateur et le récepteur.

Dans ses dérives cela a pu donner des scènes assez terribles où un « bienfaiteur » jette des présents sur une cohue générale de pauvres se battant pour réussir à récupérer quelque chose de cette distribution aveugle (Rousseau nous livre le récit d'un tel spectacle dans la « 9ème promenade » des *Rêveries du promeneur solitaire*³).

1 Cf note en bas de page n°2 page 12

2 Pour être membre de ce club il faut avoir occupé un poste à responsabilités dans le monde des affaires ou une profession libérale : http://fr.wikipedia.org/wiki/Rotary_International

3 Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Dunod, 1997

2. Le don charitable

C'est contre ce don fastueux, qui place à son fondement l'orgueil sans mesure des donateurs et des grands de ce monde, que le christianisme a développé l'idéal de la charité, qui marque encore profondément notre société contemporaine occidentale. Avant de devenir une église, soucieuse de reproduire la hiérarchie sociale, le christianisme fut en son essence une revendication du don pur, entachée d'aucun orgueil, au nom d'un amour d'autrui proportionnel à l'amour de Dieu pour ses créatures.

J. Starobinski repère trois types de don dans l'univers chrétien : le don « descendant » (don de Dieu aux hommes, qui est le don premier, radical, de la vie aux hommes), le don « ascendant » (don des hommes à Dieu, qui lui doivent en retour obéissance et sacrifice), et enfin le don « horizontal », don entre les hommes à l'imitation de Dieu. L'idéal de charité chrétien relève du don horizontal. Mais A. Caillé identifie les embûches qui parsèment la conception chrétienne du don, et l'éloignent lui aussi de l'idéal du don généreux désintéressé.

Tout d'abord, s'il est possible de donner dans l'imitation de Dieu, alors la tentation de lire l'équation mimétique dans l'autre sens est permanente : supposer qu'en donnant charitablement, on serait d'avantage du côté de Dieu que ceux qui reçoivent ou qui ne donnent pas, et que l'on est donc supérieur, plus méritant, du fait même qu'on entend donner sans cause, sans mérite, créant ainsi une nouvelle asymétrie, à peine différente de celle entre le riche et le pauvre.

Autre écueil, qui cette fois inscrit bien plus le don charitable dans le registre de l'intérêt : ce don « horizontal » est en même temps « ascendant » car Dieu considère que l'acte du juste envers autrui est un don pour Lui. Dans l'imaginaire chrétien, celui qui donne par charité est récompensé d'un contre-don divin. L'invitation à faire l'aumône aux humbles est associée à la promesse d'une récompense inestimable à la fin des temps, l'ascension vers le royaume des cieux. Le christianisme loue la discrétion et la gratuité du geste charitable, mais Dieu récompense cette discrétion, car Dieu voit tout. Secret et inconditionnalité du don, qui seraient les pré-requis parfaits pour un don désintéressé et donc généreux, sont en fait ici les conditions de la rémunération, et donc on donne finalement pour recevoir. Ainsi, « Ton Père qui voit dans le secret te le rendra » (Matthieu, chapitre 6,4).

3. Le don généreux comme autosatisfaction

Mais cela ne vaut que pour les croyants, et encore seulement les chrétiens. Qu'en est-il de l'athée qui se livre à une action charitable, lui qui n'attend pas en retour l'accès au paradis, paradis auquel il ne croit pas? Dans un tel cas, il subsiste un ultime écueil, le plus redoutable, celui de l'autosatisfaction de l'ego, s'admirant à être authentiquement généreux.

Une phrase de Kant, dans les *fondements de la métaphysique des mœurs*¹, résume bien l'âpreté de ce dernier obstacle : « je veux bien, par amour de l'humanité, accorder que la plupart de nos actions soient conformes au devoir; mais si l'on en examine de plus près l'objet et la fin, on se heurte partout à ce cher moi, qui toujours finit par ressortir. »²

Lorsqu'il met en place l'impératif catégorique, Kant décrit comment le moi et ses inclinations entravent sans cesse l'accomplissement d'actions morales authentiques, parmi lesquelles il compte l'action généreuse, si bien que, en ce qui concerne notre étude, on peut voir dans sa démonstration celle de l'impossibilité d'un don généreux, authentiquement désintéressée :

Visant à définir ce qu'est réellement une action morale, il montre qu'agir *conformément au devoir* n'a pas nécessairement de valeur morale car dans un tel cas on n'agit pas forcément *par devoir*, mais bien souvent en suivant nos inclinations qui par chance coïncident avec le devoir.

Pour prendre un exemple qui vaut aussi pour notre sujet, être bienfaisant est pour Kant un devoir, mais si on tire un contentement à la joie d'autrui alors notre action de bienfaisance n'a pas de valeur morale, car on n'agit pas par devoir mais pour satisfaire des inclinations qui vont de pair avec le devoir accompli, ici une jouissance égoïste au plaisir de l'autre. Ainsi, une action accomplie par devoir tire sa valeur morale non du but à atteindre par elle, mais de la maxime d'après laquelle elle a été décidée. Elle ne dépend donc pas de la réalité de l'objet de l'action mais uniquement du principe du vouloir d'après lequel l'action est produite.

En ce qui nous concerne, la générosité serait alors authentique si elle était accomplie pour elle-même, en tant que telle, si elle était accomplie *par devoir*. Or la chose semble presque impossible car même si, avec le plus pénétrant des examens de soi-même, on ne trouve rien d'autre que le principe moral du devoir qui nous a poussé à telle action généreuse, on ne peut être sûr que ce ne soit pas une secrète impulsion de l'amour propre qui, sous le mirage de cette idée, ait été la vraie cause déterminante de la volonté.

Dans ce contexte, l'impératif catégorique « agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne une loi universelle »³ peut servir de guide, de pierre de touche à laquelle se référer pour qui veut réaliser une action morale, et c'est certainement dans ce but que Kant l'a formulé.

En ayant recours à cet impératif, en s'y conformant rigoureusement, parviendrait-on alors à accomplir une action purement généreuse? Kant nous donne un exemple où il applique cet impératif à un cas d'action généreuse :

1 Emmanuel Kant, *fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, Vrin, 2008

2 *Ibid.*, p.104,105

3 *Ibid.*, p.128. Nous n'avons pas la place ici, et ce n'est pas le lieu, de retracer le cheminement de pensée qui mène à la formulation de cet impératif catégorique, mais nous comptons sur le fait que cet impératif, pour être célèbre, est connu du lecteur, qui dans le cas contraire peut se reporter à l'ouvrage de Kant dont nous avons donné les références.

«[Un individu à qui sourit la fortune] voyant d'autres hommes (à qui il pourrait bien porter secours) aux prises avec de grandes difficultés, raisonne ainsi : Que m'importe? Que chacun soit aussi heureux qu'il plaît au Ciel ou que lui même peut l'être de son fait; je ne lui déroberai pas la moindre part de ce qu'il a, je ne lui porterai pas même envie; seulement je ne me sens pas le goût de contribuer en quoi que ce soit à son bien être ou d'aller l'assister dans le besoin! Or si cette manière de voir devenait une loi universelle de la nature, l'espèce humaine pourrait sans doute fort bien subsister [...]. Mais, bien qu'il soit parfaitement possible qu'une loi universelle de la nature conforme à cette maxime subsiste, il est cependant impossible de VOULOIR qu'un tel principe vaille universellement comme loi de la nature. Car une volonté qui prendrait ce parti se contredirait elle même; il peut en effet survenir malgré tout bien des cas où cet homme ait besoin de l'amour et de la sympathie des autres, et où il serait privé lui même de tout espoir d'obtenir l'assistance qu'il désire par cette loi de la nature issue de sa volonté propre. »¹

Mais ici ce qui motive en dernière instance l'action morale (ici l'action généreuse d'aider son prochain), c'est l'intérêt personnel de celui qui ne voudrait pas qu'on le laisse dans le besoin comme il l'aura fait lui même. Dans ce contexte l'acte généreux n'est absolument pas pur et désintéressé : c'est une sorte d'investissement à long terme, presque abstrait, où l'individu parie sur une sorte de contre don à venir, lorsque lui même sera dans le besoin et dépendra de la générosité d'autrui. Paradoxalement c'est l'égoïsme qui le pousse à ne pas « VOULOIR » qu'un principe d'égoïsme vaille universellement.

Il faudra donc que Kant reformule son impératif catégorique pour tenter à nouveau de déjouer les pièges de l'intérêt : « Agis de telle sorte que tu traites l'humanité aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre toujours et en même temps comme une fin, et jamais simplement comme un moyen »². C'est alors seulement que celui qui sera généreux en visant autrui comme une fin, et non comme le moyen d'obtenir de la générosité en retour lorsqu'il sera lui même dans le besoin, aura une chance d'être authentiquement généreux.

Mais par ces multiples reformulations apparaît la rigueur morale qu'exige l'idéal de l'action généreuse authentique, rigueur qui ne peut être que l'apanage du sage, de l'ascète moral. On imagine mal que le commun des mortel parvienne à se hisser à ce degré de pureté morale. Si cet impératif, suivi à la lettre, permet l'action généreuse authentique, il demeure dans le domaine de l'idéal, horizon inaccessible de toute action.

La voie de la générosité, du don se révèle donc semée d'embûches, et au final impraticable. « Munificente, elle n'aboutit qu'à l'orgueil ou au narcissisme infantile. Humble, elle ouvre sur les énigmes de l'élection divine et de la récompense post mortem accordée au don d'amour charitable. Calculée, calculante, calculatoire, elle ne débouche que sur le calcul, jamais sur le don ».³

1 *Ibid* p.133,134

2 *Ibid* p.142,143

3 *DID*, p.42-43

III.Faut-il renoncer à la générosité pure?

Face à de telles difficultés, nombreux sont les philosophes qui renoncent à trouver une définition pure, exigeante du don généreux, car on n'en pourrait trouver aucune occurrence dans le réel.

Certains, pessimistes, considèrent le don pur, authentiquement généreux, comme impossible, à l'instar de Derrida qui va plus loin encore en établissant le don comme figure même de l'impossible. Dans *Donner le temps*¹, il constate, tirant les conséquences des multiples obstacles qui entravent la pratique du don pur, qu'il faut, chose quasi impossible, que le donataire ne reconnaisse pas le don comme tel. S'il n'y a pas de don, il n'y a pas de don, mais s'il y a un don regardé comme don, il n'y a pas de don non plus (puisque dès qu'on est conscient de son don, il y a le risque de tomber dans l'autosatisfaction égoïste). C'est ce qui fait pour lui du don figure de l'impossible.

À l'opposé, il y a ceux qui tentent ce que A.Caillé nomme une définition « modeste » du don. A.Caillé, dans *Don, intérêt et désintéressement*, recherche une conception du don qui permette de penser la possibilité d'un don qui ne soit pas réservé aux seuls virtuoses, ces ascètes moraux dont nous parlions, un concept de don qui rende concevable la générosité des hommes et des femmes ordinaires. Dans ce but, il établit une définition plutôt anthropologique du don comme « toute prestation de bien ou de service effectuée, sans garantie de retour, en vue de créer, nourrir ou recréer le lien social entre les personnes »². C'est donc bien une définition « modeste », puisqu'elle n'exclut pas l'intérêt, mais rend compte seulement de la capacité du « généreux » (si l'on peut l'appeler encore ainsi) à accepter que le retour de son don soit indéterminé, différent ou différé. Ici le don existe aussitôt qu'est acceptée la possibilité d'un défaut de la réciprocité, et cette attestation constituerait le signe suffisamment dénué d'équivoque de la générosité et du désintéressement. C'est une définition « modeste » car elle ne fait pas du désintéressement la condition *sine qua non* du don et de la générosité.

Penser le don généreux n'est pas chose aisée quand on arrive après les nombreuses polémiques qui ne convoquent pas seulement des philosophes mais également tout un groupe d'anthropologues auquel appartient Alain Caillé. Généralement regroupés sous la bannière du MAUSS³, ces derniers, dans le but noble de donner une réalité d'existence au don, en ont développé une conception anthropologique qui en réduit beaucoup les exigences. On vient de la voir avec Alain Caillé, c'est aussi le cas, récemment, de Marcel Hénaff, qui distingue différents « ordres » de

1 Jacques Derrida, *Donner le temps. I-La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1993

2 *DID*, p.247

3 Mouvement Anti Utilitariste en Science Sociale, terme qui reprend aussi le nom du fondateur de la réflexion anthropologique du don, Marcel Mauss, auteur de la référence en la matière : *Essai sur le don*

don où le don généreux n'est qu'un ordre parmi les autres¹.

C'est un fait que le mot « don » recouvre des réalités très variées et il nous faut préciser dès à présent que si nous n'ignorons pas les cas du don rituel étudié par les anthropologues, nous ne pouvons en tenir compte dans notre étude. Nous ne nous occupons que du don que Hénaff range dans « l'ordre du don gracieux », qui nous semble être la définition première du don. On ne saurait nier qu'il peut y avoir une forme de générosité dans la réciprocité (dans le fait de se risquer vers l'autre dans la chose donnée en vue de susciter une réponse) mais comme le dit Hénaff lui même, le don rituel « se situe aussi bien hors de l'échange que de la générosité charitable »². Aussi, si la référence au don rituel et à *l'Essai sur le don* de Marcel Mauss peut sembler une référence quasi obligée pour celui qui veut aborder la question du don, nous ne nous occuperons pas de ce cas. Le don rituel oblige à penser un don compatible avec une forme d'intérêt, tenter d'intégrer ce cas anthropologique à nos réflexions d'ordre philosophique serait diminuer l'exigence d'une démarche qui vise à trouver une occurrence de don généreux.

Ceci étant dit, que reste-t-il à faire, face à la difficulté qu'il y a à prouver l'existence du don généreux, désintéressé? Faut-il donc, avec les pessimistes et les derridiens, renoncer à l'existence du don? Faut-il renoncer à cette intuition première qui était la nôtre qu'une générosité authentiquement pure et désintéressée est possible dans le réel, et qu'on peut donc en donner une définition qui ne soit pas un schéma idéal?

Peut être ne peut-on simplement pas aborder la générosité, don absolu, inconditionnel, d'un point de vue rationnel et rationalisant, comme le font tous les penseurs cités jusque là? Du rationnel au calcul il n'y a qu'un pas, et une générosité rationalisée ne peut être autre qu'une générosité calculante. Peut être que l'authentiquement généreux est irrationnel, inexplicable tant il ne correspond pas à la conception que l'on se fait de la nature humaine, comme nature rationnelle?

C'est ce que semble prendre en compte Vladimir Jankélévitch dans le *Traité des vertus*³, où il distingue la « générosité empirique, naturelle », celle que nous appelions générosité « rationnelle », et la « générosité super-naturelle », générosité absolue, irrationnelle. Cette distinction résout la contradiction que nous n'arrivons pas à dépasser entre intérêt et générosité, sans rien céder de l'inconditionnalité du don pur, authentique, précisément parce que le philosophe prend en compte l'incompréhensibilité de la générosité pure. Selon lui, paradoxalement, le don généreux parce qu'il donne tout absolument et sans contre partie, est gain total et inattendu. Cette théorie étant un peu complexe, il convient de l'expliquer au prix d'un petit détour :

La générosité « super naturelle », également nommée « métémpirique », est celle de l'amour. Il faut

1 Dans *Le don des philosophes, repenser la réciprocité*

2 *Le don des philosophes*, p62

3 Vladimir Jankélévitch, *Les vertus et l'amour. Traité des vertus II*, tome 2, Paris, Flammarion, 1986

ici entendre l'amour au sens large du terme, et non seulement l'amour comme caractéristique de la relation amoureuse. La générosité est une attitude universellement amoureuse, de tous les hommes, de l'Homme en général. Celui qui la pratique s'enrichit paradoxalement dans l'acte même de renoncer, à condition de ne pas l'avoir voulu expressément. L'amant garde ce qu'il donne, ou en tout cas recrée sa richesse à mesure qu'il la donne. Comprenons pas là que dans le cas de la générosité métémpirique, le donneur n'est pas possesseur d'une possession finie et close : tant que le don est un objet, le paradoxe du don enrichissant demeure un paradoxe (puisqu'on retranche nécessairement l'objet à la totalité des objets du possesseur). En fait les ressources du donateur généreux sont infinies car le fait de donner est accompli dans la joie, lorsqu'il y a générosité. Or la joie est liée à cet « en plus » qui paradoxalement résulte d'une soustraction. « La joie [...] jaillit de cette friction, le déchirement de donner et la surprise de s'enrichir ».¹

Le don généreux ne se situe donc pas au niveau de l'objet donné, ce don super-naturel ne peut être une chose, c'est un mouvement total et tout entier présent, et ainsi il appartient à la fois à celui qui donne et qui reçoit. La générosité et la gratitude sont alors deux formes du même acte gratuit. Il n'y a plus deux rôles disjoints, un bienfaiteur et un bénéficiaire. Dans l'amour on lit clairement la dissymétrie de l'acte gratuit, c'est ce qui fait que le donateur est enrichi : la gratuité de son acte induit chez le donataire l'amour, qui intensifiera l'amour du donateur et ainsi de suite. Et en même temps le donataire, par sa propre gratitude, est élevé à la dignité du donateur.

Cette générosité ne donne pas « le mien », mais « le moi », qui se donne lui même tout entier comme objet. Or c'est cela qui est incompréhensible car un don est toujours partitif. « Garder en donnant » est le défi métalogue ou principe de contradiction, une création et dédoublement de l'avoir. Donner librement ce qu'on a est certes généreux, mais n'est pas surnaturel car le principe de conservation est sauf (l'avoir passe simplement de moi à toi).

On ne peut pas donner ce qu'on a pas, mais on peut le créer en le donnant, dans l'acte même de le donner. Le donateur, qui n'a rien, ne soupçonne pas tout ce qu'en puissance il possède : il le découvre dans l'instant où il consent à s'appauvrir. Ainsi, on peut donner ce qu'on a pas, et par suite donner ce qu'on est, car ce qu'on est, en quelque sorte, c'est ce qu'on a pas (l'être on ne « l'a » pas, on « l'est »).

Cet être que l'on n'a pas devient un je-ne-sais-quoi que l'on a. La personne entre en possession de sa personne et se saisit elle même intuitivement et se rend ainsi capable de faire à autrui don de son ipséité, qui est de toutes les possessions la plus inaccessible.

Pour comprendre ce mystère du don total de soi, la raison construit derrière le moi donné une image virtuelle qui demeure à sa place et qui serait le moi donateur. Mais ce n'est pas là la générosité. Le

1 *Ibid*, p.319-320

don de soi est authentique et sérieux, il fait cadeau de la personne elle-même qui est donc à la fois le donateur et le don (d'ailleurs le mot « don » désigne et la chose donnée et le geste de donner).

C'est là un cadeau surnaturel. L'ipséité d'un individu est inestimable, il n'y a pas de valeur équivalente, on ne peut donc pas le vendre. On ne peut qu'en faire don, ou du moins l'échanger contre un cadeau du même ordre : une gratitude infinie.

Dans ce mouvement, le donateur n'est donc pas diminué ou mutilé, mais enrichi par ce don limite de son propre tout. Le moi tout entier bascule dans l'autre, d'un seul tenant, non mutilé. L'homme généreux vit deux fois, en l'autre et pour l'autre, engagé mais inentamé.

Ici semblent conciliées les notions apparemment contradictoires du gain et du don généreux, mais au prix d'un paradoxe. Avec la définition de Jankélévitch, la générosité ne se trouve pas au niveau de la passation d'objet, qui constitue le don empirique jamais dénué d'intérêt, mais à un niveau supérieur, métaphysique presque, dans le mouvement du moi vers le toi qui accompagne et dépasse le don empirique.

Cependant, si l'action morale définie par Kant semble idéale et inaccessible au commun des mortels, la conception que Jankélévitch développe de la générosité ne l'est pas moins tant elle paraît abstraite. Si elle résout en partie le problème de la définition de la générosité, une telle conception, absolue et paradoxale, ne renvoie pas de manière évidente à une réalité concrète. Il semble difficile en tout cas de vérifier dans la pratique cette théorie, dans la mesure où elle se situe à un niveau métaphysique. En prenant en compte l'irrationalité de la générosité, elle produit une définition irrationnelle de la générosité qui par conséquent s'applique mal au réel.

Ainsi, tenter de rendre compte du don généreux apparaît comme un double échec : Soit on définit une générosité rationnelle qui ne parvient pas à exclure l'intérêt, le calcul rationnel de l'acte généreux, et qui donc fait de la générosité pure et désintéressée un horizon idéal jamais atteint. Soit on définit une générosité irrationnelle qui risque de basculer dans l'irréel, et qui ne fait alors pas moins d'une telle générosité un idéal. Dans tous les cas, une occurrence réelle de don généreux, pur, un cas concret identifiable, semble introuvable, soit qu'on y trouve toujours tapis dans l'ombre quelque intérêt, soit que la générosité pure et désintéressée se situe dans le monde pur des idées, et qu'en platonicien on la contemple sans jamais la rencontrer dans le réel.

Ce constat tragique, si l'on s'en tient là, nous forcerait à invalider notre intuition première, à savoir que l'art pourrait être un don généreux, pur et désintéressé. Puisqu'une telle générosité semble en elle-même irréalisable, il serait vain de voir si l'art peut y participer, et il faudrait renoncer avant même de commencer.

Mais, si l'on se fie à la force de notre intuition, peut-être faut-il prendre la question par l'autre bout? Peut-être que montrer en quoi l'art présente des cas de générosité authentique sera une manière de

prouver que cette générosité n'est pas une chimère?

DEUXIEME PARTIE.

HYPOTHESE 1 : L'ARTISTE DONATEUR

Pour entamer une réflexion sur le don en art, commençons par l'étude du postulat qui semble le plus plausible, et déductible de l'observation immédiate de la réalité : c'est l'artiste qui donne une œuvre au spectateur. La nature du don serait donc l'objet œuvre, le donateur l'artiste et le donataire le spectateur. C'est d'ailleurs ce que mènent à penser les propos de Flaubert cité en amont (« *mon service est infini* »). De ce point de vue, la générosité de l'art serait plus précisément la générosité de l'artiste, qui donne son œuvre de manière désintéressée, ou bien qui donne par son œuvre quelque chose d'incalculable et de non rétribuable. Nous pouvons, pour bien visualiser la chose, schématiser cette première hypothèse ainsi :



I. Les œuvres qui questionnent le don

Commençons donc par l'étude de ce postulat, et commençons l'analyse de ce postulat de la manière la plus directe possible : l'étude d'œuvres où le don est central, mis en scène et questionné. Ainsi nous pourrions très vite vérifier cette première hypothèse. Si l'art est bien le don par un artiste d'une œuvre à un spectateur, alors une œuvre dont le sujet même est le don de l'œuvre ferait ressortir ce qu'il y a de proprement don dans l'art et comment cela est donné. On peut imaginer que, de la même manière que Greenberg affirmait qu'une œuvre fait ressortir sa propre essence si elle se focalise sur ce qui la constitue en propre (les spécificités de son médium etc), une œuvre qui se focalise sur le don ferait ressortir les caractéristiques propres du don artistique. En bref, si le don dans l'art, c'est le don de l'œuvre, alors une œuvre qui se résume à un don serait la mise à nu des caractéristiques propres du don par l'art.

On trouve, au moins à partir du XXe siècle, un certain nombre d'œuvres qui mettent la question du don au centre de leur dispositif. Si on peut y voir une confirmation supplémentaire que le don est central dans la pratique artistique, l'analyse concrète de ces œuvres va montrer qu'en réalité du don généreux rien ne se joue dans de telles œuvres, en tous cas pas au niveau du don mis en scène consciemment par l'artiste.

Parmi les multiples exemples, on en retiendra trois, des plus emblématiques : Les tas de bonbons de Félix Gonzalés-Torres, l'évènement *Soup/No Soup* de Rirkrit Tiravanija et *Messe pour un corps* de Michel Journiac.

1. Le tas de bonbons

*Untitled (portrait of Ross in L.A.)*¹, 1991, est un amoncellement de bonbons livrés au public qui est invité à se servir, pour les emporter et les manger. S'il s'agit bien, à première vue, d'un don, puisque les bonbons sont gracieusement *donnés* au spectateur, il est très facile, dès qu'on s'y attarde un peu, de voir que l'artiste utilise le don comme moyen, ce qui le sort immédiatement du registre du don (qui doit être une fin en soi) : en réalité le tas de bonbons pèse le poids exact de l'ami de l'artiste, Ross Laycock, juste avant que ce dernier ne meure du sida. En donnant à tous des bonbons ainsi chargés symboliquement du « poids mort » de son ami, Gonzalés-Torres met en scène la diffusion de la maladie dans tous ces corps de spectateurs qui ingèrent ces bonbons tragiques. D'ailleurs l'artiste ne présente pas du tout son travail comme un don généreux : « Je vous donne cette petite chose sucrée; vous la glissez dans votre bouche et vous sucez le corps de quelqu'un d'autre. De cette manière, mon travail s'intègre à d'innombrables autres corps. »². Il admet lui même que le don ici est une sorte de stratégie, presque un leurre destiné à infiltrer son travail dans les autres. Ce n'est ainsi pas vraiment un don mais plus une forme de domination subreptice. Il y a donc bien don mais ce n'est en aucun cas un don sans retour, ce n'est même presque pas un don. C'est un don comme le cheval de Troie a pu sembler être un don. De même, inviter les spectateurs à se servir dans le tas à pour conséquence logique la diminution du tas jusqu'à, idéalement, sa disparition totale. C'est une manière de symboliser et même rejouer la disparition physique de son ami dans la mort et la décomposition. Le don est alors un moyen nécessaire pour réaliser son œuvre (pour faire diminuer le tas) : ce n'est dès lors plus un don puisqu'il s'agit d'une action provoquée en vue d'une fin déterminée. Il s'agit plutôt d'une simple participation que d'un don.

1 Bonbons multicolores, enveloppés individuellement dans du cellophane, d'un poids idéal de 79,4 kg. Installation à dimensions variable, approximativement 92x92x92 cm. Cf photographie en annexe p 99

2 Dans le catalogue d'exposition *Félix González-Torres*, texte de Nancy Spector, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1996

Alors que Gonzalés-Torres proposait au spectateur la consommation symbolique d'un corps, Michel Journiac, quant à lui, n'a pas hésité à donner à manger un vrai corps. À la galerie Templon, le 6 novembre 1969, il offrait au public, au cours de l'action *Messe pour un corps*¹, de fines tranches de boudin réalisé avec son propre sang. Si dans une telle œuvre il s'attaque au tabou ancestral de l'anthropophagie et au dogme catholique, il convoque aussi avec force l'image du don généreux absolu, du don sacrificiel. Qu'y a-t-il en effet de plus absolument généreux que le don de son propre sang, imitation du don absolu qu'est le don de soi du Christ à l'humanité ? Michel Journiac semble se livrer au don ultime, en associant la figure de l'artiste à la figure christique, l'artiste étant celui qui se donne en sacrifice aux autres. Et les divers commentateurs ne tarissent généralement pas d'éloges au sujet de cette œuvre qui semble pousser le don aux limites de la générosité. Certains, comme Bruno Tackels, considèrent que l'artiste va même plus loin dans cette œuvre que tout le discours du christianisme sur la générosité : « Tout se passe comme si la posture artistique de Journiac ne faisait pas autre chose que de prendre au sérieux le christianisme et son histoire, assumant jusqu'au bout ce qu'il n'a eu de cesse de lâcher et contredire lâchement. Ici le sang n'est pas une abstraction biblique : il coule vraiment, il se partage concrètement »².

Pour d'autre, il s'agit même d'une illustration de « l'archétype de la création », signifiant par là que Journiac ne fait que rendre littéral ce que la totalité des artistes accomplissent par la création des œuvres : « Il s'agit donc pour lui d'un véritable sacrifice humain offert pour l'amour de l'autre. Par cette messe, Journiac représente selon ses propres termes « l'archétype de la création », l'homme qui se donne à l'homme, la communion de son hostie sanguine pour la communion mystique et charnelle des hommes »³.

On aimerait partager cet enthousiasme, car l'artiste semble avoir voulu y manifester la même idée que nous voudrions démontrer au cours de cette étude, qu'en art il est question de générosité absolue. Mais le problème d'une telle action, si radicale soit elle, c'est que l'association de la figure de l'artiste à celle du Christ est à double tranchant. Elle a autant pour effet de manifester le don absolu de l'artiste que d'illustrer la gloire que l'art lui confère, lui qui est ici élevé à un rang divin. Il n'est tout de même pas anodin d'attribuer à son statut d'artiste les mêmes caractères que celui du Christ. C'est certes faire sien l'amour infini que le Christ porte aux hommes, mais c'est aussi s'attribuer sa puissance, son aura, la vénération dont il fait l'objet. Ainsi ce don peut être autant interprété comme un sacrifice que comme une affirmation de l'abîme qui sépare le commun des

1 Cf Photographie en annexe, p 100

2 Bruno Tackels, « Michel Journiac, un iconoclaste », publié 08/04/2004 sur le site www.mouvement.net (consulté pour la dernière fois le 28/02/13)

3 Hélène Singer, *Expressions du corps interne*, Paris, l'Harmattan, 2011, p 33

mortels du divin artiste, qui donne du haut de sa tour d'ivoire, voire du haut des cieux. D'ailleurs la mise en scène qui accompagnait la distribution de boudin, reprenant les modes opératoires de la messe chrétienne, signifiait matériellement cette distance entre spectateur et artiste : l'artiste, seul, derrière un autel et dans la lumière des cierges, regards et projecteurs braqués sur lui, distribuant son don à la masse indistincte des « fidèles ». Cela ressemble fort au don comme affirmation de puissance que nous avons décrit plus haut. Reprenant les codes des offices religieux, Michel Journiac en emprunte aussi toute la mise en scène du pouvoir d'une Église soucieuse de préserver et affirmer la hiérarchie.

3. *Soup/No Soup*

Au Grand Palais, le sept avril 2012, de midi à minuit, l'artiste Rirkrit Tiravanija distribuait gratuitement avec son équipe de la soupe, à l'occasion de la Triennale¹. Tout le monde pouvait entrer et être servi, à volonté, et tout était mis en place (tables, bancs, vaisselle, eau...) pour que chacun puisse manger à son aise. Le titre, *Soup/No Soup* était une référence directe aux soupes populaires, accrochant souvent à l'entrée de leur locaux une enseigne lumineuse affichant « Soup » ou « No Soup », en fonction des stocks disponibles. Dans le cas d'une telle œuvre, le don généreux semble clairement assumé. Déjà le titre fait référence à des organisations caritatives, qui la plupart du temps se revendiquent de la générosité, mais les programmes annonçant l'événement faisaient également référence au registre de la générosité. On pouvait ainsi lire sur le site de la Triennale et les prospectus : « Généreux mais modeste, collectif mais singulier, *Soup/No Soup* se veut un grand rassemblement où chacun pourra vivre une expérience immatérielle, basée sur la rencontre et la générosité »².

Mais en réalité ce don de soupe peut être intégré à un échange et n'est donc pas un don généreux, contrairement à ce que pouvaient invoquer les plaquettes qui faisaient la promotion de l'événement. Tout d'abord, en dehors de tout échange, il n'est pas particulièrement généreux de donner gratuitement de la soupe à la couche de la population qui fréquente le Grand Palais. Pour avoir participé à l'événement, je n'ai vu que des gens de classes aisées, les seuls ayant eu accès à l'information, et quelques touristes égarés, les seuls à fréquenter le quartier du Grand Palais. Si l'on ajoute à cela le fait que tous les visiteurs étaient blancs et que la totalité du personnel d'entretien, qui venait régulièrement débarrasser les tables, était noir, cela donnait une impression assez désagréable, très loin « d'une expérience immatérielle, basée sur la rencontre et la générosité ».

Soit l'artiste avait conscience de cela (c'est fort possible) et son but était de rendre visible cette triste

1 Cf photographie en annexe, p 99

2 Cette plaquette est encore consultable sur le site de la triennale <http://www.latriennale.org/fr/grand-palais> (consulté pour la dernière fois le 28/02/13)

réalité aux spectateurs, de stimuler une réflexion d'ordre social, mais auquel cas on ne peut plus du tout parler de don. La distribution de soupe sert plutôt d'appât pour mettre le spectateur en situation et les prospectus qui annonçaient une expérience de générosité sont soit complices soit aveugles. Soit l'artiste pense vraiment que la distribution de soupe est un don généreux au spectateur (ce qui est tout aussi probable) mais alors ce don de soupe, qui constitue le corps de l'œuvre, relève en fait de l'échange : l'artiste donne de la soupe, mais en retour il a besoin du spectateur, qui constitue le corps de son œuvre (si personne n'était venu goûter la soupe, l'artiste n'aurait pas pu réaliser son œuvre). Et même au delà de cet échange, il y a échange car certes l'artiste donne gratuitement de la soupe, mais c'est ce don là, dans la mesure où c'est son œuvre, qui lui confère la reconnaissance du public en tant qu'artiste.

En fait, cette dernière phrase met en lumière que toute œuvre, même si elle prenait la forme du don le plus désintéressé qui soit, n'en reste pas moins un échange entre l'artiste et le spectateur, puisqu'il s'agit d'une œuvre et que l'artiste a besoin du spectateur pour exister en tant qu'artiste. En effet, seul le spectateur peut apprécier l'œuvre et lui fournir ainsi une forme de reconnaissance. On aurait pu dire la même chose des tas de bonbons et de *Messe pour un corps*, qui eux aussi nécessitent la présence du spectateur pour pouvoir exister.

L'analyse d'œuvres qui se font elles mêmes dons conscients ne permet donc pas de vérifier notre premier postulat, à savoir que c'est l'artiste qui donne une œuvre au spectateur. Loin de mettre à nu les caractéristiques donatrices de l'artiste, elles semblent indiquer de toutes part que l'art n'est en rien un don généreux si c'est l'artiste qui donne. Mais cela n'invalide pas pour autant tout à fait notre postulat et il nous faut maintenant examiner de plus près les multiples intérêts et gains que confère la pratique artistique, qui se sont fait pressentir dans l'analyse des trois œuvres précédentes .

II. Les bénéfices de la pratique artistique

On peut identifier plusieurs intérêts, plus ou moins subtils et plus ou moins conscients, susceptibles de motiver la création d'une œuvre et qui compromettent le statut de donataire généreux qu'on aurait tendance à naturellement attribuer à l'artiste. Précisons dès à présent que la liste qui va suivre des intérêts sous-jacents à toute pratique artistique paraîtra peut être un peu rude à l'égard des artistes, qui vont être successivement accusés de tous les torts. Mais on se convaincra facilement à la lecture de la totalité de notre étude que cette rudesse n'est qu'une première étape vers une reconnaissance beaucoup plus juste de la vraie générosité de l'art et des artistes.

1. Prosélytisme

Lorsqu'une œuvre est utilisée comme moyen de persuasion, lorsque son potentiel de séduction est mis au service de la divulgation d'une idée, en un mot du prosélytisme, son caractère de don répond alors à un but qui n'a plus rien de généreux. L'œuvre n'est pas donnée de manière désintéressée, le don n'est plus une fin en soi mais un instrument au service de quelque chose de très intéressé : exercer une influence sur un ou des individus, qui peut être même considérée comme une forme adoucie de domination de l'esprit. Au contraire de donner, l'œuvre prosélyte prend d'une certaine manière au spectateur, elle use de l'attention que ce dernier lui accorde pour l'amener à soutenir ses propres idées et idéologies.

Louis Aragon, par exemple, connu pour son engagement au PCF, a produit des œuvres militantes qui dépassent ce qu'on pourrait qualifier d'engagement pour tomber dans le prosélytisme. De retour d'URSS en 1931, il publie *Front rouge*, poème militant et provocateur dont il dira bien plus tard, dans les années 1970 : « Ce poème que je déteste », un poème qui contient les vers :

*« Pliez les réverbères comme des fétus de pailles/ Faites valser les kiosques les bancs les fontaines
Wallace/ Descendez les flics/ Camarades/ descendez les flics/ Plus loin plus loin vers l'ouest où dorment/ les
enfants riches et les putains de première classe/ Dépasse la Madeleine Prolétariat/ Que ta fureur balaye
l'Élysée/ Tu as bien droit au Bois de Boulogne en semaine/ Un jour tu feras sauter l'Arc de triomphe/ Prolétariat
connais ta force/ connais ta force et déchaîne-la/ Il prépare son jour il attend son heure sa minute la seconde / où
le coup porté sera mortel et la balle à ce point sûre/ que tous les médecins social-fascistes/ Penchés sur le corps
de la victime/ Auront beau promener leur doigts chercheurs sous la chemise de dentelle/ ausculter avec les
appareils de précision son cœur déjà pourrissant/ ils ne trouveront pas le remède habituel/ et tomberont aux
mains des émeutiers qui les colleront au mur/ Feu sur Léon Blum/ Feu sur Boncour Frossard Déat/ Feu sur les
ours savants de la social-démocratie/ Feu feu j'entends passer/ la mort qui se jette sur Garchery Feu vous dis-
je/ Sous la conduite du parti communiste/ SFIC/ Vous attendez le feu sous la gâchette/ Que ce ne soit plus moi qui
vous crie/ Feu/ Mais Lénine/ Le Lénine du juste moment/ »¹*

Il ne s'agit pas là de contester la grandeur des écrits d'un poète d'une telle notoriété. Mais un tel poème, véritable encouragement à la violence qui emprunte la forme agréable de la poésie, ne peut être don généreux. Il invective, incite, présente plus les aspects du manifeste politique que ceux de l'art. Et il n'est pas anodin que l'auteur lui même ait renié plus tard ce poème « qu'il déteste ». Utiliser la forme artistique pour défendre une idée peut être une forme de manipulation car le discours y prend une forme plaisante pour les sens qui redouble sa force, une force que le discours mis à nu n'aurait pas. D'ailleurs, du prosélytisme à la propagande il n'y a qu'un pas, et lorsque l'art

1 Louis Aragon, *L'œuvre poétique d'Aragon*, tome 2, Paris, Ed Messidor, 1989, p.515-516

devient propagande, il perd son statut d'œuvre d'art. On hésite aujourd'hui, par exemple, à considérer l'art officiel des régimes totalitaires comme de l'art.

On ne peut certes pas vraiment parler de propagande pour ce qui est du poème d'Aragon. Cependant le statut même d'œuvre d'art y est compromis, du moins sa pertinence en tant qu'art, si l'on en croit les propos d'André Breton, qui pourtant partageait jusqu'à un certain point les convictions d'Aragon. Voici ce qu'il écrivit en 1932 au sujet de *Front rouge* :

« Je me dois de déclarer qu'il n'ouvre pas à la poésie une voie nouvelle et qu'il serait vain de le proposer aux poètes d'aujourd'hui comme exemple à suivre, pour l'excellente raison qu'en pareil domaine un point de départ objectif ne saurait être qu'un point d'arrivée objectif et que, dans ce poème, le retour au sujet extérieur et tout particulièrement au sujet passionnant est en désaccord avec toute la leçon historique qui se dégage aujourd'hui des formes poétiques les plus évoluées ».../... « Force m'est donc, considérant aussi le tout de ce poème, sa référence continuelle à des accidents particuliers, aux circonstances de la vie publique, me rappelant enfin qu'il a été écrit lors du séjour d'Aragon en URSS, de le tenir non pour une solution acceptable du problème poétique tel qu'il se pose de nos jours mais pour un exercice à part, aussi captivant qu'on voudra mais sans lendemain parce que poétiquement régressif »¹

Quelque soit la cause défendue, qu'elle soit noble ou non, imposer une idée n'est pas un don, c'est sûrement là la différence entre prosélytisme et engagement. L'artiste qui s'engage ne tente pas d'ériger une conduite comme modèle, il ne cherche pas à imposer un point de vue unique, comme seul valable. Bien au contraire, la plupart du temps s'engager en art signifie s'opposer à une forme de domination (politique ou autre), au nom des dominés, plutôt que d'exercer une domination, via un médium artistique, pour amener un esprit à partager son avis.

Lorsque Picasso peint *Guernica*, il me semble qu'il n'impose pas une idée. Son tableau dénonce mais n'appelle pas à la révolte, comme le fait le poème d'Aragon (dont tous les verbes sont au mode impératif). Il n'incite pas ouvertement à la lutte armée contre les soldats allemands par exemple, mais exprime un désaccord individuel face à une forme de domination et de violence. L'expression de ce désaccord peut porter en elle le désaccord de tous ceux qui ne peuvent l'exprimer, et c'est en cela que l'artiste s'engage. On peut se reconnaître dans le point de vue exprimé par le peintre, mais on est pas incité à le partager.²

La nuance peut sembler infime certes, mais on pourrait dire que la différence réside dans le fait que

1 André Breton, *Misère de la poésie*, « L'affaire Aragon devant l'opinion publique », in *Œuvres complètes d'André Breton*, tome 2, Gallimard, 1992

2 Il ne s'agit pas ici de faire un article sur la différence entre prosélytisme et engagement, ce qui serait fort intéressant. Précisons cependant : certes en peinture on ne peut user de verbes à l'impératif, comme Aragon dans *Front rouge*. Mais une peinture peut être impérative à sa manière, en représentant par exemple un personnage héroïsé incitant implicitement le spectateur à suivre sa conduite par l'admiration que ce personnage suscite en lui. Tel n'est pas le cas de *Guernica*.

l'engagement exprime une idée *au nom de*, tandis que le prosélytisme l'exprime *pour*, à la place du spectateur. Peut être faut il voir dans le prosélytisme une forme de radicalisation de l'engagement qui n'est pas souhaitable.

Nous ne sommes pas là pour condamner la totalité de l'art prosélyte et ne cherchons aucunement à faire rimer prosélytisme avec médiocrité. De toute évidence il y a de nombreuses œuvres prosélytes qui n'en sont pas moins des chef-d'œuvres : nombre de peintures religieuses de l'histoire de l'art, ou encore de toutes les peintures et sculptures représentant un personnage royal ou autre. Notons cependant que dans ces cas là le prosélytisme y est moins virulent que celui de *Front rouge* et relève plus souvent d'un contexte historique et social que d'un choix idéologique de l'artiste.

Par ailleurs, il ne faudrait pas croire qu'en démontrant le caractère non-généreux d'une œuvre nous entendions par là la discréditer, diminuer sa qualité. Bien entendu le don généreux n'est pas nécessairement la fin ultime de toute activité artistique. Cependant, indépendamment des qualités plastiques, nous voyons dans le prosélytisme un premier cas qui dément l'idée répandue que tout œuvre d'art est forcément don généreux de la part de l'artiste.

2.« Argent, femmes ou gloire »

« Les œuvres, dans mon système, devenaient un moyen de modifier par réaction l'être de leur auteur, tandis qu'elles sont une fin, dans l'opinion générale; soit qu'elles répondent à un besoin d'expression, soit qu'elle visent à quelque avantage extérieur : argent, femmes ou gloire »¹.

Cette formule quelque peu abrasive de Paul Valéry résume à elle seule les autres motivations qui peuvent, à l'origine d'une pratique artistique, compromettre le caractère absolument généreux d'une œuvre.

a-Mercantilisme

On ne peut réduire la pratique d'un artiste à la seule volonté de s'enrichir. Cependant personne n'ignore que les œuvres d'art, lorsqu'elles sont couronnées de succès, peuvent être gratifiées de prix exorbitants. Les artistes non plus ne l'ignorent pas, et sans être un motif puissant, on peut supposer que certains spéculent tout de même sur la rentabilité de leur production. Il est d'ailleurs tout à fait légitime de vouloir vivre de sa pratique, mais on sort alors du contexte du don.

On trouve à travers l'histoire des exemples d'artistes tout à fait conscients de la valeur marchande et spéculative de leur œuvre. On sait ainsi que Rembrandt travaillait à faire monter la côte de ses peintures et gravures, par des stratégies, souvent désastreuses par ailleurs, où il achetait systématiquement ses propres œuvres proposées dans les ventes aux enchères afin soit d'en faire un

1 Paul Valéry, « Fragments des mémoires d'un poème », Variété V, dans *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957

produit rare sur le marché de la peinture soit d'en conserver le monopole pour pouvoir fixer les prix¹.

Si l'affairisme de Rembrandt peut s'expliquer par le contexte historique, à une époque où le statut du peintre commençait juste à se différencier de celui d'artisan et de commerçant, on trouve également des exemples d'artistes parfaitement conscients de la valeur marchande de leur œuvre après que l'art a acquis son statut d'art libéral, autonome...

Lorsqu'en 1934 André Breton exclut Salvador Dali du mouvement surréaliste, il se justifie entre autre en reprochant au peintre sa conception trop commerciale de l'art. C'est pourquoi, faisant l'anagramme de son nom, il le surnommera « Avida Dollars ». Dali, fidèle à son tempérament provocateur, n'a jamais caché sa passion pour l'argent, et repris même à son compte le susdit anagramme.

Aujourd'hui, certains artistes phares tels que Jeff Koons ou Damien Hirst constituent de véritables entreprises, avec plusieurs dizaines d'employés, qui rappellent les ateliers de peintres de la Renaissance, où la dimension commerciale est parfaitement assumée et intégrée au discours (ce qui suscite souvent la polémique). Jeff Koons, par exemple, a créé la « Jeff Koons productions » au début des années 1980, entreprise artistique dont il est le superviseur, qui emploie une centaine d'assistants, connue pour collectionner les enchères millionnaires².

Enfin, nous pouvons évoquer une large part de l'industrie culturelle et de l'art dit populaire, blockbuster et autres, dont l'objectif de rentabilité fait très souvent partie des objectifs principaux.

b-Reconnaissance sociale

De la même manière que l'argent, le prestige qui accompagne le statut d'artiste dans notre société peut être une forme de contre-don, pendant du don artistique initial, et qui exclurait ce dernier du champ de la générosité pure. C'est ce qu'on pouvait pressentir dans l'analyse de *Messe pour un corps*, qui place l'artiste au même niveau que le fil de Dieu.

Dans l'imaginaire collectif, l'artiste incarne des valeurs associées à la liberté, qui font de lui, lorsqu'il est couronné de succès (même à titre posthume), un personnage prestigieux voire héroïque dans une société utilitariste qu'il fascine autant qu'elle le rejette.

A ce propos la sociologue Raymonde Moulin, dans son ouvrage *Le marché de la peinture en France*³, identifie en se fondant sur des entretiens avec des peintres ce qu'elle nomme « l'idéologie de la liberté », qui participe d'une certaine aura de l'artiste en société :

Cette idéologie de la liberté est selon elle issue de la figure de l'artiste charismatique renaissant qui

1 On peut trouver l'illustration de ces anecdotes dans le film très documenté de Peter Greenaway sur la vie de Rembrandt, *the Nightwatching*, 2007

2 Informations puisées dans un article publié le 19/12/2008, sur le site internet d'Art&Flux, équipe de recherche sur l'art au CNRS : <http://art-flux.univ-paris1.fr/spip.php?article208>

3 Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Ed de Minuit, 1967, p.348-363

serait encore vivante aujourd'hui, et se serait même renforcée avec le romantisme. L'artiste affirme avoir une vocation, et non une profession. Il pense en terme de création, d'acte créateur qui est vécu comme un acte libre. Les seules contraintes avouées sont celles dues à la création antérieure et à la logique interne de l'œuvre. Dans ce contexte, l'artiste qui répond aux sollicitations du champ social plutôt que d'obéir à la nécessité intrinsèque de sa création se condamne à être un mauvais peintre. Cette soumission aux exigences de l'œuvre comme fait esthétique, impliquant le refus des exigences de l'œuvre comme fait social, fonde l'esthétique des artistes. Paradoxalement, c'est ce refus des exigences du social et ce dévouement apparent à l'art pour lui même qui fonde également le prestige social de l'artiste. Celui-ci est vu comme un personnage exceptionnel, et qui, toujours selon Raymonde Moulin, tient le rôle de compensateur que la société technicienne et utilitariste attend d'eux.

Ce paradoxe est ce que Pierre Bourdieu nomme « l'intérêt au désintéressement ». En termes bourdieusiens, le désintéressement de l'artiste lui confère un capital culturel élevé, capital culturel qui dans le champ social de l'élite sociale constitue une large part du capital symbolique¹, ce qui lui octroie une position sociale dominante.

Nous esquissons ici une approche sociologique de la question de la générosité en art, dont nous ne pouvons faire l'économie mais que nous ne développerons pas ici, faute de place. Cependant, il apparaît clairement que l'art, par le prestige qu'il confère à la figure de l'artiste une fois reconnu, permet à ce dernier d'occuper une place sociale élevée. En termes courants, le don artistique peut être motivé en partie par le désir de célébrité qui accompagne souvent le statut d'artiste et dont la « star » est l'exemple le plus emblématique. Et il apparaît de surcroît, si l'on se fie à Raymonde Moulin, que ce statut social enviable est dû en grande partie à l'aspect désintéressé de la pratique artistique. Si l'art est une pratique désintéressée, alors il ne peut qu'aboutir à un don de l'œuvre, puisque l'artiste ne l'aurait pas réalisé dans un but autre que l'art lui même. Autrement dit c'est précisément parce que l'art semble un don désintéressé que l'artiste en sort grandi. Cet « intérêt au désintéressement » est donc un de ces dons masquant un intérêt. Un don, certes, mais pas un don généreux.

c-Expression de soi

Là encore, on ne peut pas résumer la pratique artistique à une volonté d'expression narcissique de soi. Mais pour reprendre les mots de Valéry cités en amont, « ...[les œuvres] répondent à un besoin d'expression... ». L'œuvre d'art, en tant qu'elle est le produit de la créativité d'une personne, peut être vue comme un mode d'expression de son individualité. Cela n'est pas un

¹ Le capital symbolique, c'est le capital constitué d'une proportion variable des trois capitaux (économique, social et culturel) qui permet d'occuper une position élevée dans un espace social donné.

mal, certes, mais on peut voir dans l'attention qu'accorde le spectateur à l'expression d'une personnalité une forme de contre-don. Car cette attention ne va pas de soi. Dans d'autres circonstances, le même spectateur pourrait ne pas s'intéresser à l'expression de l'individualité de l'artiste. La forme de l'œuvre donne à cette expression un attrait que n'aurait pas le récit de soi pur et dur. Prosaïquement, si je raconte ma vie ou mon ressenti à un passant dans la rue, il y a de très fortes chances que je l'ennuie bien vite, si tant est qu'il ne m'ignore pas tout bonnement. Mais si je rédige mon autobiographie, le même passant, alors métamorphosé en lecteur, pourrait m'accorder son intérêt. Autrement dit l'œuvre non seulement est un moyen d'expression de soi, mais également justifie par la forme une telle expression, qui dans un autre contexte serait jugée égocentrique voire narcissique. Ainsi on peut voir l'œuvre comme un bon moyen d'expression de soi même, peut être même comme un moyen assez noble, mais qui alors ne constitue pas un don généreux et au contraire réclame le don d'attention de la part du spectateur.

D'ailleurs lorsqu'un artiste se livre trop ouvertement à l'épanchement narcissique dans son œuvre, il est généralement assez durement jugé, indépendamment de la qualité de son travail. *Les confessions* de Jean Jacques Rousseau sont un exemple du type d'œuvre où la critique porte généralement un jugement positif teinté de réserve à cause d'un égotisme trop patent : on loue chez Rousseau l'invention d'un genre, l'introspection, de même qu'on loue ses qualités stylistiques et narratives, certaines de ses idées etc ; mais on blâme en même temps, avec indulgence toutefois, l'expression d'un ego malade et de mauvaise foi, qui bien souvent sous couvert de se dévoiler dans sa vérité nue tente de se justifier et de donner de lui la meilleure image, même dans le récit de ses fautes¹.

Les artistes eux même, conscients du danger de tomber dans l'expression narcissique, condamnent ce travers. Gilles Deleuze, par exemple, affirme dans *Critique et Clinique* qu'« écrire n'est pas raconter ses souvenirs, ses voyages, ses amours et ses deuils [...] on n'écrit pas avec ses névroses »².

3.Éternité

Ce dernier gain que nous allons identifier est sans doute le plus dérangent, même si en lui même il est assez banal. Il vient contredire, semble-t-il, une des intuitions premières qui nous avait lancé sur la quête du don généreux en art. Nous nous étonnions de ce qu'une œuvre produite loin dans le passé nous touchât encore. Nous y voyions une preuve que quelque chose dans l'œuvre était donné à tous puisque l'artiste ne pouvait raisonnablement attendre un contre-don de la part de la

1 Pour ne donner qu'un exemple, Rousseau raconte dans le livre deuxième des *confessions* comment il vola ses maîtres et accusa à sa place la cuisinière Marion, laquelle fut chassée. C'est sa honte et ses remords qu'il confesse dans ce livre mais il tourne les choses d'une telle manière qu'il apparaît héroïque dans ses aveux et finalement d'une grande moralité dans ses remords qui lui causeraient des insomnies, plusieurs dizaines d'années plus tard. On trouvera ce récit p.137-138 des *confessions (livres I à IV)*, Paris, LGF, 2006

2 Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Ed de Minuit, 1993, p.12-13

totalité des spectateurs potentiels de son œuvre. Or, en réalité, le fait qu'un spectateur d'un futur très lointain soit touché par son œuvre présente un très grand intérêt. L'artiste y trouve l'occasion d'accéder à l'éternité, à une façon en tous cas de transcender la mort. Créer une œuvre, c'est laisser une trace de soi qui nous survivra, c'est donc une façon de durer malgré la mort. Pour cela, il faut qu'un spectateur voie l'œuvre, il faut qu'une conscience se porte sur elle pour que vive le souvenir de son créateur dans cette conscience. Une toile croupissant dans un grenier, oubliée de tous, n'a aucun intérêt pour l'artiste qui veut durer à travers le temps. L'artiste qui vise une forme d'éternité sait qu'il a besoin des spectateurs à venir, tout comme Achille, en quête de gloire pour vaincre la mort, a besoin de la conscience des hommes à venir pour survivre dans leur mémoire. C'est dans les consciences à venir que l'éternité est possible. C'est donc précisément parce que l'art a la faculté de toucher même un homme d'un temps à venir très lointain que l'artiste peut avoir un intérêt très puissant à créer. Le spectateur d'une œuvre du passé fournit en échange sa conscience comme une sorte de lieu de survie pour l'artiste.

Au terme d'une telle démonstration on pourrait se demander, un peu désabusé, quel était l'intérêt de poser la question de la générosité dans l'art si c'était pour aboutir à un constat trop pessimiste. Il y a, c'est vrai, une certaine rigidité à débusquer systématiquement derrière une générosité apparente en art tous les motifs vulgaires d'intérêt et d'ambition. Mais cet exercice austère était nécessaire pour ne pas courir le risque d'être taxés d'angélisme, en livrant un discours trop positif et enthousiaste sur la générosité absolue de l'art. Cependant, nous avons évidemment conscience que les motivations des artistes ne sont pas toujours aussi basses que celles que nous avons décrites, et que l'art n'est pas le fait exclusif d'individus égoïstes-narcissiques-manipulateurs-mercantiles.

Mais surtout, il fallait mettre à terre l'idée que la générosité dans l'art est de l'ordre de l'évidence pour prouver en même temps la pertinence de notre question, à savoir : « est-ce que l'art peut-il être une occurrence de don authentiquement généreux, c'est à dire désintéressé »? A ce stade de la réflexion, rien n'est moins sûr, et l'ambition de le prouver n'en est que plus vive.

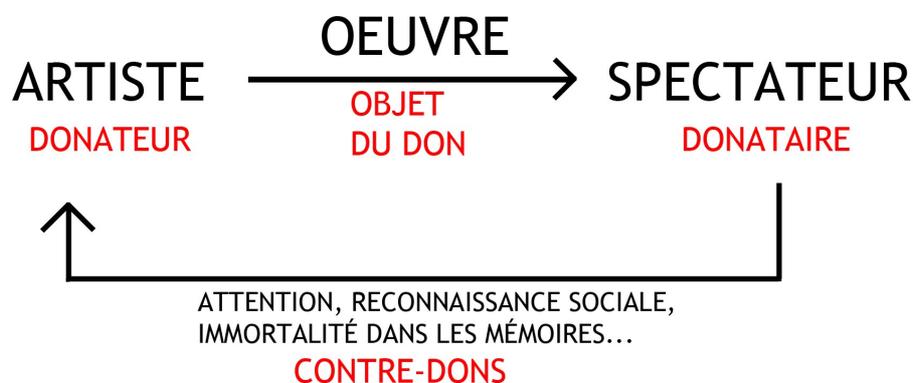
On pourrait par exemple se demander si la question n'a pas été mal posée. On pourrait se dire qu'au lieu de penser l'artiste donateur d'une œuvre, il aurait fallu supposer que l'artiste donne quelque chose d'autre à travers son œuvre. On pourrait dire que même si l'objet « œuvre » est intégré à un système d'échange, soumis à ces intérêts que nous venons de répertorier, l'artiste donne quelque chose d'autre de manière absolument généreuse, et que l'œuvre n'est qu'un canal. C'est entre autre ce que suggèrent les œuvres par l'intermédiaire desquelles l'artiste s'engage. On a vu encore l'an dernier, avec l'emprisonnement violent d'Ai Weiwei par les autorités chinoises, qu'un artiste

peut donner de sa personne en prenant position à travers son œuvre. Peu importe alors que l'œuvre elle-même soit vendue, échangée contre de la reconnaissance etc, ce qui est donné est autre chose, et emprunte seulement cette œuvre comme un simple voile.

Mais alors on tombe encore et toujours sur le terrible danger de l'autosatisfaction de celui qui se complait à donner généreusement. Quel que soit l'angle sous lequel on aborde la question du don, on finit toujours par retomber avec un certain agacement sur cet argument kantien. Il est indépassable, semble-t-il, car il rend impossible le don généreux tant qu'il émane d'un sujet, qui semble trop faible ou trop humain pour éviter de se plaire à être bon. Plaisir tout à fait pardonnable et qui semble un retour légitime, mais qui est rédhibitoire si on se plie, pour l'exercice, à l'intransigeance de celui qui cherche un don complètement généreux.

Tant qu'on ramène ce don généreux en art, dont nous avons l'intuition, à une source individuelle (l'artiste), on n'évite pas les écueils qui caractérisent toute forme de don. Tout peut en effet se ramener à la structure de l'échange. L'artiste, en un mot, ne donne pas.

À ce stade, on peut donc compléter le premier schéma que nous avons proposé, en l'augmentant de ce que nous venons de mettre à jour :



Si l'on prend en compte cet écueil kantien infaillible, et qu'on accepte l'idée qu'une source individuelle et subjective ne peut pas être simplement donatrice généreuse, il ne reste que deux options. Soit on renonce à toute possibilité de don authentiquement généreux. Soit on pose une question un peu surprenante mais qu'il aurait fallu poser depuis le début, s'il n'avait pas fallu par souci de rigueur commencer par analyser ce qui semblait directement observable dans la réalité. Cette question, ce n'est pas « qu'est ce qui est donné par l'artiste? » mais, en amont, « *qui* est-ce qui donne en art? » Et ce *qui*, c'est l'œuvre elle-même.

Envisager que, dans l'art, ça ne soit pas l'artiste qui donne peu paraître un peu étrange. Qui d'autre le pourrait? Et en même temps l'idée qu'il pourrait y avoir un autre donateur dans l'art est déjà présente dans l'opinion commune : n'est-ce pas ce que suggère l'expression très courante qui dit que l'artiste est celui qui a un don, ce dernier passant alors du statut de donateur à celui de donataire?

I.Heidegger, l'indice de la phénoménologie

Un ouvrage comme *L'origine de l'œuvre d'art*¹, de Martin Heidegger, permet de faire ce pas de côté, et d'envisager le fait un peu improbable de poser un objet comme sujet de l'action du don, de penser l'œuvre et non l'artiste comme entité donatrice. Dans sa démarche phénoménologique, qui consiste à partir à la recherche de « l'être des étants », c'est à dire tenter de définir ce que c'est que d'être au sens profond, Heidegger développe une théorie selon laquelle l'œuvre est ce qui donne accès à l'être des choses, qui révèle leur être. Il l'illustre par une description devenue célèbre des souliers peints par Van Gogh, puis d'un temple grec. En voici un extrait, qui donne une idée de la nature de cette révélation de l'être des choses grâce à l'œuvre d'art et surtout met en évidence combien, dans cette approche phénoménologique, l'artiste est subsidiaire et l'œuvre principale actrice :

« Sur le roc, le temple repose sa constance. Ce « reposer sur » fait ressortir l'obscur de son support brut et qui pourtant n'est là pour rien. Dans sa constance, l'œuvre bâtie tient tête à la tempête passant au dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle même dans toute sa violence. L'éclat et la lumière de sa pierre, qu'apparemment elle ne tient que par la grâce du soleil, font ressortir la clarté du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la nuit. Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. La rigidité inébranlable de l'œuvre fait contraste avec la houle des flots de la mer faisant apparaître, par son calme, le déchaînement de l'eau. L'arbre et l'herbe, l'aigle et le taureau, le serpent et la cigale ne trouvent qu'ainsi leur figure d'évidence, apparaissant comme ce qu'ils sont »².

L'artiste n'entre pas du tout en ligne de compte ici. Il est manifeste que c'est l'œuvre en tant que phénomène autonome qui réalise quelque chose, qui donne quelque chose, et que ce n'est pas l'artiste qui par la réalisation de l'œuvre donne quelque chose.

1 Martin Heidegger, « de l'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1986

2 *Ibid*, p.44

Recourir à la phénoménologie comme nous le faisons ici, pour remettre en question l'évidence qu'en art seul l'artiste peut être donateur, est tout indiqué quand on sait que l'attitude phénoménologique fondamentale est de considérer les phénomènes en eux même, purs, détachés de tout positionnement existentiel (c'est à dire déconnectés du regard subjectif d'un individu). C'est là le sens de l'époché, qui est mise en suspend de tout positionnement existentiel pour considérer les phénomènes dans leur apparition pure. Cela permet de considérer l'œuvre d'art comme un phénomène acteur et indépendant de l'artiste, ce dont nous avons besoin pour poser la simple question « *qui* est-ce qui donne en art »? Recourir plus particulièrement à la phénoménologie de Heidegger paraît d'autant plus indiqué qu'il est celui qui a parlé de la donation de l'œuvre d'art, ce qui recoupe à priori notre questionnement, voire y apporte une réponse.

Cependant, si ce rapide détour par la phénoménologie était nécessaire pour rappeler qu'il n'est pas hasardeux de considérer un objet, en tant que phénomène qui apparaît à la conscience, comme le sujet d'un acte, nous nous en tiendrons à cela pour le moment. Nous ne faisons pas d'emblée nôtre la pensée de Heidegger au sujet de l'œuvre comme donatrice de l'être, car il est risqué d'établir un lien direct entre la donation phénoménologique et le don comme réalité concrète. C'est d'ailleurs là tout le reproche qu'adresse Marcel Hénaff à Derrida dans *Le don des philosophes* :

« Le vrai problème que soulève *Donner le temps* prolonge de manière particulière le lien établi entre le *es gibt* et le don de l'être, puisqu'il concerne l'extension de cette articulation aux pratiques du don entre personnes. Il y a eu subreption : nous avons glissé d'une thèse sur l'être à une thèse sur l'action ».¹

Disons donc que nous empruntons seulement pour l'instant à la phénoménologie la possibilité de considérer un objet comme un phénomène autonome, qui à la possibilité d'agir activement sur la conscience qui le perçoit, presque comme un sujet. Mais nous ne faisons pas une analyse à proprement parler phénoménologique du mode de don par l'œuvre d'art.

On peut d'ailleurs prouver l'indépendance de l'œuvre d'art par rapport à l'artiste, en tant que phénomène, sans nécessairement recourir au système phénoménologique. Plusieurs points attestent d'une vie autonome de l'œuvre, séparée de son créateur, une fois cette dernière conçue :

Tout d'abord, l'œuvre d'art survit à son créateur et continue à exister en tant qu'œuvre après la disparition de ce dernier. On a vu que l'artiste y voyait une chance de survie par delà la mort, et dans un tel cas c'est bien plutôt lui qui est dépendant de l'existence de l'œuvre que l'inverse. Autre preuve : on identifie un objet comme œuvre d'art même lorsqu'on ne sait rien de l'artiste qui l'a créée, ou indépendamment de sa volonté. L'aurige de Delphes est manifestement une œuvre d'art même si on ne sait pas qui l'a créé ni pourquoi. L'inexistence de l'artiste, dans un tel cas, n'empêche

1 *Le don des philosophes*, p 31

en rien l'œuvre d'art d'exister en tant que telle. On considère certains objets de culte africains comme de véritables œuvres d'art quand on sait pourtant que leurs créateurs leur attribuaient une fonction spirituelle et pas du tout artistique, et que même bien souvent ils ne possédaient pas le concept d'art. Il en va de même, en fait, pour toutes les œuvres produites avant la Renaissance, avant l'invention du statut d'artiste qui voit le jour à cette époque.

Voilà autant de preuves que l'œuvre d'art existe en elle-même et pour elle-même aussitôt après sa production, et qu'elle peut être au moins considérée comme indépendante de l'artiste. C'est cela qui nous permet d'envisager cette œuvre donatrice, dans son existence autonome, et non objet du don.

Mettons donc de côté ce que dit Heidegger de la nature de la donation qui a lieu dans l'œuvre d'art et occupons nous d'analyser concrètement l'impact de ce changement de donateur et comment cela rend possible la pensée d'un don vraiment généreux en art.

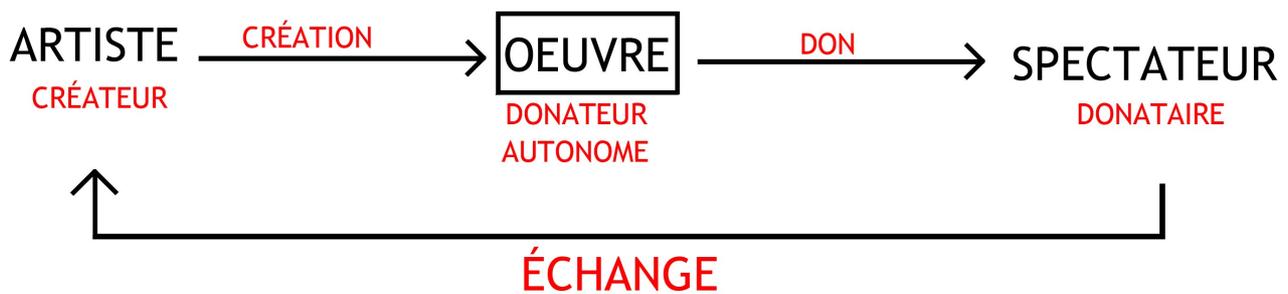
II. Quelque chose qui donne, dépersonnalisation du don

1. Un don impersonnel ?

On a vu que tout don était accompagné d'une intention, celle de l'individu qui pratique le don, et que c'est cette intention qui n'est jamais pure d'intérêts. Tant que le don est don direct *de quelqu'un*, le don est entaché des intérêts inévitables, profondément humains de ce quelqu'un. Jusqu'à ce qu'on imagine que l'œuvre d'art puisse être donatrice, on associe généralement un acte de don à un acte de volonté. Et c'est cette volonté qui, toujours plus ou moins impure, en même temps qu'elle décide de pratiquer le don, le condamne à être intéressé.

Mais si l'on postule que c'est l'œuvre qui donne, par son existence autonome, et non l'artiste qui donne par elle, alors le don est absolument désintéressé tout simplement parce qu'il s'agit du don *de la part de personne*. Le don par une œuvre d'art est un don sans volonté, sans intention, un don neutre au sens où ce n'est pas un individu qui donne, mais un objet. Si l'on considère l'œuvre d'art comme donatrice, on fait alors face à un don *impersonnel*, il y a toujours don mais il n'y a plus d'intention. On ne donne plus *quelque chose*, c'est *quelque chose* qui donne. Le don de la part de personne permet ainsi un don sans dette, un don qui n'est affirmation de rien d'autre que son évidence de don sans retour.

On peut donc changer notre premier schéma, pour tenter de visualiser cette hypothèse :



Le problème est alors de savoir en quoi on peut encore parler d'un don généreux si le donateur n'est pas une conscience, une volonté. Si la générosité est, comme on l'a établi en amont, le fait de se dépasser, sacrifier son intérêt personnel, son avantage à celui des autres, alors un don neutre, de personne, n'est pas généreux. Il est un don aveugle, comme la nature donne aveuglément ses bienfaits à tous. L'homme qui laisse tomber par mégarde un billet par terre qui sera ramassé par un mendiant ne donne pas pour autant de l'argent à un nécessiteux. On pourrait en dire autant de l'œuvre qui donnerait sans volonté à tous.

2. Un don dépersonnalisé

En fait, la générosité d'un tel don reste possible si l'on considère que l'œuvre d'art n'est pas un don *impersonnel*, c'est à dire de la part de personne, mais un don *dépersonnalisé*, c'est à dire séparé de sa source individuelle, de la volonté qui en est à la source. Cela est dû à la dimension particulière de l'activité artistique, qui est *mise en forme*, qui donne une forme autonome à un mouvement vers l'autre et ainsi rend ce mouvement indépendant de la volonté qui en est à la source. Concrètement, dans une situation de don courante, quelqu'un donne quelque chose à quelqu'un d'autre. Dans le cas du don artistique, quelqu'un crée quelque chose qui aura la charge de donner quelque chose à quelqu'un d'autre.

Ce qui fait donc que l'œuvre d'art est quelque chose qui s'adresse à tous, donne à tous sans intérêt aucun, à pure perte etc, c'est que l'auteur du don s'est séparé de son don en tant qu'auteur. Il a coupé les ponts avec son don grâce à la particularité du phénomène artistique qui est mise en forme. La mise en forme artistique du don permet au don d'être forme autonome, indépendante, close sur elle-même, séparé de sa source. L'œuvre d'art est donc un don rendu autonome (la preuve en est que quand l'artiste disparaît l'œuvre perdure et continue de donner). On pourrait alors répliquer que quand on donne de l'argent, l'argent est indépendant de celui qui donne, en tant qu'objet qui a aussi une forme autonome (effectivement l'argent aussi dure après la mort du donateur). Mais ce n'est pas du tout pareil, parce que l'argent est *ce qui est donné*, et renvoie directement à *celui qui donne*, tandis que nous postulons que l'artiste crée *celui qui donne*, c'est à dire crée l'œuvre d'art. Ce qui

sera donné par l'œuvre ne renverra donc qu'à l'œuvre et en rien à l'artiste. Ou encore, l'artiste crée quelque chose qui donnera à sa place ce qu'il y a à donner. L'artiste ne donne pas l'œuvre, on l'a assez montré, mais il crée la possibilité d'un don.

L'artiste n'est donc pas généreux comme donateur, et on a vu qu'il n'y a pas vraiment de possibilité qu'un donateur généreux puisse exister, mais il est généreux de renoncer au bénéfice du don tout en créant la possibilité du don. C'est là un état de renoncement extrême que de créer la possibilité du don mais de ne pas donner soi-même, puisque ainsi on ne peut même pas avoir la satisfaction ni personnelle ni sociale de donner. En effet, l'artiste est rétribué en créant l'œuvre, financièrement et symboliquement, il est donc rétribué de créer la possibilité de donner. Il ne donne donc pas. On lui doit l'existence du donateur, mais comme il crée cette existence en échange de quelque chose, on ne peut pas lui reconnaître le statut prestigieux et enviable du donateur. La générosité de l'œuvre d'art est donc une générosité neutre, involontaire, et celle de l'artiste est la générosité de renoncer à la générosité tout en permettant à la générosité d'exister.

Cette approche est particulièrement intéressante car elle permettrait de définir le don artistique comme indissociable des caractéristiques structurelles de l'art. Avec cette hypothèse on pressent en quoi le don artistique est profondément artistique, en quoi il est comme ceci et non comme cela précisément par qu'il est don de l'art, par l'art : un don qui ne peut être généreux que parce qu'il prend la forme de l'œuvre d'art, et que c'est cette prise de forme qui justement coupe le don de sa source individuelle et intéressée. C'est uniquement grâce au fait que l'art est mise en forme que le don peut être détaché de sa source individuelle et devenir don neutre, dépersonnalisé. Quelle différence, alors, avec toutes les activités humaines qui aboutissent à la production d'un objet, d'une forme? Quelle différence, par exemple, avec l'artisan qui fabrique une chaise? La chaise aussi peut être identifiée comme chaise même sans l'artisan pour le confirmer, elle aussi peut lui survivre etc. La différence tient, évidemment, au rapport que l'on a à ces différents objets, gouverné par le principe de l'utilité. Bien qu'elle soit rendue autonome par rapport à son créateur, la chaise ne donne rien, on peut l'utiliser, ce qui n'est pas pareil. C'est précisément là qu'est la différence, puisqu'on n'utilise pas l'œuvre d'art. En la contemplant, on entre en contact avec elle, certains diront qu'on échange avec elle. Le rapport à l'œuvre d'art semble souvent plus de l'ordre de la relation que de l'ordre de l'utilisation et c'est ce qui permet le don. Sauf dans les cas précis où l'œuvre est ravalée au statut de marchandise, mais alors son statut même d'œuvre est remis en cause, comme le déplore Hannah Arendt¹.

Notre compromis, donc, pour donner une réalité au don, n'est pas d'en réduire les exigences (comme le font les anthropologues comme A.Caillé ou M.Henaff), mais de trouver la possibilité

1 Dans Hannah Arendt, *La crise de la culture: huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 2002

d'un don réalisé par personne. Cependant, comme c'est un homme (l'artiste) qui crée la possibilité de ce don dépersonnalisé, le don reste dans le champ des relations humaines. Il s'agit bien d'un don des hommes aux hommes, mais par interposés. Le système qu'est l'art, qui permet de produire un don de la part de quelque chose, est lui-même une activité humaine, une invention humaine. Ce don reste donc dans le champ de l'humanité. Il ne s'agit pas d'un don hors de l'homme comme on pourrait parler du don de la nature.

Contre Derrida qui affirme que comme le véritable don généreux doit être inconscient, il ne peut pas exister, nous pensons que l'homme a su créer, inconsciemment sans doute, un lieu où le don est rendu inconscient par dépersonnalisation. Alors que Derrida écrit que « s'il y a don ce ne peut plus avoir lieu entre des sujets échangeant des objets, choses et symboles. La question du don devrait ainsi chercher son lieu avant tout rapport au sujet, avant tout rapport à soi du sujet, conscient ou inconscient »¹, nous écrivons que l'art est le lieu du don inconditionnel et que l'œuvre d'art en est l'agent. L'œuvre d'art opère cette chose incroyable, que Derrida considérerait comme le prérequis invalidant toute possibilité de don, de rendre le don inconscient de la part du donateur comme chez le donataire, l'un et l'autre s'ignorant comme tels.

Voilà un système qui est fort séduisant mais qui ne sera viable que si nous parvenons à définir ce qui est concrètement donné par l'œuvre d'art. En effet, ce que nous posons là demeure un simple schéma théorique tant que nous ne savons pas si l'œuvre d'art donne quelque chose. Et de surcroît, trouver quelque chose qu'une œuvre d'art puisse donner, afin de rendre ce système de don concret, n'est pas chose aisée. Qu'est-ce qu'une œuvre pourrait bien donner par elle-même, en tant qu'œuvre, puisque en tant qu'objet inanimé elle ne peut rien donner de matériel?

Alors que nous avons le sentiment d'avoir éclairci le *comment* du don, la manière dont ce qui est donné en art est donné, voilà que se pose avec encore plus d'insistance la question de la nature de ce qui est donné, qui elle seule pourra déterminer si le système théorique que nous venons d'élaborer est correct.

D'autre part, si ce schéma rendant compte de la manière du don semble, dans les grandes lignes, cohérent, il ne subsiste pas moins un certain nombre de contradictions qu'il ne résout pas encore et qu'une précision sur la nature du don pourrait dissiper.

Qu'en est-il par exemple dans un tel système des œuvres d'art dont la forme est indissociable de l'artiste? Une performance, qui n'existe que le temps de sa réalisation par l'artiste, peut difficilement être considérée comme une œuvre indépendante de ce dernier, et qui donne d'elle-même sans que lui ne donne. Il en va de même pour le Body Art où, le corps de l'artiste devenant le corps de l'œuvre,

¹ Donner le temps. 1-La fausse monnaie, p39

on s'explique mal comment cette œuvre peut avoir une activité donatrice indépendante. Soit le schéma de don que nous avons établi ne rend compte que de l'activité donatrice d'*un certain type d'art*, ce qui n'est pas à exclure. Ainsi nous devons peut être conclure notre étude en limitant cette générosité artistique qui nous tient à cœur aux seules œuvres qui aboutissent à une forme concrète et pérenne. Soit un éclaircissement sur la nature de ce qui est donné en art nous permettra de réintégrer ces œuvres éphémères, immatérielles, corporelles...à ce schéma. En effet, si l'on sait ce que l'art donne et qu'on sait que ces œuvres sont de l'art, alors on pourra en déduire logiquement qu'elles donnent (comme dans une équation à une inconnue les deux termes connus permettent de trouver celui qui est inconnu). Et à partir de là on pourra tenter de définir comment ces œuvres le donnent.

Autre objection : quelle différence y a-t-il alors avec la production d'une œuvre philosophique ou même l'écriture d'un livre de mathématique, réalisations qui dans les deux cas sont des objets coupés de leurs auteurs car eux aussi sont rendus autonomes par rapport à leurs créateurs? Si on ne sait rien de l'auteur de tels ouvrages, on peut quand même en comprendre et en apprécier le contenu. Ces ouvrages peuvent également survivre à leurs auteurs et nous toucher des siècles après leur rédaction etc. Et contrairement à la chaise, nous n'entretenons pas avec eux de rapports utilitaires. Y aurait-il donc un don du livre de philosophie, qui serait équivalent au don de l'œuvre, et une générosité du philosophe, rendant sa pensée autonome par l'écriture d'un livre, qui serait la même que celle de l'artiste?

Soit on devra conclure que cette générosité que nous voulons mettre à jour est propre à toute les formes d'expression de la pensée, et qu'il ne s'agit pas d'une générosité « de l'art ». Soit, en découvrant que la nature du don artistique dépend de ses caractéristiques propres de phénomène artistique (forme sensible etc), on pourra affirmer que le don généreux dont nous parlons est bien celui de l'art, et qu'il diffère du don du philosophe s'il y en a un¹. Voilà donc ce qu'il nous faut chercher, un don généreux dont la possibilité dépend des caractéristiques structurelles de l'art.

1 À propos du don du philosophes, je renvoie à l'ouvrage de Marcel Hénaff qui se consacre à cette question : *Le prix de la vérité : le don, l'argent, la philosophie*

I.L'art ne donne pas la Vérité

Une des opinions les plus courantes, sur laquelle nous ne pouvons faire l'impasse lorsqu'on recherche ce qui est donné dans l'art, veut que l'art donne accès à la Vérité. De nombreuses théories ont ainsi développé cette idée, comme celle, fameuse, des « contenus de vérité »¹ des œuvres d'art de Theodor Adorno, ou encore (il est temps d'y venir) la pensée de Heidegger dans *L'origine de l'œuvre d'art*.

Il serait très commode de considérer que l'art donne généreusement la Vérité. En effet, la Vérité est de l'ordre de ce que l'on peut déposer dans l'œuvre d'art car cette dernière est un moyen d'expression et peut donc se faire expression de la vérité. Et surtout, la Vérité est ce que Marcel Hénaff nomme un « hors-de-prix »². La Vérité étant un bien inestimable, on ne peut lui fixer un prix et donc on ne peut que la donner généreusement. C'est ce qui fait, selon Marcel Hénaff, que la philosophie est un don généreux.

S'il est en effet une chose que l'on peut affirmer avec certitude, c'est que la tâche de la philosophie est de découvrir la Vérité. Or c'est là tout le problème : en considérant que l'art donne la Vérité, nous ne rendons pas compte de ce qui différencie l'art de la philosophie. Le don du philosophe et de l'œuvre d'art s'annuleraient alors pour devenir une sorte de don commun à toute forme de production intellectuelle. Pire encore, on peut considérer que l'art s'annule dans la philosophie lorsqu'il se met en quête de Vérité. N'est ce pas là le sens de la mort de l'art que diagnostique Hegel? L'art révélerait son noyau philosophique lorsqu'au terme de son développement historique il en arrive à se poser des questions philosophiques telle que celle de sa propre essence? Ainsi, parler de l'art comme don de Vérité pourrait revenir à parler du don de l'art devenu philosophie, ne se différenciant d'elle que par le mode d'expression.

Certains diront cependant que c'est précisément parce que l'art possède des moyens d'expression différents que l'on ne peut ramener son don de Vérité au don de la philosophie. Certains diront même que les moyens propres à l'art, qui investissent le domaine des sens, sont aptes à exprimer une Vérité hors de portée de la philosophie, qui ne dispose que des mots et des concepts.

C'est là ce qu'on pourrait par exemple comprendre dans les propos de Heidegger sur l'œuvre d'art

1 Dans sa *Théorie esthétique* (1970)

2 *Le prix de la vérité*, p 20

comme lieu de révélation de l'être. Si l'on pouvait avoir une certaine réserve à lier don comme acte et donation de l'être, on ne peut nier que la donation de l'être ait un rapport étroit à la Vérité. La donation de l'être est une façon de révéler la Vérité, car qu'est-ce que la Vérité sinon une vue juste sur l'être de chaque chose? Ce qui serait donné dans l'œuvre d'art ce serait donc la donation elle-même, c'est à dire l'accès à la Vérité.

Pour Heidegger, l'art est en réalité le plus à même de donner cet accès à la Vérité qu'est la donation de l'être. Une large partie de l'œuvre de ce philosophe s'attaque au vaste problème de l'incapacité du discours verbal ordonné à dépasser les contraintes métaphysiques et à pénétrer le cœur des choses. Or, il apparaît dans *L'origine de l'œuvre d'art* que cette pénétration est précisément ce qui caractériserait l'art authentique. La Vérité elle-même « vient à l'être » dans l'œuvre d'art. Pour Heidegger, dans l'œuvre d'art, de par sa relation de création désintéressée et de dépendance au bois, à la pierre, au pigment, avec son total être présent dans et aussi bien hors du temps historique, le monde « se mondanise » c'est à dire vient à l'être.

C'est ce que s'efforce de faire sentir la description du temple grec que nous avons citée, de même que celle des souliers de Van Gogh. Comme le dit si bien Georges Steiner dans l'analyse qu'il fait de la description de ces souliers¹, cette peinture rend possible notre expérience de la réalité intégrale, de la quiddité et du sens profond des deux souliers. L'analyse scientifique procéderait par décomposition, et si exhaustives que soit ses découvertes sur la chimie du cuir ou l'histoire de la chaussure en général ou en particulier, il n'en résulterait qu'une abstraction morte. De même, la connaissance qui vient de la pratique, la connaissance possédée par le porteur de ces souliers n'a pas de prix, mais c'est là une connaissance intéressée, qui *utilise* les objets de son intuition. L'art seul laisse simplement la chose être, en vertu de sa relation désintéressée au monde. C'est uniquement dans et à travers la peinture seule que la paire de souliers devient un être total et autonome. Longtemps après que l'objet a perdu tout intérêt scientifique ou toute utilité pratique (s'ils sont usés), la structure existentielle et la présence vivante de la paire de souliers sont préservées et gardées. Bien au delà de toute paire de souliers rencontrée dans la « vie réelle », l'œuvre de Van Gogh nous communique « l'être soulier » essentiel, la « vérité d'être » de ces deux formes de cuir, formes qui sont tout à la fois infiniment familières et, si nous nous retirons de la facticité et nous « ouvrons à l'être », infiniment neuves et étranges.

Voilà donc l'art présenté comme mode de connaissance de la Vérité, incomparable à celui de la philosophie dont les moyens trop pauvres ne peuvent atteindre cette perfection d'expression de l'être intime des choses. Ce don incommensurable serait alors pleinement spécifique à l'art.

Cependant la démarche philosophique de Heidegger, malgré ce qu'il nous dit de l'œuvre

1 Georges Steiner, *Martin Heidegger*, Champs Flammarion, Paris, 1987, p 172 sqq

d'art, invalide paradoxalement la possibilité de considérer ce don de Vérité comme propre à l'art. En effet, l'ensemble de la démarche de Heidegger vise à réhabiliter la philosophie en tant que mode d'expression de l'être. C'est justement ce qui fait l'aspect difficile de sa philosophie, qui souvent dans son style d'expression emprunte les voies détournées de la poésie afin de mieux dire la vérité de l'être. La nature de la philosophie heideggerienne est donc la preuve même, si on ne se limite pas à la lecture de *L'origine de l'œuvre d'art*, que la philosophie dispose des ressources nécessaires, dans les formes infinies que peut prendre le langage, pour atteindre cette Vérité que l'on serait tenté de croire à la seule portée de l'art. C'est là toute l'ambition de Heidegger dans *Être et temps*. À moins de considérer que ce philosophe devient artiste lorsqu'il a recourt à des tournures poétiques, ce qui serait risqué, force est de constater que la philosophie dispose d'autant de moyens que l'art pour atteindre la Vérité, même la plus celée.

Et même, ne pourrait-on pas voir dans cette description des souliers, empreinte d'une force poétique toute particulière, une manière pour la philosophie de *faire parler* l'œuvre d'art, et ainsi dire ce que l'œuvre ne dit pas d'elle-même? N'est-ce pas en fait le discours philosophique de Heidegger qui « fait éclore l'être » en décrivant comment cet être est supposé éclore dans une œuvre d'art? N'a-t-on pas autant, voire plus le sentiment de la « violence » de la tempête, de « l'immensité du ciel » et « des ténèbres de la nuit » quand ils sont mis au sein de la même phrase en opposition avec « la constance », la « sûre émergence » ainsi que « la rigidité inébranlable » de l'œuvre? N'est-ce pas plutôt la force de l'entre-choc des idées qui fait jaillir l'être de ces oppositions que le philosophe attribue à la rencontre de l'œuvre d'art avec son environnement? Car lorsque la conscience vit la perception immédiate de la violence d'une tempête, a-t-elle le recul nécessaire, engluée dans l'événement comme elle doit l'être, pour saisir ce contraste avec la « sûre émergence » du temple que la description par le philosophe fait si bien sentir? N'est-ce pas plutôt la proximité des mots et la rencontre des concepts qui le font sentir?

Plus encore, Heidegger, philosophe qui recourt à la forme poétique pour exprimer un contenu qui reste philosophique, va plutôt dans le sens de cette transformation de l'art en philosophie dont parle Hegel. La philosophie mettant l'art au service de son but spécifiquement philosophique qui est celui d'exprimer la Vérité.

Bref, nous ne sommes pas là pour faire une étude du rapport problématique de l'art à la Vérité mais justement pour signaler que ce rapport est très problématique. Il est trop problématique pour nous permettre d'envisager l'œuvre d'art donatrice de Vérité sans courir le risque de voir la spécificité de l'art s'annuler et de ne parvenir qu'à démontrer une sorte de générosité générale des diverses formes d'expressions de la pensée, ou de montrer que l'art se fond dans la démarche philosophique.

II.L'art, source d'énergie

1.Une réaction qui n'existerait pas sans l'œuvre

Mais alors que peut donc donner l'art? Une fois l'idée de l'art donateur de Vérité écartée, il ne reste guère de piste déjà ouverte à suivre. Est-ce une émotion esthétique, comme les sentiments du Beau ou du Sublime par exemple? Mais la nature procure des émotions comparables par ses paysages, ses éruptions volcaniques etc. Et puis rien ne dit que ce soit l'œuvre qui donne un tel sentiment esthétique, et non le sujet lui même qui le crée en lui, désintéressé qu'il est de l'objet, comme le voudrait la théorie kantienne. Est-ce son contenu de sens? Mais alors on ne pourrait rien dire qui concerne toutes les œuvres tant le contenu varie d'une œuvre à l'autre. Est-ce alors une pensée que l'œuvre ferait naître chez le spectateur? Cela est bien vague, sans compter qu'on risquerait encore de manquer la spécificité de l'art et de le confondre avec toute autre production intellectuelle.

Pour trouver la nature de ce que donne l'art, il aurait déjà fallu s'entendre sur l'art lui même. S'il avait été possible de donner une définition générale de ce que l'art produit comme effet lors de sa réception, on aurait pu analyser en quoi cet effet peut être considéré comme un don ou non. Si l'on pouvait s'accorder, en un mot, sur la nature et la fonction de l'art, on aurait certainement une réponse toute prête pour savoir ce que l'art donne. Or c'est bien là toute la difficulté du phénomène artistique, qui a découragé tant de théoricien en quête d'une définition ontologique et amené Nelson Goodman à remplacer la question « qu'est-ce que l'art? » par celle ,plus raisonnable peut être, « quand y a-t-il art? ».

Ce n'est certainement pas l'humble étudiant que je suis qui va pouvoir répondre à une question de cette envergure dans la centaine de pages imposée pour la rédaction du Mémoire. Quand bien même on m'en accorderais mille je n'y répondrait toujours pas.

En revanche, ce que même un étudiant de Master 2 peut affirmer avec certitude c'est que si l'on ne peut pas définir la nature de la réaction qu'entraîne l'art chez le spectateur, l'art entraîne une réaction chez ce dernier, quelle qu'elle soit. Qui peut citer une œuvre qui laisse totalement indifférent, à partir du moment où elle est perçue et acceptée comme une œuvre d'art? Même le rejet ou le dégoût est une réaction suscitée par l'œuvre. Même la contemplation la plus passive du spectateur est une réaction de sa part à la présence de l'œuvre. En un mot, l'œuvre d'art crée une activité chez celui qui la perçoit qui n'aurait pas existé sans elle, même si l'on ne peut définir quelle est cette activité. De manière générale, on peut dire que l'œuvre d'art met en mouvement le spectateur. Il se passe quelque chose en lui, même infime, qui n'existerait pas sans l'œuvre. Toute œuvre entraîne une réaction.

C'est là une réalité bien simple et d'une évidence telle qu'on serait en droit de douter de l'intérêt de son énoncé. Mais au delà de ce caractère d'évidence, tomber d'accord sur le fait que toute œuvre entraîne une réaction c'est remarquer que l'œuvre d'art suscite une activité chez le sujet, une activité qui n'aurait pas lieu sans elle. Toute réaction est une action. Ainsi cette simple remarque nous permet d'affirmer sans trop de risque que ce que donne toutes les œuvres d'art, en amont des effets précis de chaque œuvre qu'on ne peut définir, c'est quelque chose de l'ordre d'une impulsion qui suscite une action. Et qu'est-ce qu'une « impulsion qui suscite une action » sinon de *l'énergie*, terme qui désigne ce qui est nécessaire à toute action, tant physiologique que mécanique? Nous postulons donc que l'art donne de l'énergie et c'est cette piste que nous allons creuser et tenter de définir au mieux.

2. Un rapport de l'art à l'énergie que l'on pressent partout

a-Dans des théories esthétiques

Une telle affirmation ne sort pas de nulle part et il n'est pas hasardeux de questionner le rapport de l'art à l'énergie. On pressent cette idée formulée en d'autres termes dans des théories bien connues, comme celle de John Dewey par exemple. Dans l'élaboration de son concept d'expérience, et plus particulièrement d'expérience esthétique, il développe une pensée de la perception esthétique comme activation du spectateur. Dans la deuxième partie du chapitre 3 de *L'art comme expérience*, il écrit que « ...la réceptivité n'est pas synonyme de passivité. Elle peut aussi être assimilée à un processus consistant en une série de réactions qui s'additionnent jusqu'à la réalisation objective »¹. Pour John Dewey, le spectateur doit être actif pour percevoir une œuvre d'art esthétiquement, c'est à dire comme une œuvre d'art et non comme un simple objet de son entourage, passivement reçu par les sens. La réception d'une œuvre, lorsqu'elle consiste en une expérience complète (au sens fort où Dewey entend « l'expérience »), consiste pour lui en une interaction continue entre l'organisme dans son entier et l'œuvre. Le corps entier doit être mis en mouvement, sans quoi l'œuvre est juste reconnue, vue, mais elle n'est pas esthétiquement perçue. Plus encore, le spectateur doit revivre le processus créateur qu'a vécu l'artiste et qui a abouti à l'œuvre, afin que l'expérience de perception constitue une totalité harmonieuse, avec un début et une fin comme doit l'être toute « expérience » telle que la définit Dewey. « La perception remplace la simple reconnaissance. Il y a acte de reconstruction et la conscience est alors vive et animée [...] La phase esthétique, ou phase où l'on éprouve, est réceptive. Elle implique que l'on s'abandonne. Mais laisser aller son moi de façon adéquate n'est possible qu'au moyen d'une activité contrôlée, dont il est fort probable qu'elle sera intense. [...] En effet, pour percevoir, le spectateur doit créer sa propre expérience qui, une fois

¹ John Dewey, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2010, p 107

créée, doit inclure des relations comparables à celles qui ont été éprouvées par l'auteur de l'œuvre »¹.

Il s'agit donc bien d'une mise en mouvement du spectateur au contact de l'œuvre, mise en mouvement qui n'aurait pas existé si le spectateur n'avait pas rencontré cette œuvre. En cela, on peut dire que l'œuvre d'art confère une forme d'énergie en ce qu'elle suscite une réaction chez le spectateur qu'il n'aurait pas suscité de lui-même. C'est à dire qu'il n'aurait pas trouvé en lui l'énergie nécessaire pour entrer dans ce type d'action. John Dewey parle lui-même d'une série de « réactions » (et non simplement d'actions) lors de la perception esthétique, c'est à dire d'actions suscitées en retour d'une première action. Si le spectateur fournissait l'énergie, l'impulsion initiale nécessaire à son activité lors de la perception esthétique, on parlerait alors d'une série « d'actions », inaugurées par le sujet face à l'œuvre, et non de réactions. D'ailleurs, dans la précédente citation le philosophe expose ce subtil mélange de passivité (« que l'on s'abandonne ») et d'activité de la part du sujet que doit être la réception d'une énergie. Une telle réception doit en effet impliquer l'abandon de celui qui se laisse pénétrer d'énergie puis l'activité « intense » de celui qui est animé immédiatement par l'énergie qu'il vient de recevoir.

Dans ces pages, John Dewey à lui-même recourt au champ lexical de l'énergie, qu'il considère lui aussi mise en jeu dans la perception d'une œuvre d'art : « Dans une grande partie de nos relations avec notre environnement, nous nous mettons en retrait ; parfois par peur, ne serait-ce que de dépenser indûment notre énergie [...] La perception est un acte de libération d'énergie, qui rend apte à recevoir, et non de rétention d'énergie [...] Nous devons rassembler de l'énergie et la mettre au service de notre faculté de réaction, pour être en mesure d'assimiler »².

A noter ici cependant que, contrairement à nous, John Dewey semble considérer que le sujet doit lui aussi fournir de l'énergie lors de la réception, pour « assimiler » ce qu'il perçoit. Soit, et on pourrait alors voir ici un point de désaccord avec ce philosophe. Si ce dernier pense bien que dans la perception de l'œuvre il est question d'énergie, il considère qu'il s'agit d'une dépense de la part du spectateur et non d'un don d'énergie de l'œuvre au spectateur. Mais on peut aussi supposer que cette énergie qui, selon Dewey, serait dépensée par le sujet est précisément celle fournie par l'œuvre. La perception serait alors bien une libération d'énergie, mais d'une énergie dont la source est l'œuvre, qui anime le spectateur qui, lui, ne la retient pas mais se laisse parcourir par elle et la dépense pour « assimiler ».

Et il n'y a pas que Dewey dont les propos laissent transparaître un rapport de l'art à l'énergie. D'autres théories affirment que la perception nécessite une activité intense du sujet. Encore

1 *Ibid*, p 108, 109 et 110

2 *Ibid*, p 109

récemment, Paul Audi exposait en conférence que selon lui l'œuvre d'art permet de transformer la vision, habituellement passive, en regard actif¹. Dans son cas, il semblait clair que c'est l'œuvre qui active le spectateur et non le spectateur qui s'active lui même pour pouvoir percevoir l'œuvre (comme on pourrait le penser à la lecture des propos de Dewey). Mais c'est aussi le cas de Antonin Artaud par exemple, qui développe une conception « d'un théâtre qui nous réveille : nerfs et cœur »², inspiré du théâtre balinais : le spectateur, placé au cœur de la scène doit être activé en permanence par un spectacle qui le met en branle, qui se saisit de lui, « qui s'adresse à l'organisme entier »³.

Pour toute ces théories, même celles qui postulent que l'activité doit venir du spectateur, on peut dire qu'une telle activité n'aurait pas été possible sans l'impulsion première qu'est la rencontre de l'œuvre. Cette impulsion première, comme l'étincelle nécessaire au démarrage d'un moteur à explosion, est un don, même infinitésimal, d'énergie nécessaire pour « démarrer » cette activité du sujet.

Ces théories confirment en tout cas que penser le rapport à l'art en terme d'énergie est tout à fait envisageable. Que l'on considère que le spectateur la dépense ou qu'il la gagne, c'est une question qui vient dans un second temps.

b-Dans l'imaginaire commun

À titre de confirmation supplémentaire, notons que l'on trouve dans l'imaginaire commun de nombreuses illustrations de ce rapport de l'œuvre d'art à la circulation d'énergie. C'est le cas de tous les récits où une œuvre d'art prend vie, que ce soit la statue de Pygmalion ou la *Vénus d'Ille*⁴. où l'œuvre d'art est présentée comme lieu de circulation de l'énergie vitale au point de prendre vie. Mais c'est sans doute dans *le Portrait ovale* d'Edgar Allan Poe et *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde qu'on en trouve l'expression la plus forte. On y voit affleurer partout l'intuition que l'œuvre d'art à un lien avec l'énergie vitale, et que même elle en est un lieu de concentration, soit qu'elle l'absorbe soit qu'elle la redistribue. Ces deux récits expriment chacun un versant du lien entre art et énergie.

Dans *le Portrait ovale*, le narrateur passe la nuit dans un château abandonné aux murs tapissés de tableaux plus exquis les uns que les autres. Il s'abîme dans la lecture d'un petit volume trouvé sur les lieux qui contient l'appréciation et l'analyse de chaque tableau. C'est alors qu'il découvre dans un recoin obscur un sublime portrait de jeune fille, portrait dont le charme « était une

1 Paul Audi, philosophe, intervenait le 16 janvier 2013 en conférence à la Sorbonne, dans le cadre des séances d'« interface » organisée par l'UFR d'arts plastiques. Pour plus de renseignements sur sa théorie, il la développe dans son ouvrage récemment paru *Le regard libéré d'Eugène Leroy*, Editions Galerie de France, Paris, 2010

2 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2007, p 131

3 *Ibid*, p 135

4 Prosper Mérimée, *la Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Librio, 2003

expression vitale absolument adéquate à la vie elle même »¹. Or le petit volume contient le récit tragique de la réalisation de ce portrait et l'explication de la sensation de vie qui s'en dégage : le tableau a absorbé l'énergie vitale de son modèle! A mesure que le peintre peignait le portrait, le modèle devenait de plus en plus languissant, de plus en plus faible. « Il [le peintre] ne voulait pas voir que les couleurs qu'il étalait sur la toile étaient *tirées* des joues de celle qui était assise près de lui »². L'œuvre d'art a littéralement absorbé sa vie au point de la lui ôter, au moment de son achèvement, alors que le peintre s'écrie en contemplant son œuvre que « en réalité c'est la vie elle même ». Dans ce récit, l'œuvre d'art apparaît donc comme un lieu de concentration de l'énergie vitale, énergie qu'elle absorbe, conserve et peut retransmettre, puisque le narrateur, qui voit l'œuvre longtemps après sa conception terrible, est touché par la sensation de vie qui s'en dégage.

A l'exact opposé, mais non moins tragique, *Le Portrait de Dorian Gray*, raconte comment une œuvre d'art peut être une donatrice d'énergie vitale. Dorian Gray, jeune homme exceptionnellement beau, fait réaliser de lui un portrait d'une ressemblance extraordinaire. À mesure qu'il subit les douleurs de la vie et le passage du temps, qui devraient marquer son physique comme c'est le lot de tout mortel, il réalise que c'est le portrait qui vieillit et enlaidit à sa place. Alors qu'il devrait avoir l'apparence d'un vieillard flétri, ridé et à l'aspect répugnant marqué par une vie de vice, il conserve la splendeur de la beauté du jeune homme de vingt ans qu'il était. Dans un pareil cas, c'est le spectateur, incarné dans la personne de Dorian Gray, qui reçoit l'énergie vitale de l'œuvre. Alors que le portrait ovale de Poe pompait cette énergie dans le modèle et spectateur qu'était la jeune fille, ici c'est l'inverse qui est figuré. Dorian Gray « pompe » l'énergie vitale que contient le tableau, ce qui le maintient dans un état de jeunesse éternelle, tandis que le tableau, à mesure qu'il délivre l'énergie, ressent les effets du temps et de la perte d'énergie.

Tout dans cet ouvrage, qui est celui d'un esthète³, fait état d'une conception de l'art en rapport à l'énergie vitale, même si le terme même n'est pas employé. Par exemple Dorian Gray, lorsqu'il ne sait pas encore que c'est lui qui prend son énergie à la source qu'est le tableau, craint que le tableau ne lui ait volé son énergie vitale, exactement comme dans la nouvelle de Poe. Oscar Wilde le fait dire presque mot pour mot à son personnage : « je suis jaloux du portrait que tu as peint de moi. Pourquoi gardera-t-il ce que je dois perdre? Chaque instant qui passe me prend quelque chose pour

1 Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, « le portrait ovale », Gallimard, Paris, 1994, p 321

2 Cette citation et la suivante : *Ibid*, p 323, « tirées » est souligné par moi

3 Oscar Wilde, auteur de cet ouvrage, était réputé pour être un dandy esthète. Son livre *Le portrait de Dorian Gray*, malgré une trame narrative générale marquée par le fantastique, est avant tout un roman d'esthète et nombre de passages sont consacrés entièrement aux réflexions sur l'art. L'auteur a même accompagné son récit d'une préface qui est un manifeste de sa conception de l'art, commençant par « l'artiste est celui qui crée des choses de beauté » et terminant par « tout art est complètement inutile ». Cet ouvrage est donc de manière assumée une réflexion sur l'art de la part d'un spécialiste, et il n'est pas déplacé de s'en servir comme appui théorique lors d'une réflexion esthétique.

le lui donner »¹. Voilà l'œuvre d'art textuellement présentée comme un lieu de concentration et de préservation de l'énergie vitale!

Le portrait ovale absorbe l'énergie et le portrait de Dorian Gray la donne. Ces deux récits exploitent chacun un aspect d'un même phénomène, celui que nous postulons, que l'œuvre d'art est un lieu de concentration, et même de stockage d'énergie, qu'elle absorbe puis redistribue. Cette redistribution d'énergie fait l'objet d'un don absolument généreux.

3. *Qu'est-ce que ce don d'énergie*

Cette activité du sujet qui n'existerait pas sans l'œuvre, cette impulsion initiale fournie par l'œuvre suscitant un mouvement chez le spectateur, est en fait très proche d'un phénomène mécanique matériel. Cette loi que nous essayons de dégager est en quelque sorte une application en art du principe de l'inertie, ou première loi du mouvement énoncée par Newton :

« Tout corps persévère dans l'état de repos ou de mouvement uniforme en ligne droite dans lequel il se trouve, à moins que quelque force n'agisse sur lui, et ne le contraigne à changer d'état »².

Selon cette loi, tout changement d'état d'un corps en situation d'équilibre, c'est à dire immobile ou en mouvement uniforme et régulier, est obligatoirement imputable à l'intervention extérieure d'une force. En ce qui nous concerne, il faut considérer le spectateur comme un corps immobile ou dans le mouvement uniforme de la vie de tous les jours, de l'organisme en état de fonctionnement normal, ce qui revient à l'immobilité. L'œuvre d'art, lors de son apparition dans la perception, est la force initiale qui met en mouvement ce spectateur inerte, ou le dévie de la trajectoire rectiligne de sa monotonie quotidienne. L'œuvre d'art est cette « poussée » initiale, cette source d'énergie exogène qui lance l'activité du sujet. On ne peut pas définir la nature de cette activité (émotion esthétique? Réflexion?...) mais on constate ce fait physique qu'il a fallu cette poussée extérieure pour provoquer cette activité.

On peut parler de poussée au sens physique et employer les termes d'une loi de la mécanique newtonienne lorsqu'on évoque la perception d'une œuvre d'art car la perception est elle même un phénomène physique et physiologique.

C'est là la particularité du phénomène artistique que d'être une production intellectuelle qui est mise en forme sensible, et qui s'adresse donc aux sens avant de s'adresser à l'intellect. Au moment de la perception, l'art est d'abord l'affaire du corps avant d'être celle de l'esprit. Puisque nous nous référons à lui, John Dewey dit aussi que « un acte de perception procède par vagues qui se

1 Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, LGF, Paris, 2001, p 69

2 Isaac Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*. Tome 1, d'après la traduction du latin en français par Émile du Chatelet (1756), Sceaux, éditions Jacques Gabay, 1990, p 15

propagent en série dans tout l'organisme »¹. Même la simple perception visuelle est d'abord mise en mouvement du corps puisque les yeux, avant d'être une porte ouverte pour l'esprit sur le monde, sont des organes qui réagissent physiologiquement aux informations de l'environnement.

Mais cette stimulation physiologique qu'est l'art est en même temps toujours plus qu'une simple stimulation des sens, contrairement au monde environnant que nous percevons en permanence afin de nous orienter etc. La stimulation physiologique provoquée par l'art est toujours élément déclencheur d'une activité intellectuelle ou émotionnelle du sujet. C'est bien en cela qu'on peut considérer l'œuvre d'art comme une force exogène fournissant la « poussée » nécessaire pour mettre en branle le sujet. L'œuvre active le spectateur en ce qu'elle est forme sensible mêlée d'un contenu de signification tandis que les autres formes sensibles, objets de la nature ou objets utilitaires, sont formes sensibles mais n'ont pas été chargées de signification comme les œuvres. Ils stimulent certes les sens mais cela n'entraîne pas une activité émotionnelle ou intellectuelle du sujet.

Cela se traduit concrètement par le fait que quand je suis confronté à une œuvre d'art, que ce soit une peinture ou un spectacle de danse, je suis d'abord activé physiologiquement par la réception sensitive de l'œuvre mais cela déclenche en moi une activité intellectuelle ou émotionnelle, d'enthousiasme ou de rejet, de perplexité ou de joie etc. Toutes ces émotions/réflexions sont déterminées par le contenu de l'œuvre d'art, ce sur quoi nous ne pouvons statuer à moins de donner une définition ontologique de l'art. Mais, parce que l'œuvre est une forme sensible, elle est un stimulus sensible qui apporte au sujet, par la stimulation extérieure qu'elle représente, ce contenu de signification qui permettra l'activité du sujet, émotionnelle ou intellectuelle. Même l'art conceptuel, qui est sans doute le courant qui a réduit au maximum la dimension sensible, formelle, de l'œuvre, et développé au maximum la dimension intellectuelle et immatérielle, n'a jamais fait le sacrifice total de la forme, de ce stimulus sensible déclenchant l'activité intellectuelle/émotionnelle, conscient du risque de perdre alors son statut d'art. Même les mots de Lawrence Weiner écrits au mur sont d'abord perçus par le corps dans leur apparition formelle toute particulière, dans la couleur et la typographie qui n'ont pas été choisis au hasard.

Il est crucial que l'œuvre nous arrive par les sens et qu'elle mette en mouvement notre corps par le stimulus sensible qu'elle constitue. Cela permet de poser que c'est l'œuvre qui va vers le sujet et non l'inverse. C'est là un pré-requis indispensable pour penser le don de l'énergie dans l'art, qui ne serait pas un don si le spectateur devait aller la chercher dans l'œuvre de sa propre initiative. Il faut que ce dernier *reçoive* l'énergie de l'œuvre. Les autres productions intellectuelles, un livre de philosophie, un ouvrage mathématique... n'empruntent pas la forme sensible pour livrer leur contenu. Évidemment ils sont dotés, comme tout objet du monde, d'une forme, mais ce n'est pas

1 *L'art comme expérience*, p109

dans leur forme que réside leur intérêt, qui est purement d'ordre intellectuel. Cela se traduit simplement par le fait que je ne peux pas appréhender l'ouvrage philosophique par la simple appréhension de sa forme sensible. Je ne sais rien du contenu philosophique d'un livre si je regarde l'objet livre, ou si je regarde une de ses pages sans déchiffrer les mots mais en la considérant comme une feuille carrée recouverte de caractères de telle ou telle couleur, taille, typographie etc. Tel n'est pas le cas de l'œuvre d'art, dont la forme sensible constitue le principal intérêt, forme sensible qui se fait le contenant et le vecteur de la signification ou plus généralement du contenu de l'œuvre. La forme du livre de philosophie n'est pas le vecteur de son contenu, qui est purement immatériel et seulement encodé dans le système de signes que constitue l'écriture. C'est tout le problème, étudié par les linguistes, de la non correspondance entre le signifiant, le signifié et le graphème, non correspondance dont le dépassement est l'enjeu du poète et le calligramme la forme la plus emblématique de cette tentative de dépassement.

Le spectateur, donc, puisque l'œuvre est forme sensible, *reçoit* cette œuvre et y réagit. C'est donc l'œuvre qui fournit le minimum d'énergie nécessaire au démarrage de l'activité du sujet et en cela on peut dire que l'œuvre donne de l'énergie, tandis que dans le cas des productions philosophiques, par exemple, c'est le sujet qui doit fournir lui même le minimum d'énergie nécessaire à son activité : face à un livre, je dois me mettre en branle de moi même pour ouvrir ce livre, le lire, c'est à dire fournir l'énergie nécessaire à la compréhension de son contenu...pour ensuite seulement pouvoir recevoir ce que le livre a à m'apporter de réflexion, de vérité etc. À l'inverse, si je passe devant une œuvre, son apparition sensible me percute, elle interpelle mes sens, se saisit physiquement de moi, me mettant ainsi en mouvement.

Baudelaire, dans une critique publiée le 3 juin 1855 dans *Le Pays* à propos de la peinture de Delacroix, décrit très bien ce mouvement vers le spectateur qu'est celui de l'œuvre qui se porte en avant pour mettre les sens en mouvement :

« D'abord, il faut remarquer, et c'est très important, que, vu à une distance trop grande pour analyser ou même comprendre le sujet, un tableau de Delacroix a déjà produit sur l'âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puissance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langages pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle même, indépendamment des objets qu'elle habille »¹.

Le lexique de Baudelaire est ici assez proche du notre, puisque selon lui, l'œuvre d'art « projette » sa

1 Charles Baudelaire, *Baudelaire journaliste : Article et chroniques*, Flammarion, Paris, 2011, p 192 sqq

pensée, de la même manière que nous avons dit qu'elle se portait en avant, interpellait. Et la pensée de Baudelaire semble tout aussi proche de la notre dans la mesure où il justifie cette « projection » de l'œuvre par sa particularité sensible, formelle. Si l'œuvre peut se projeter vers le spectateur, c'est parce qu'elle est une forme sensible toute particulière, qui « pense par elle-même » : puissance des couleurs et accord parfait des tons sont ce qui selon Baudelaire explique cette force de percussion de l'œuvre d'art.

Mais plus que cet exemple baudelairien, le cas de la musique exemplifie particulièrement bien cette capacité de l'art à mettre les corps en mouvement par un flot d'énergie qui part de l'œuvre vers le spectateur. C'est dans la musique, ou au moins dans un certain genre de musique, que le don d'énergie est le plus immédiatement physiologique et donc manifeste. La musique, même à peine entendue, *donne* envie de danser, elle insuffle au corps une énergie telle qu'il se met alors en mouvement. À peine quelques notes suffisent. Tout le monde a fait l'expérience d'entendre par hasard, en passant dans la rue devant une fenêtre ouverte par exemple, une musique qui aussitôt donne envie de danser. Qui n'a jamais esquissé un léger hochement de tête ou battement du pied en rythme lorsqu'il entend, sans même vraiment l'écouter, un certain musicien dans le métro? Dans la perception de la musique, le passage d'énergie est rendu manifeste par ce mouvement du corps qu'est la danse et que la musique entraîne presque systématiquement. Ce mouvement doit son origine à la musique et c'est en cela que l'on peut dire que la musique fournit l'impulsion nécessaire à ce mouvement du corps qui sans la musique n'aurait pas existé. On parle d'ailleurs souvent d'une « musique entraînante », expression qui peut être jugée emblématique de cette faculté de l'art à insuffler l'énergie dans le corps. Cette phrase, en faisant de la musique le sujet de l'action exprimée par le verbe, peut être considérée comme l'expression inconsciente de cette faculté de l'art ressentie par tous. Et en même temps, la réaction qu'entraîne la musique, même si elle est la plus manifestement physiologique n'est jamais *que* physiologique puisqu'on apprécie la musique en même temps qu'on la danse, c'est à dire qu'on a simultanément une activité intellectuelle et émotionnelle d'appréciation. La preuve en est que lorsqu'on n'aime pas une musique, on n'a pas envie de danser et on ne se laisse pas emporter par le flot d'énergie qui nous arrive de l'œuvre. Cette impulsion, d'abord physiologique, est donc bien en même temps une impulsion qui lance l'activité psychologique du sujet.

On trouve chez Richard Shusterman une description de la musique rock qui rend très bien compte de ce don d'énergie flagrant dans le phénomène musical. Dans son ouvrage *L'art à l'état vif*, dont l'objectif final est de revaloriser les arts dits « populaires » et de leur restituer le statut d'art à part entière, il cite souvent le rock, et ses formulations évoquent avec force les effets énergétiques de la musique dont nous venons de parler. Ainsi « le rock n'roll met en transes des foules entières

qui dansent et vibrent de plaisir »¹, « l'expérience du rock [est] intense au point de pouvoir ressembler à une possession »² ou encore : « Caractéristique à ce titre sont les chansons de rock, que l'on apprécie en dansant, en chantant, et qui vous laissent en nage, complètement crevé »³. Voilà qui décrit très bien ce flot d'énergie qui s'empare physiologiquement du spectateur et l'anime presque malgré lui au point de pouvoir comparer cela à une transe, une possession. Richard Shusterman, héritier du pragmatisme de John Dewey, développe ainsi toute une pensée esthétique du rapport somatique à l'art qui convient très bien à notre propos, c'est à dire à notre idée que l'art met en mouvement le corps, donne de l'énergie par une animation d'abord physiologique du spectateur.

Ce n'est d'ailleurs peut être pas un hasard si ce philosophe à recourt à l'exemple de la musique pour restituer aux arts populaires le statut d'art à part entière. Nous y voyons une sorte de confirmation supplémentaire que le don d'énergie est bien au cœur de la nature de l'art : étant donné que la démarche de Shusterman est de rendre aux arts populaires leur statut d'art, il est marquant qu'il se réfère, pour arriver à ses fins, à la forme artistique dans laquelle la dimension énergétique de l'art est la plus évidente. Cela signifie peut être que cette dimension énergétique est une qualité suffisamment propre au phénomène artistique pour que sa mise en évidence dans une production humaine suffise à conférer lui le statut d'art.

La musique rock met tellement en évidence cette dimension physiologique et énergétique de la réception de toute œuvre d'art que certains théoriciens en arrivent à penser qu'il ne s'agit plus d'art, car le propre de l'art est de susciter une activité intellectuelle par le biais de cette perception sensible. Or, pour ces penseurs, contre lesquels Shusterman est en lutte, le rock ne serait plus que perception physiologique et n'aurait plus rien d'intellectuel. Mais il ne faut pas croire que le rock et autres arts populaires apparentés s'adressent uniquement aux sens et non à l'intellect, et que le « grand art » s'adresse à l'intellect et non au corps. De même que Shusterman établit que le rock est mise en mouvement du corps *et* stimulation de l'intellect, nous avons déjà prouvé en amont, notamment avec l'exemple de la peinture de Delacroix, que le « grand art » est évidemment stimulation de l'intellect *mais aussi* mise en mouvement du corps, même infime. Plus encore, l'art, quel qu'il soit, est stimulation de l'intellect *par* une stimulation première du corps.

Notons cependant que dans sa démarche, fort louable certes, de défense des arts populaires, Shusterman tombe presque dans le travers inverse en dénonçant une réception passive face au grand art, comme si ce dernier insufflait moins d'énergie au spectateur. Il dira par exemple que « la réponse esthétique énergétique et musculaire [de la part des théoriciens] au rock n' roll met en lumière

1 Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, les éditions de Minuit, Paris, 1991, p150

2 *Ibid*, p151

3 *Ibid*, p158

la passivité fondamentale qui sous-tend notre appréciation établie du grand art... »¹. Il est évident que nous ne suivons pas Shusterman jusque là puisque selon nous le don d'énergie, via la sensibilité, c'est à dire via le corps, est commun à toute forme d'art précisément parce que tout art se donne au sujet d'abord physiologiquement, par les sens. À nos yeux, cette évidence de la circulation de l'énergie dans le cas du rock est comme la pointe émergente d'un phénomène plus souterrain dans d'autres formes d'art, comme dans la peinture par exemple.

Quoi qu'il en soit, la musique, rock n' roll ou valse viennoise, nous semble exemplifier à merveille cette activité physiologique et intellectuelle dont l'étincelle nécessaire au démarrage réside dans la réception d'une œuvre d'art par les sens.

Et si c'est bien de l'énergie qui est donnée dans l'œuvre, une énergie qui active le récepteur, cela explique sous un angle nouveau la manière dont les hommes ont partout intégré les œuvres d'art à leur vie, avant que le XIX^{ème} siècles ne les enferme dans des musées. Dotées d'une force énergisante, les œuvres d'art habitaient le monde et étaient utilisées dans notre vie. Partout où l'homme avait besoin de force énergétique, comme dans les rituels religieux par exemple, on a pu constater la présence d'œuvres d'art. La poésie est employée dans la prière, et la ferveur de la foule des fidèles qui participe à telle ou telle cérémonie est peut être aussi le fruit de l'impact des œuvres d'art qui peuplent les églises et les temples : statues, retables, fresques etc. Les trances lors de tels ou tels rites ne sont peut être pas si loin des trances provoquées par le rock qu'évoque Shusterman, et les œuvres d'art employées lors de ces rites y sont sans doute pour quelque chose. Dans toutes les guerres, lorsqu'il a fallu aviver les sentiments patriotiques, les œuvres d'art ont toujours été de la partie, que ce soit des chants comme la Marseillaise, ou des peintures comme *les dernières cartouches*² d'Alphonse de Neuville, pour n'en citer qu'une. Dans l'ancienne culture athénienne, les œuvres d'art étaient de toute part mêlées à la vie et leur force énergisante mise à profit : peintures et sculptures n'étaient pas reléguées dans les musées mais servaient comme l'architecture à définir des buts religieux, sociaux et politiques. Les tragédies grecques, à ce titre, jouaient un rôle énergisant considérable (tragédies sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir plus en détail lorsque nous aborderons le rapport entre cette énergie et la notion de dionysiaque chez Nietzsche).

Bref, où que l'on regarde dans l'histoire et dans les cultures, partout où il est question d'animer les hommes, que ce soit pour provoquer une transe religieuse ou une ferveur patriotique, on trouve mis à profit ce don énergisant qui se joue dans l'œuvre d'art.

1 *Ibid*, p 158

2 Alphonse de Neuville, *Les dernières cartouches*, 1873, conservé au musée de Bazeille. Œuvre la plus connue de ce peintre, elle illustre la défense de la Maison Bourgerie par les Troupes de Marine du commandant Lambert face aux Bavarois durant la bataille de Bazeilles, le 1er septembre 1870.

4. Le Musée Précaire Albinet vu à l'aune de cette dimension énergétique de l'art

Ce n'est pas par hasard si cette œuvre de Thomas Hirschhorn a inspiré cette étude. En réalité elle est un lieu d'observation privilégié de ce don d'énergie qu'est l'art. Une telle œuvre exploite au maximum cette propriété de l'art, en fait un point névralgique de son système. C'est ce qui explique la force de mon intuition au contact d'une telle œuvre.

a-Description

Comme nous l'avons déjà trop brièvement décrit en introduction, *Le Musée Précaire Albinet*¹ est une œuvre dans l'espace public réalisée à l'invitation des laboratoires d'Aubervilliers. Cette construction de fortune montée au pied d'une barre HLM, dans un quartier périphérique de la ville d'Aubervilliers, a été réalisée à partir de matériaux pauvres, récurrents dans la pratique de cet artiste, tels que bois, carton, plexiglas, scotch etc. Présentée comme un musée, y furent exposées les œuvres d'art célèbres et organisés les événements cités en introduction.

Ce musée comprenait également une buvette autogérée par les habitants du quartier, ainsi qu'une bibliothèque libre d'accès proposant des livres et documents sur l'artiste exposé pendant le semaine.

A toutes les étapes et à tous les degrés, ce projet était indissociable d'une participation active de la part des habitants du quartier, qui se sont engagés par leur acceptation de la présence de l'artiste et de son projet. Cette participation était même l'œuvre à proprement parler. En effet, avec la notoriété qui est la sienne, Thomas Hirschhorn avait sans doute les moyens de réaliser son musée avec une équipe d'assistants, de professionnels. Travailler avec l'autre est donc un choix. La visée de l'autre devient le contenu même de l'œuvre. Les habitants du quartier du Landy n'étaient pas simplement invités à se rapprocher des œuvres, à aller les voir dans leur propre quartier, à regagner même temporairement une légitimité qui leur est généralement déniée. Ils étaient surtout invités à diriger et surveiller une institution temporaire dans laquelle ces œuvres ont été montrées. Le transport des œuvres par exemple, ainsi que leur manipulation au sein du musée et leur surveillance, ont été assurés en partie par les équipes du Centre Pompidou mais surtout par une équipe constituée de dix jeunes adultes du quartier, formés pour l'occasion au Centre Pompidou et à la Biennale de Lyon.

b-Échange plutôt que don

On serait tenté de voir dans ce travail une volonté sociale de rendre accessible l'art légitime à une population qui n'y a ordinairement pas accès, pour des raisons économiques, sociales et politiques. Mais l'artiste s'oppose à cette lecture et affirme ce projet basé sur une foi dans « la force transformatrice de l'art ». Lui même le dit : « je suis un artiste, je ne suis pas un travailleur social. Ce que je dois faire passer c'est que le *Musée précaire Albinet* est un projet artistique, et donc qu'il

1 Cf photographie en annexe, p 101

suit les règles de l'art et pas la logique de l'action sociale. »¹

Cette volonté désamorce toute tentative de voir dans ce travail une œuvre charitable, dont l'action sociale est le versant moderne, ou quelque chose de l'ordre de la « médiation culturelle »². Thomas Hirschhorn présente plutôt le *Musée Précaire* comme une action fondée sur l'échange, le dialogue, qui ne relèverait donc pas de la structure unilatérale du don. En basant son travail sur l'échange, l'artiste se garde officiellement d'entrer dans le registre du don. Et il s'agit d'un échange des plus réels : concrètement ce sont les habitants qui construisent et animent le *Musée Précaire*, et en un sens ce sont eux qui donnent à l'artiste leur force de travail, leur investissement. L'artiste fournit aux habitants la possibilité institutionnelle et économique de créer le *Musée Précaire*, et en retour les habitants créent et animent ce musée. L'artiste apporte le poids de sa notoriété, sa capacité à débloquent des fonds...et les habitants fournissent en retour le nombre, l'énergie, la force de travail... il s'agit donc bien d'un échange. L'artiste lui-même insiste sur ce qu'il reçoit d'eux. Dans un entretien mené par les enfants du quartier du Landy³, à la question « *Que pensez vous des jeunes qui travaillent avec vous ?* », l'artiste répond « *Ils me donnent beaucoup* ». C'est donc carrément l'inverse de l'évidence présentée plus haut (l'art serait toujours don) qui est invoqué ici. L'artiste est autant donataire que donateur, ce qui inscrit bien son travail dans le cadre de l'échange. Ainsi dans cette œuvre, l'artiste ne déroge pas à la règle et est soumis aux mêmes problématiques de l'intérêt que nous avons mis à jour en amont.

c-Créer l'impulsion d'agir : un don d'énergie

Cette œuvre est très appropriée pour mettre en lumière le don d'énergie qui a lieu dans l'art : comme elle ne consiste pas dans la production d'un objet pérenne qu'on pourra ensuite exposer dans un musée, on évite le danger de considérer l'objet comme ce qui est donné. Comme le corps de l'œuvre est en réalité l'activité des habitants, qui sont autant d'acteurs nécessaires au bon fonctionnement de l'œuvre en même temps qu'il en sont les récepteurs, il me semble que cette œuvre se concentre sur sa propriété d'animer les spectateurs, de les mettre en mouvement.

Certes tout paraît relever de l'échange, comme le revendique l'artiste, au point que les habitants peuvent se considérer à juste titre comme acteurs plus que comme récepteurs de l'œuvre, et donc plutôt du côté des donateurs, s'il en fallait, que des donataires. Mais force est d'admettre que cet échange, qui amène les habitants à réagir, n'existerait pas sans l'existence de l'œuvre qu'est le *Musée Précaire*. Si l'on exclut tout ce qui dans ce travail relève de l'échange, il reste une chose que l'œuvre apporte : l'impulsion, l'initiative de l'évènement. C'est l'existence de l'œuvre, même à l'état de projet

1 Interview publié dans *Le journal des laboratoires*, n°2, juin 2004, aussi consultable dans *THMPA*

2 Terme terrible qui désigne aujourd'hui cette sorte de don vertical, générosité affirmant le rapport d'autorité d'une élite cultivée pleine de bons sentiments envers une masse supposée ignare.

3 Interview publié dans *Le journal des laboratoires*, n°2, juin 2004, aussi consultable dans *THMPA*

précédant la réalisation concrète du musée, qui suscite cette activité de la part des habitants.

Le don absolu, désintéressé, réside dans l'impulsion première qui a permis cet événement, cet échange, et dont l'œuvre à l'initiative. Ce que donne ici sans contrepartie l'œuvre, ce n'est pas la *possibilité* (institutionnelle, financière...) d'agir, c'est *l'impulsion* d'agir.

Au delà de l'échange, il y a un don initial, radical, qui est don de l'impulsion créatrice, l'énergie créatrice. En effet si les habitants ont pu faire preuve d'un grand investissement, d'inventivité... l'élan initial, lui, est venu, et n'a pu venir que de l'œuvre elle-même.

Ce don d'énergie, Thomas Hirschhorn en semble tout à fait conscient, et c'est peut-être là ce qu'il nomme « la force transformatrice de l'art ». Dans ses multiples textes et interviews, ainsi que dans le corps de certaines de ses œuvres, Thomas Hirschhorn ne cesse de répéter sa foi dans cette « force », sa croyance dans l'idée que l'art peut, doit transformer et même changer la vie¹. Et c'est bien ce que fait l'œuvre de Thomas Hirschhorn : en rendant l'autre actif, elle change nécessairement quelque chose de sa vie, et de la vie. L'art comme force qui transforme la vie peut tout à fait être rapproché de notre définition « newtonienne » de l'art comme force exogène qui vient dévier le mouvement rectiligne de la vie quotidienne du spectateur. Ailleurs, Thomas Hirschhorn dira de manière encore plus frappante que son mot d'ordre en art est : « Énergie : Oui-Qualité : Non »². Il décrit ensuite le même genre de rapport art/énergie que celui que nous tentons d'établir, en disant que l'énergie « se rencontre dans l'œuvre et est captée par les gens »³.

Il apparaît donc que cette œuvre exploite au maximum la dimension énergétique de l'art. D'ailleurs, si l'on relit attentivement la lettre de remerciement qui ouvrait notre introduction, on constate que son auteur ne remercie pas l'artiste d'avoir créé une œuvre mais d'avoir rendu possible l'action des habitants du quartier, c'est-à-dire des spectateurs/acteurs de cette œuvre. Bien sûr, l'auteur remercie l'artiste et non l'œuvre elle-même, mais on sait maintenant que le propre du don par une œuvre d'art est qu'il passe inaperçu. Aussi attribue-t-il le don à l'artiste lui-même. Mais surtout, avec les mots qui sont les siens, l'auteur décrit exactement le mécanisme d'un don d'énergie. En effet, il remercie d'avoir rendu possible l'activité des récepteurs de l'œuvre, d'avoir permis aux « jeunes du Landy » de « prouver qu'ils étaient capables de beaucoup de choses », c'est-à-dire d'avoir fourni l'impulsion initiale nécessaire à cette activité. Qu'il associe cette impulsion à la « confiance énorme » d'« une personne, une seule » ne fait que confirmer que le don par l'œuvre passe inaperçu.

1 Cf la note d'intention de Thomas Hirschhorn de février 2003, in *THMPA*

2 Dans le recueil d'entretiens avec des artistes et des commissaires d'exposition de Fabian Stech, *J'ai parlé avec Lavier, Annette Messager, Sylvie Fleury, Hirschhorn, Pierre Huyghe, Delvoye, D.G.-F., Hou Hanru, Sophie Calle, Ming, Sans et Bourriaud*, Presse du réel, Paris, 2007, p 53

3 *Ibid*, p 53

5. Rapport entre énergie et générosité

Il nous semble donc tout à fait envisageable de considérer l'énergie comme ce qui est donné dans l'art. D'abord parce que si on a pu statuer sur la générosité de la manière du don en art, nous savons un peu plus à présent ce qu'il en est de la nature de ce qui est donné. Or, si c'est bien de l'énergie qui est donné, il ne peut que s'agir d'un don généreux pour au moins deux raisons :

Le don de cet énergie ne peut qu'être généreux car il a la particularité de sortir immédiatement le donataire de la passivité qui est habituellement associée à son statut. On a vu que tout donataire subit le don, en ce qu'il reçoit passivement ce que le donateur lui donne, au point qu'on peut parfois assimiler le don à une forme de violence dissimulée, dans les cas de don autoritaire par exemple. À l'inverse, si la nature du don est une énergie qui anime le spectateur, le donataire sort alors immédiatement et paradoxalement de son statut passif de donataire, puisque l'énergie l'active.

Concrètement cela se traduit par le fait que le spectateur se considère à l'origine de son activité face à une œuvre d'art. Par exemple, dans le cas du rock, la qualité de la danse est rapportée au talent du spectateur. On « sait danser sur du rock » ou on ne sait pas : le spectateur est donc habituellement pensé comme quelqu'un agit à partir de lui même face à une œuvre et non comme celui qui réagit à une force extérieure qui le met en action indépendamment de sa volonté. On ne dit pas qu'on « est dansé » par le rock, et pourtant, selon notre conception, il faudrait rapporter un tant soit peu la qualité de la danse à la qualité de la musique qui active le spectateur. Même le danseur le plus talentueux ne pourrait pas danser s'il n'entendait aucune musique.

Mais le sujet ne pourra jamais prendre conscience de ce don initial d'énergie qu'il reçoit, qui provoque son activité émotionnelle ou interprétative, car ce don le rend immédiatement actif et ne lui donne pas le sentiment de recevoir quelque chose mais bien d'être acteur. D'une certaine manière, on peut dire, dans le cas d'un don qui rend immédiatement le donataire actif, qu'au donné répond un prendre¹. Ce qui est donné est offert à une prise, tout aussi active que le don lui même. Cela ne compromet en rien l'existence du don car le « prendre » reste une réaction, il dépend du donné qui lui est antérieur et crée ses conditions de possibilité. Le donné reste l'impulsion qui amène le sujet à réagir, c'est à dire à prendre. Mais ce « prendre » n'est déjà plus un « recevoir », le « prendre » est une action. Ainsi on peut voir dans la danse, dans l'interprétation ou dans

1 Parler du don sans proposer ici et là des formules proches de celles employées par les phénoménologues au sujet de la donation est chose quasi impossible, en raison de la proximité sémantique don/donation, qui n'est pourtant pas une proximité philosophique. Pour les lecteurs familiers de Emmanuel Lévinas, nous empruntons ici le rapport donné/prendre qu'il utilise pour parler de la donation phénoménologique dans *De l'existence à l'existant* (Paris, L'éclat, 2006, p71 sqq). Mais il ne s'agit que d'une analogie de vocabulaire car la formulation convient bien à notre propos et nous précisons encore une fois que nous n'établissons pas de liens entre la donation phénoménologique et le don concret.

l'appréciation qu'un sujet fait d'une œuvre différentes modalités du prendre.

Encore une fois contre Derrida, il nous apparaît comme possible la réalisation d'un don dans lequel le donataire et le donateur n'ont absolument pas conscience du don qui est en train de se jouer. La générosité du don artistique nous apparaît donc double, d'une part parce que la manière du don rend le don inconscient, et mais aussi parce que la nature de ce qui est donné rend le don inconscient.

Deuxième raison : l'énergie peut être comptée parmi ces « hors-de-prix » dont nous avons déjà parlé, qui ne peut être qu'être généreusement donnés faute de pouvoir leur attribuer une valeur fixe. En effet, si l'énergie que produisent les centrales électriques est quantifiable et fait l'objet de spéculation et d'un commerce intense, l'énergie délivrée par l'œuvre est inquantifiable, car c'est une énergie qui est plutôt de l'ordre de l'énergie vitale, c'est à dire celle qui anime les organismes, la vie à tous les stades. La quantifier reviendrait à donner un prix à la vie elle même puisque la vie n'est possible que grâce à l'énergie qui l'anime. Pour le moment (et pour toujours espérons le) il est évident que la vie n'est pas évaluable en tant qu'objet d'échange. Mais encore faut-il pouvoir affirmer avec certitude que l'énergie délivrée par l'œuvre d'art est une énergie vitale.

6. Problèmes de définition de cette énergie

Si l'on considère cette énergie donnée par l'art comme l'énergie qui anime la vie, alors c'est un don immense car rien d'autre dans les productions humaines ne semble capable de donner directement une telle énergie. En effet, comme l'énergie vitale est l'affaire des organismes, on conçoit mal comment l'homme peut recevoir cette énergie d'un objet. Le transfert de cette énergie vitale semble mis en jeu dans la procréation par exemple, mais comment un objet inanimé pourrait produire de l'énergie vitale, qui est le propre des organismes animés? Comment l'œuvre d'art pourrait déroger à cette règle ? À ce stade, il faut s'interroger sur la provenance d'une telle énergie que l'art concentre et donne, et envisager que l'œuvre qui la donne n'en est que le dépositaire temporaire. L'œuvre d'art n'est en réalité que le lieu de stockage et de redistribution d'une énergie dont elle ne peut être la source initiale, en tant qu'objet inanimé.

On le pressentait déjà dans la nouvelle de Poe, où il apparaît que l'œuvre puise l'énergie vitale dans le modèle, c'est à dire dans un organisme. Mais on imagine très mal, à moins de recourir au fantastique comme le fait l'écrivain, comment une œuvre d'art peut puiser de l'énergie dans un être vivant qui ne lui est lié que pour être physiquement placé à côté. Il faudrait alors vraiment penser l'énergie comme un flux matériel et imaginer de manière tout à fait fantasque que cette énergie, comme du courant électrique, passe d'un corps à un objet.

Il n'est pas totalement délirant d'envisager que l'art donne de l'énergie puisque nous avons montré que le contact avec une œuvre active le spectateur, le met en mouvement tant physiologiquement

que intellectuellement. C'est bien qu'il y a de l'énergie qui lui est donnée par l'œuvre. Mais il faut se demander quelle est la nature de cette énergie et quelle en est la source, pour trouver un système cohérent qui explique cette animation énergétique du spectateur sans pour autant élaborer une pensée surnaturelle. Ce qui est clair ici, c'est qu'il nous faut préciser le concept d'énergie, car de toute évidence on ne peut envisager l'œuvre d'art comme le réceptacle *matériel* d'énergie. Il ne peut s'agir d'énergie au sens de courant électrique, pas besoin d'être physicien pour le savoir. Sans compter que si l'on transmet à un corps humain de l'énergie au sens de courant électrique, l'effet n'est en rien une activation de ce corps mais plutôt une combustion qui n'a rien de bénéfique. Il ne peut donc s'agir que d'une énergie immatérielle, d'une énergie symbolique, ou d'une énergie vitale, celle qui anime les organismes. Et là encore, l'œuvre ne peut pas conduire matériellement cette énergie vitale, et il faut voir si elle peut la retransmettre symboliquement.

Il nous faut donc préciser ce qu'est cette énergie et quels sont ses modes de circulation. Or il me semble qu'on trouve chez Georges Bataille un concept d'énergie, ainsi qu'un concept de dépense associé à l'énergie, qui permet de répondre à ce besoin de précision sur la circulation de l'énergie dans le phénomène artistique. C'est donc une lecture bataillienne de l'art que nous allons proposer à présent.

CINQUIEME PARTIE LA NOTION DE DÉPENSE APPLIQUÉE À L'ART

Ce qu'il nous faut penser, en réalité, c'est que l'œuvre d'art est une sorte de survivance de l'énergie dépensée par l'artiste lors de la création. L'organisme qui fournit initialement l'énergie vitale que l'œuvre rend autonome puis retransmet, c'est l'artiste.

Ici encore, on peut voir l'illustration du propos que nous allons développer dans *Le portrait de Dorian Gray*, œuvre qui décidément se révèle être la transposition romanesque presque parfaite du phénomène énergétique que nous essayons de repérer dans l'art. En effet, il apparaît partout dans cette ouvrage que c'est le peintre qui a initialement dépensé l'énergie dont jouit Dorian Gray par l'intermédiaire du tableau. À de nombreuses reprises le peintre dit qu'il a « trop mis de lui même dans ce tableau »¹, au point de le considérer presque dangereux pour lui même. Ensuite, et c'est là le plus terrible, il se fait assassiner par Dorian Gray lui même. Autrement dit, il se fait assassiner par sa peinture elle même, ou du moins son modèle, mais un modèle qui ressemble de plus en plus à la

1 *Le portrait de Dorian Gray*, p 43, 46, 101, 163...

peinture idéale tandis que la peinture elle-même ressemble de plus en plus à l'homme réel, tel qu'il devrait être. Et de surcroît, il est tué à cause de sa peinture, car Dorian Gray en vient à haïr l'auteur d'une œuvre qui a eu une telle influence tragique sur sa vie. Dans ce roman, l'auteur, de manière allégorique, pousse à l'extrême la logique du système que nous essayons de décrire : le peintre meurt d'avoir peint ce tableau, comme s'il y avait mis trop de son énergie vitale. Et en même temps cette énergie qui était initialement celle du peintre s'est totalement séparée de lui, puisque ce dernier ignore tout au long du roman l'effet fantastique de son œuvre, comme si elle lui était devenue totalement étrangère.

Cette idée que l'artiste dépense toute son énergie dans son art est le nerf de ce roman. On trouve des passages particulièrement évocateurs, qui décrivent à quel point l'art est un lieu où l'énergie est perdue pour l'artiste (et gagnée pour le récepteur puisque le portrait donne à Dorian l'énergie nécessaire pour rester jeune) :

« Basil [le peintre], mon chers vieux, met tout son charme dans son travail. La conséquence, c'est qu'il ne lui reste pour vivre que ses préjugés, ses principes et son sens commun. Les seuls artistes que j'aie jamais connus et qui soit agréables à fréquenter sont de mauvais artistes. Les bons n'existent que par ce qu'ils font et par conséquent sont parfaitement inintéressant par ce qu'ils sont... »¹.

Mais laissons à présent définitivement de côté cette parabole et attaquons nous au corps de la théorie de Georges Bataille, qui nous permettra de donner un fondement plus solide à notre thèse.

I.L'énergie et la notion de dépense

Nous n'avons pas choisi le terme d'énergie au hasard, au contraire nous l'avons cité dès le début en ayant pour horizon le concept d'énergie que Georges Bataille développe dans *La Part Maudite*². Pour bien saisir comment nous comptons expliquer le jeu de l'énergie dans l'art par Georges Bataille, nous ne pouvons faire l'économie d'un exposé préliminaire de sa théorie telle quelle, au moins dans les grandes lignes.

Sa thèse centrale est que tout organisme possède plus d'énergie que nécessaire, au point de devoir dilapider l'énergie excédante faute de lui trouver un investissement rentable. « L'organisme vivant, dans la situation que déterminent les jeux de l'énergie à la surface du globe, reçoit en principe plus d'énergie qu'il n'est nécessaire au maintien de la vie : l'énergie (la richesse) excédante peut être utilisée à la croissance d'un système (par exemple d'un organisme) ; si le système ne peut plus

1 *Ibid*, p 101

2 Georges Bataille, *La Part Maudite*, les éditions de minuit, 2011

croître, ou si l'excédent ne peut en entier être absorbé dans sa croissance, il faut nécessairement le perdre sans profit, le dépenser... »¹.

Ce qui nous intéresse en premier lieu dans une telle citation, c'est que Bataille expose une conception de l'énergie comme élément vital qui parcourt toutes les expressions de la vie et ses activités. Sans jamais vraiment s'arrêter, le temps d'un chapitre, sur cette notion d'énergie, Bataille s'y réfère sans cesse comme le moteur général de la vie. Par moments, il la nomme énergie « biochimique »², la plupart du temps « énergie » tout simplement, et dans tous les cas ils s'agit de l'énergie nécessaire à la vie. La surface du globe est donc animée par le parcours de cette énergie qui se retrouve à tous les niveaux, tant dans la croissance des organismes vivants que, on le verra, dans les phénomènes économiques les plus complexes. Georges Bataille met d'abord en évidence le fonctionnement de cette énergie au sein de la nature pour ensuite voir en quoi cela détermine malgré nous, à notre insu, nombre de nos pratiques sociales, en apparence complètement déconnectées de l'énergie vitale, comme le luxe, l'art, la religion...

Cette énergie est à l'origine celle du soleil. L'énergie solaire est la source du développement exubérant de la vie. Le rayonnement solaire est responsable de la surabondance d'énergie à la surface du globe, que la matière vivante engrange dans les limites données par l'espace qui lui est accessible. Ensuite, elle la rayonne ou la dilapide, mais avant en utilise un maximum pour la croissance. Cette croissance est permise à l'être vivant uniquement parce qu'il dispose de ressources d'énergie plus grandes que la quantité nécessaire aux opérations qui assurent la vie. Seule l'impossibilité de continuer la croissance, pour un individu ou un groupe, donne lieu à la dilapidation. Ce qui limite la croissance, à l'échelle d'un individu ou d'un groupe, c'est tout simplement l'espace : la vie occupe tout l'espace disponible, c'est en cela qu'elle investit l'énergie excédentaire dans la croissance. La vie exerce donc une *pression* dans tous les sens. Cette pression est lisible dans le développement de l'organisme, qui grandit jusqu'où sa nature le lui permet, ou, à une échelle un peu plus vaste, dans le fait que la vie occupe la totalité de l'espace terrestre qui est à disposition (on trouve en effet des formes de vie partout sur terre, même dans les lieux les plus hostiles, sur les parois des volcans, dans les abysses etc). On observe cette pression chaque fois que, dans la nature, la vie est détruite à un endroit. **Cet endroit est systématiquement aussitôt** : « le cas le plus lisible est celui d'une allée qu'un jardinier ouvre et maintient nue. Abandonnée, la pression de la vie alentour la recouvre bientôt d'herbes et de buissons où pullule la vie animale »³.

Telle est la pression de la vie, motivée par l'excès d'énergie dont il faut trouver sans cesse un moyen pour la dépenser au mieux. Cette pression n'est pas celle d'une chaudière close, c'est à dire que

1 *La Part Maudite*, p 49

2 *Ibid*, p 54

3 *Ibid*, p 56-57

quand un espace est plein, lorsque la croissance atteint sa limite, rien n'éclate, mais la vie entre alors en ébullition. Alors se produit ce que Bataille nomme « la perte » ou « la dépense improductive », c'est à dire le moment où l'énergie, continuant à affluer et à exercer sa pression sur l'organisme, doit être dilapidée, gaspillée, faute de pouvoir être investie dans une forme d'extension ou de croissance. À ce titre, l'exemple qui ouvre l'introduction théorique de *La Part Maudite de la dépense* est celui du veau, qui utilise d'abord l'excédent d'énergie dont son organisme dispose pour grandir, mais lorsque la croissance ralentit, à l'âge adulte, il n'utilise plus totalement l'excédent d'énergie dont il dispose. Il parvient alors à la maturité sexuelle et « ses forces vives sont principalement vouées à la turbulence du taureau dans le cas d'un mâle, à la grossesse et à la production du lait dans celui de la femelle »¹. La reproduction sexuée est selon Bataille, avec la mort, un des plus grands détours dépensiers en énergie qui assurent sa consommation nécessaire. Certes elle participe à la croissance d'un groupe (par la multiplication des individus), mais elle n'en est pas moins le luxe des individus, car contrairement à la croissance avare, les individus qui naissent sont clairement séparés de ceux qui les engendrent, qui ont donc donné la vie (l'énergie) comme on donne aux autres. De plus cette dilapidation d'énergie dans la sexualité (efforts de séduction, acte sexuel etc) va bien au delà de ce qui suffirait à la croissance de l'espèce. La mort est également une dépense, une dilapidation d'énergie (qui correspond à la disparition d'un individu et du quota d'énergie qu'il représente), laissant la place à un nouvel individu.

Voilà ce qu'il en est du principe élémentaire, observable dans la nature, de la circulation de l'énergie, sa dépense et sa dilapidation nécessaire. C'est cette nécessaire dilapidation improductive de l'énergie que Georges Bataille nomme « la notion de dépense ».

Mais avec l'activité humaine, qui selon Bataille est aussi conditionnée par ce mouvement général de la vie, un nouvel espace s'ouvre pour le déploiement de l'énergie, celui du travail et de la technique. L'activité humaine se complexifie en ramifications variées et raffinées qui sont autant de champs nouveaux à coloniser. L'activité humaine, en transformant le monde, augmente la masse de matière vivante d'appareil annexes qui accroissent considérablement les ressources d'énergie disponibles. L'homme a ainsi la capacité d'utiliser une partie de l'énergie disponible à l'accroissement, non biologique mais technique, de ses ressources en énergie, (et ceci est particulièrement intéressant pour la suite de notre propos, car ce qui apparaît ici c'est que l'homme a la capacité de transfigurer dans un autre domaine que le biologique la circulation d'énergie. Donc il peut le faire potentiellement dans l'art).

La technique a donc permis d'étendre le mouvement élémentaire de croissance que la vie effectue dans les limites du possible. Et cet accroissement des ressources d'énergie dans le domaine

1 *Ibid* p 54

technique peut servir de base à une reprise de la croissance biologique (par exemple la révolution industrielle s'est accompagnée d'un essor démographique, conséquence de l'amélioration des conditions de vie).

Mais le problème de cette croissance par la technique, c'est que tout en étant un lieu d'investissement et de dépense de l'énergie biologique excédentaire, elle crée à plus long terme un excédent encore plus grand, puisque le principe de la technique est d'accroître et optimiser les capacités de production. On dépense beaucoup mais pour produire plus. C'est alors qu'intervient ce que Bataille nomme de manière générale le « luxe » dans l'activité humaine. Dans le luxe, ce qui importe en premier lieu n'est plus le développement des forces productives mais d'en dépenser luxueusement les produits, qui sont en excédent et exercent une pression encore plus grande que la pression de l'énergie excédentaire initialement investie dans le développement technique.

« L'homme est de tous les êtres vivants le plus apte à consumer intensément, luxueusement, l'excédent d'énergie que la pression de la vie propose à des embrasements conformes à l'origine solaire de son mouvement »¹. Le problème principal de l'homme est donc de négocier avec l'excès. Bien entendu, l'existence particulière risque toujours de manquer de ressources et de succomber, et son problème, en premier lieu, est l'insuffisance des ressources. Mais à l'inverse, l'existence en général a des problèmes en premier lieu posés par l'excès. Et il s'agit bien d'un problème car si cette dépense nécessaire et improductive d'énergie n'est pas prise en compte, si rien ne lui est sacrifié, elle s'impose d'elle même en empruntant les voies les plus tragiques. Ainsi, les deux guerres mondiales sont l'énorme dilapidation de l'énergie excédentaire engrangée en masse tout au long de la révolution industrielle. Pour ne pas en arriver à ces extrémités, la plupart des sociétés ont inconsciemment créé les lieux de cette dépense à pure perte de l'énergie. Selon Bataille, la religion est un de ces lieux le plus commun à toutes les civilisations. Mais d'autres, comme les sociétés amérindiennes, ont par exemple mis en place ce système de don agonistique étudié par Marcel Mauss (le *potlatch*) où la volonté de prouver sa valeur passe par des démonstrations de générosité dans lesquelles de nombreuses richesses sont sacrifiées, en étant données sans contrepartie ou carrément détruites.

Parmi ces dépenses improductives, qui empruntent des formes très variées, Georges Bataille cite l'art, ce qui nous intéresse en premier lieu. Il ne le cite que de manière très (trop) vague, ici et là, mais sans jamais s'attarder dessus. Le terme est généralement noyé dans une énumération des dépenses improductives, à l'image de sa première apparition dans l'ouvrage : « La seconde part est représentée par les dépenses dites improductives : le luxe, les deuils, les guerres, les cultes, les

1 *Ibid*, p 63

spectacles, les arts, l'activité sexuelle.... »¹. Jamais rien de plus.

Mais pour nous, l'art tient une place très particulière dans cette théorie de la dépense, car elle constitue à nos yeux la seule activité qui, concernée en premier lieu par cette dépense, n'est pas pour autant une dilapidation totale de l'énergie. C'est un des rares moyens de faire circuler l'énergie tout en permettant sa dépense nécessaire en tant qu'excédent. C'est pourquoi nous rangeons l'art dans le domaine de la pure générosité, comme Bataille disait que la procréation est un don d'énergie généreux, « don de vie comme on donne aux autres »².

II.L'art comme dépense et don d'énergie

À partir de cette grille de lecture bataillienne, nous pouvons décomposer le processus de circulation de l'énergie qui a lieu dans le phénomène artistique. En bref, la création d'une œuvre est une dépense d'énergie pour l'artiste, mais cette énergie n'est pas pour autant perdue pour tous car elle se stocke dans l'œuvre d'art et peut être récupérée par le spectateur.

1.La dépense de l'artiste

On peut compter au rang des dépenses improductives, telles que les définit Bataille, le processus de création d'une œuvre par un artiste. La création d'une œuvre est toujours une dépense d'énergie. Cela est particulièrement évident dans des pratiques artistiques où le corps entre en jeu : tous les arts de la scène mais aussi, par exemple, la sculpture, où le sculpteur est en prise avec la matière qu'il façonne malgré la résistance de la pierre. C'est aussi le cas de Jackson Pollock dont l'exécution du « dripping » engage tout le corps et épuise physiquement. À un niveau moins physiologique, la production d'œuvre d'art étant de nos jours une activité « inutile », le statut social d'artiste demande également une large dépense d'énergie pour pouvoir persévérer dans son activité. On connaît nombre d'exemples d'artistes miséreux, affrontant une grande pauvreté comme le prix à payer de leur volonté d'exercer l'art et non un travail rentable. C'est le cas par exemple de l'extrême pauvreté à laquelle Pablo Picasso a dû faire face lors de son arrivée à Paris, difficulté d'existence qui a d'ailleurs sûrement influencé, en plus du reste, la période bleue de ce peintre, marquée par les thèmes mélancoliques de la mort, de la vieillesse, et de la pauvreté, peuplée de personnages souvent étirés et faméliques.

Mais il s'agit, dans le cas de ce dernier exemple, de phénomènes annexes à la production d'une œuvre d'art en elle-même. De manière générale, toute création d'œuvre, même la composition d'une

1 *Ibid*, p 23

2 *Ibid*, p 61

œuvre musicale, qui à priori laisse le corps en état de repos, assis à un pupitre, est une dépense d'énergie. Même les œuvres les plus immatérielles demandent néanmoins un effort de la part du créateur, qui doit affronter certaines résistances internes (travail intellectuel) et externes (mise en forme de la matière). À ce titre, les lettres que Stéphane Mallarmé adresse à Henri Cazalis au sujet des difficultés qu'il rencontre dans la rédaction de *Hérodiade* fourmillent d'exemples de ce que la création peut avoir d'épuisant pour l'artiste : « Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner »¹. La rédaction de cette œuvre, qui s'étendra sur plusieurs années et restera finalement inachevée, tourmente et épuise littéralement son auteur : « J'étais alors malade d'*Hérodiade*, usé de veilles et impuissant »². Cela lui demande un tel investissement d'énergie qu'à certain moments il juge lui même son pronostic vital engagé : « Ah! Ce poème, je veux qu'il sorte, joyaux magnifique, du sanctuaire de ma pensée ; ou je mourrai sur ses débris! »³.

Et cette dépense est une dépense improductive. Certes elle aboutit à la production d'un objet, mais d'une part cet objet est en lui même inutile, et surtout il est indépendant de son producteur. L'œuvre produite est clairement séparée de celui qui l'a produite. Elle constitue, une fois achevée, un objet du monde séparé de la subjectivité qui l'a conçue (on a déjà montré plus haut comment une œuvre est indépendante de son créateur). La création d'une œuvre relève du même type de dépense que la reproduction sexuée que Bataille observait dans la nature, où les individus qui naissent sont clairement séparés de ceux qui les engendrent, qui ont donc donné la vie (l'énergie) comme on donne aux autres. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si on a souvent comparé l'activité artistique à la procréation, soit comme sublimation, soit comme équivalent⁴.

Certes l'œuvre peut ensuite apporter de nombreux gains à l'artiste, mais sa création n'en demeure pas moins le luxe d'un individu, car la dilapidation d'énergie nécessaire pour créer et faire exister une œuvre est bien supérieure à l'investissement d'énergie nécessaire pour assurer sa simple subsistance.

Dans certains cas, on peut considérer l'acte de création lui même comme une activité bénéfique pour le sujet créateur. Mais cela ne veut pas dire pour autant que l'activité créatrice est un gain, un « plus ». C'est la dépense que représente l'acte créateur qui constitue un bénéfice pour certains

1 Stéphane Mallarmé, « Lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 », *Œuvres Complètes*, T.1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, , 1998, p 696

2 « Lettre à Henti Cazalis du 21 mai 1866 », *Ibid*, p 698

3 « Lettre à Henri Cazalis du 5 décembre 1865 », *Ibid*, p 684

4 À ce titre, bien qu'anecdotique, il est intéressant de remarquer que Mallarmé entreprend la rédaction de *Hérodiade* en réponse à la grossesse de son épouse Marie, qui accouche de leur fille Geneviève le 19 novembre 1864

artistes. Pour beaucoup d'artistes, la création est de l'ordre d'une nécessité pour le bien être. Parfois même la création peut être même employée dans le cadre de soins psychologiques comme le préconise tout les courants de l'art thérapie. Mais, encore une fois, il se peut que ce soit parce que l'activité créatrice est une dépense qu'elle est bénéfique. Pour Bataille, la dépense improductive est salutaire pour l'organisme qui a *besoin* de se décharger de son énergie excédentaire. Aussi rien d'étonnant que les fous, les artistes de l'art brut, les Van Gogh et les Artaud, aient recours à l'art pour préserver un équilibre, en déchargeant dans la création l'énergie excédentaire qu'il déchargeraient sinon peut être en crise de démence.

2. Une dépense qui se matérialise dans un objet particulier : l'œuvre

Cependant, si la création d'une œuvre est une dépense définitive pour l'artiste, une dépense à pure perte, cette énergie ne s'évapore pas à tout jamais. Contrairement à de nombreux autres cas de dépenses improductives, comme la sexualité sans reproduction par exemple, l'activité dépensière de l'artiste aboutit à une création, l'œuvre d'art. Elle demeure une dépense pour l'artiste car l'objet qui résulte de sa dépense est indépendant de lui, mais l'énergie n'est pas perdue dans l'absolu. L'œuvre d'art est comme une concrétion de l'énergie dépensée par l'artiste lors de la création. L'œuvre d'art est le résidu de la combustion d'énergie par l'artiste : elle est comme une braise qui diffuse un échos de la chaleur du feu qui n'existe déjà plus. Comme le tison, elle est dépositaire d'une partie de cette chaleur. L'œuvre n'est pas totalement étrangère à l'énergie dépensée par l'artiste lors de la création puisqu'elle est née de cette dépense d'énergie, elle est donc encore un peu cette énergie. C'est en cela qu'on peut dire qu'elle stocke l'énergie.

Ce que la procréation réalise au niveau biochimique, la création artistique le réalise au niveau symbolique : dans la procréation le procréateur dépense à perte une énergie qui ne disparaît pas totalement pour autant, puisqu'elle est active dans le nouvel individu issu de la procréation. De la même manière, l'énergie dépensée par l'artiste est encore active dans l'œuvre, cet objet si particulier, forme sensible et en même temps toujours plus. Dans la procréation, le transfert d'énergie est biochimique car il se fait d'organisme à organisme (du corps du procréateur au corps du nouveau né). Dans la création artistique, le transfert est symbolique : comme l'énergie ne passe pas d'un corps à un autre (du corps de l'artiste au corps du spectateur) mais emprunte l'œuvre comme intermédiaire, elle ne peut pas demeurer à l'état biochimique car l'œuvre est un objet inanimé et ne peut accueillir l'énergie dans son état biochimique, qui est propre aux êtres vivants. Il semble d'ailleurs que la procréation soit le seul moyen de transférer de l'énergie biochimique d'un individu à un autre.

Comme la dépense d'énergie biochimique qu'est l'activité artistique aboutit à la création d'un objet

porteur de sens, on peut dire que l'énergie est alors conservée à l'état symbolique. Et on peut dire que cette énergie *est conservée* en vertu de la capacité de l'œuvre d'art à recréer chez le spectateur une énergie biochimique (mouvement du corps par l'activation des sens etc). En bref, l'artiste dépense dans l'acte créateur de l'énergie biochimique excédentaire. Cette dépense aboutit à la création d'un objet symbolique qui à la capacité de stimuler le spectateur, grâce à sa particularité d'être forme sensible porteuse de signification, et de créer en lui une nouvelle énergie biochimique. Cet objet, l'œuvre d'art, a donc conservé une partie de l'énergie biochimique dépensée par l'artiste mais sous une autre forme, à l'état d'énergie symbolique sans doute.

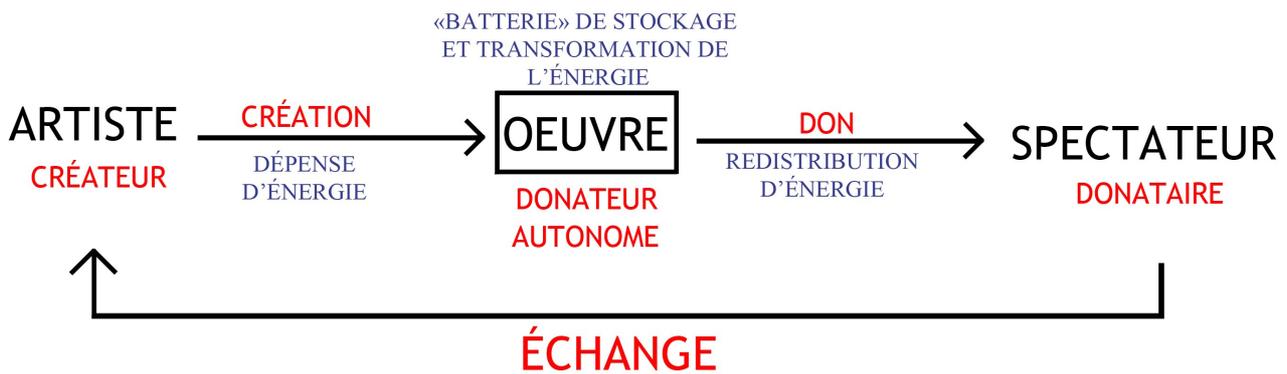
On a vu avec Bataille que si l'énergie, à l'origine celle du soleil, est d'abord organique, biochimique, l'homme a la capacité de la transfigurer, de l'investir dans d'autres domaines que l'organique, dans la technique par exemple. De même, de nombreux exemples de dépenses improductives donnés par Georges Bataille sont des lieux de dépense symbolique de l'énergie à la base biochimique. Le luxe par exemple est une dépense symbolique de l'énergie biochimique, car l'étalage de la richesse n'éprouve en rien le corps, ce n'est pas une dépense physique (qui est le seul moyen de dépenser directement de l'énergie biochimique). Le luxe est une dépense symbolique de l'énergie biochimique qu'il a fallu investir à l'origine pour obtenir une telle richesse. C'est là une des particularités de l'homme que d'avoir inventé des moyens d'investir et dépenser l'énergie biochimique dans d'autres domaines que le biochimique lui-même. L'argent, conçu comme équivalent à la valeur que représente une dépense d'énergie biochimique, est sans doute un des plus grands transformateurs de l'énergie biochimique en une énergie symbolique. Aussi, il n'est pas incohérent d'affirmer que dans l'art la transmission d'énergie se fait par le symbolique, et qu'à l'instar de l'argent l'art peut être compté parmi les « transformateurs » de l'énergie biochimique. L'artiste dépense de l'énergie biochimique, l'œuvre la conserve à l'état symbolique mais recrée chez le spectateur une énergie biochimique.

À ce titre, il semble que l'œuvre d'art soit une sorte de lieu de stockage et de transformation de l'énergie. En termes mécaniques, on pourrait dire que l'énergie est en quelque sorte une « pile » ou une « batterie », en même temps qu'un « transformateur » d'énergie. Et on verra qu'il n'est pas si saugrenu de qualifier ainsi une œuvre dans la mesure où un artiste de l'envergure de Joseph Beuys conçoit un pan entier de ses œuvres comme des « piles ».

Ce phénomène de stockage et de conservation de l'énergie semble avoir une durée de vie coextensive à la durée de vie matérielle de l'œuvre, puisque des œuvres produites il y a plusieurs siècles, et même plus, agissent encore aujourd'hui sur les sens du spectateur, le mettent en mouvement et en cela lui transmettent de l'énergie (même en quantité infime). On se convaincra assez facilement de cela en allant se promener dans n'importe quel musée, Louvre ou autre, qui

expose des chefs d'œuvre de l'Égypte antique, de la Renaissance etc.

À ce stade, il semble approprié de compléter notre schéma :



3. Particularité des œuvres où dépense et gain d'énergie sont simultanés

À partir de cette lecture bataillienne du phénomène artistique, nous pouvons tenter de repenser ces œuvres qui résistaient au modèle que nous proposons du don artistique comme « don dépersonnalisé » (c'est à dire séparé de la personne de l'artiste). Il s'agissait de toutes ces œuvres dont la réalisation semble indissociable de la personne de l'artiste (performance, body art...). C'est aussi le cas, en fait, du *Musée Précaire* de Thomas Hirschhorn, où la présence de l'artiste tout au long des événements était déterminante.

En réalité toutes les œuvres de ce type répondent tout à fait à notre interprétation de l'art en terme de dépense et don d'énergie, avec cependant la particularité de concentrer en un seul temps et un seul lieu ce que la production d'une peinture, par exemple, présente en trois étapes : 1. création/dépense de l'artiste 2. stockage par l'œuvre de l'énergie dépensée 3. redistribution de l'énergie au spectateur. Toute œuvre matérielle et destinée à durer dans le temps répond à peu près à cette chronologie en ce qui concerne son rapport à l'énergie.

En revanche, dans le *Musée Précaire*, dans des performances ou du body art, la dépense de l'artiste, l'autonomie de l'énergie dans la forme qu'est l'œuvre, et la réception de l'énergie par le spectateur sont simultanées. Cependant l'intermédiaire qu'est l'œuvre reste toujours nécessaire. Nous nous demandions en amont comment, dans de telles œuvres, il était encore possible de penser l'œuvre séparée de son producteur tant les deux semblaient mêlés. Mais pour que l'énergie puisse passer de l'artiste aux spectateurs, il faut qu'il y ait une œuvre indépendante de lui, même à peine perceptible, pour tenir le rôle d'intermédiaire, de transformateur. On aurait tort de croire qu'une performance élude l'étape de la mise en forme d'une œuvre distincte de l'artiste et procède à un don direct d'énergie de l'artiste vers le spectateur. En effet, sans la transformation de l'énergie biochimique en énergie symbolique puis à nouveau biochimique que réalise l'œuvre, l'énergie ne peut circuler de l'artiste aux spectateurs. L'œuvre est un relais nécessaire pour rendre le passage de l'énergie possible

entre deux organismes. L'artiste ne peut pas directement donner l'énergie qu'il dépense au spectateur car, on l'a vu, il n'y a pas beaucoup de possibilités de se donner de l'énergie d'organisme à organisme¹. Or dans les performances comme dans le body art, force est de constater que le spectateur n'est pas moins activé que face à une peinture. Une performance est, au même titre que les autres types d'arts, une forme sensible, même éphémère ou animée, qui « percute » la sensibilité du spectateur et qui est en même temps porteuse de sens. Le spectateur est donc mis en mouvement, c'est à dire reçoit de l'énergie, par une performance autant que par un autre médium artistique. Si la performance, ou le body art, permettent le passage de l'énergie, c'est forcément qu'à un moment la mise en forme devient autonome de l'artiste, même si son corps est en jeu.

Dans les œuvres performatives, il y a donc une mise en forme, même minimale, qui rend l'œuvre indépendante de la personne de l'artiste. Cela veut dire que lorsque la personne physique de l'artiste est impliquée dans le corps de l'œuvre elle-même, c'est le corps de l'artiste qui devient œuvre, et donc se sépare de l'artiste en tant que sujet, et non l'œuvre qui se mêle à l'artiste. C'est son corps qui devient « autre » que l'artiste lui-même et non l'œuvre qui devient « même » que lui. Aux yeux du spectateur, le temps de la réalisation d'une œuvre performative, le corps de l'artiste devient un matériau parmi les autres qui sert à la réalisation de la forme qu'est la performance. Et c'est cette forme, qui n'a plus de lien avec l'artiste en tant que sujet, qui récupère l'énergie dépensée par ce dernier pour la redistribuer aux spectateurs. Il me semble que dans une performance, l'artiste disparaît en tant que sujet le temps de sa réalisation pour n'être que matériau de son œuvre au même titre que les autres objets utilisés.

Dans le cas du *Musée Précaire*, malgré la forte présence de l'artiste, l'autonomie de l'œuvre en elle-même est évidente car la mise en forme est très visible, c'est le musée lui-même (d'autant plus indépendant de l'artiste que ce dernier n'est pas le seul à le réaliser concrètement). Dans cette œuvre, c'est la totalité de l'évènement qui est l'œuvre elle-même, la présence de l'artiste, le musée en tant que matière et la participation des habitants peuvent être considérés comme l'œuvre. Cependant la mise en forme était indispensable pour que le transfert d'énergie ait lieu et c'est pour ça, entre autre, que la nécessité de construire un musée s'est imposée à l'artiste, qui aurait pu décider d'investir un lieu déjà existant pour y exposer les œuvres en question. D'ailleurs, Thomas Hirschhorn, dont on connaît maintenant la sensibilité à la question de l'énergie dans l'art, accorde une grande importance aux matériaux qu'il emploie précisément en raison de leur capacité à entrer en contact avec l'autre, c'est à dire jouer ce rôle de relais indispensable au passage de l'énergie : Thomas Hirschhorn utilise presque exclusivement des matériaux modestes, voire pauvres, pour

¹ À part par procréation, le seul transfert direct d'énergie biochimique entre organismes que nous avons trouvé passe par la chaleur : deux corps mis côte à côte se réchauffent mutuellement par l'énergie que chacun dépense en production de chaleur. On peut alors dire qu'il y a transfert d'énergie biochimique entre organismes.

réaliser ses œuvres (ruban adhésif, carton, bois, plexiglas, néons...) car selon lui ce sont des matériaux que tous comprennent, qui parlent à tous. « J'utilise ces matériaux-là pour leur capacité d'adaptation, d'utilisation et de compréhension par tous [...] Ce sont des matériaux qui ne veulent pas intimider, qui n'apportent pas une plus-value en tant que matériaux. Le résultat final n'importe pas, c'est la volonté et l'énergie qui importent »¹.

Mais même dans les cas de performance pure, la performance est elle-même une mise en forme, même si elle est éphémère : les matériaux de cette mise en forme peuvent être par exemple la durée, l'espace, les corps mis en jeu...sans compter le fait que la plupart des performances intègrent des objets à leur déroulement. Même si le corps de l'artiste est inclus dans une performance, ce que le spectateur a sous les yeux, c'est bien une forme qui crée un tout, même temporaire, comme la peinture crée un tout à partir de pigments et de toile.

Lorsque Yves Klein saute dans le vide², son corps devient une partie de la forme totale que crée sa silhouette, la rue avec ses particularités (végétation, murs, poteaux), la personne à bicyclette qui passe au fond, les hommes qui l'attendent en bas en tendant une bâche pour le réceptionner etc. Tout cela constitue un tout, une forme, qui est la performance elle-même et dont l'artiste n'est qu'une composante visuelle parmi les autres. Cette forme est ainsi en mesure, comme dans d'autres types d'œuvres, de se faire le réceptacle symbolique et relais de l'énergie biochimique dépensée par l'artiste, et de le redistribuer instantanément au spectateur présent en stimulant ses sens et son intellect.

En bref, les œuvres d'art où l'artiste est inclus à la forme finale sont régies par les mêmes lois énergétiques que dans les autres modes d'expression artistique, à la seule différence qu'elles condensent en un ce que les autres œuvres divisent en plusieurs étapes. Dans de telles œuvres, le don d'énergie est aussi dépersonnalisé car même si l'artiste est une composante de l'œuvre, cette dernière n'en est pas moins distincte de lui.

4. Devenir de l'énergie chez le spectateur

Si cette lecture bataillienne du phénomène énergétique dans l'art nous semble assez satisfaisante, il faut cependant se demander si elle ne contredit pas en même temps la base de la théorie de Bataille. En effet, on pourrait croire que ce que nous décrivons est en fait le contraire du postulat central de *La part maudite*, à savoir que l'énergie excédentaire doit être dépensée à *pure perte*. Si l'énergie dépensée par l'artiste est récupérée par le spectateur, comme nous le pensons, est-ce encore une dépense à *pure perte* ? Oui. Il s'agit de toute évidence d'une dépense à pure perte pour

¹ Extrait d'un entretien de Thomas Hirschhorn avec Guillaume Désange en août 2004, dans *THMPA*

² Célèbre performance de l'artiste qui se jette dans le vide du haut d'un mur, rue Gentil-Bernard, à Fontenay-aux-Roses, 16 octobre 1960, dont le photomontage de Shunk Kender est la trace la plus célèbre.

l'artiste, on l'a déjà montré. Quant au devenir de l'énergie chez le spectateur qui la reçoit, deux solutions sont possibles :

1. Soit le spectateur qui reçoit l'énergie est lui-même dans une situation d'excédent d'énergie et il dépense l'énergie reçue immédiatement, à mesure qu'il la reçoit, dans la jouissance esthétique. C'est le cas, par exemple, du spectateur qui danse jusqu'à l'épuisement à un concert de rock. Il a bien reçu une énergie extérieure, qui l'a poussé à danser, mais s'il ressort complètement épuisé de cette expérience, c'est qu'il n'a rien gardé de cette énergie. Il s'en est seulement laissé traversé avec plaisir, dans une dépense énergétique plus grande que celle qu'il aurait pu réaliser uniquement à partir de son excédent d'énergie propre. La danse est l'exemple le plus évident, mais même la réception d'une peinture, d'une sculpture, d'un film.. peut entraîner une dépense chez le spectateur. L'émotion esthétique peut être intense face à une œuvre d'art, au point d'éprouver émotionnellement le récepteur. Par exemple, il n'est pas rare de verser des larmes au contact d'une œuvre qui nous touche particulièrement (ce phénomène est très fréquent lors de la réception d'une œuvre filmique ou de certaines musiques), ce qui traduit une agitation intense du sujet qui induit forcément une dépense en énergie. Certaines œuvres peuvent aussi ébranler le spectateur. *Le Cri* d'Edvard Munch, par exemple, traduit une telle angoisse, une telle agitation, tant dans sa facture que dans le thème, qu'elle peut se communiquer au spectateur. Ce dernier peut, tout en appréciant objectivement cette œuvre, se sentir lui-même malmené par cette angoisse sensible dans le tableau et en ressortir éprouvé.

2. Soit le spectateur qui reçoit l'énergie est dans une situation de carence énergétique. L'énergie délivrée par l'œuvre lui vient alors en aide et il est en mesure d'investir cette énergie sans la dépenser immédiatement. On peut ainsi trouver de nombreuses occurrences où l'art est un secours, où l'art fait du bien. De nombreuses personnes, par exemple, écoutent de la musique dans des situations où elles ont besoin d'aide, de réconfort ou d'une stimulation. L'invention du blues par les esclaves est à ce titre une très belle occurrence de l'art comme soutien énergétique dans une tâche éprouvante, tant physiquement que moralement. Ainsi on sait qu'il est plus facile de travailler en chantant, non seulement parce que chanter ensemble, ou pour le groupe, resserre les liens de solidarité, mais également parce qu'il donne un rythme sur lequel le corps peut se caler, rendant les gestes réguliers et donc plus économes en énergie.

Une même œuvre peut occasionner, selon la disposition du sujet (carence ou excédent), une dépense énergétique accrue ou une récupération de l'énergie. C'est le cas du rock, qui est un mode privilégié de dépense, comme on vient de le dire, mais qui peut être également une source d'énergie, grâce à son rythme dynamique et entraînant qui peut stimuler un sujet en situation de besoin énergétique.

L'énergie est donc dépensée chaque fois qu'elle est en excédent, et investie dans le développement

de l'individu chaque fois que ce dernier en manque. En cela, il me semble que l'on reste fidèle à la notion de dépense telle que la formule Georges Bataille.

Nous avons conscience que nous établissons ici une règle très générale qui tente d'englober la totalité du phénomène artistique. Nous avons également bien conscience de l'ambition d'une telle tentative et que, faute de place et faute de temps, nous n'avons parfois pu aller vérifier dans le détail autant qu'on l'aurait voulu ce que nous avons affirmé. C'est là un travail de précision qu'il nous faudra effectuer dans une thèse à venir. Mais nous n'en n'avons pas moins la conviction qu'un certain rapport à l'énergie régit la pratique artistique dans son ensemble, qui explique entre autre cette générosité propre à l'art dont nous avons l'intuition. On peut voir cette conviction confirmée par le fait que l'on retrouve dans certaines théories esthétiques majeures la présence en creux de ce lien entre énergie et art. C'est le cas par exemple de Nietzsche, cas sur lequel nous allons nous arrêter un moment. On trouve également cette présence en creux dans l'œuvre de certains artistes, comme Joseph Beuys, dont nous parlerons ensuite.

SIXIEME PARTIE

NIETZSCHE ET BEUYS, UNE CONCEPTION ÉNERGÉTIQUE DE L'ART

I. Lecture nietzschéenne du rapport art/énergie

Sa conception du dionysiaque, et son lien étroit, complémentaire autant que contradictoire, avec l'apollinien, se fonde sur la même réalité que le rapport de l'art avec l'énergie et la dépense. Il est en effet possible de donner une lecture nietzschéenne du lien entre énergie et art, en associant la dépense, inhérente à la création et à la réception, à la folie dionysiaque, et la stabilité de l'énergie stockée dans l'œuvre à la force organisatrice apollinienne.

1. Dionysiaque/apollinien comme forces de la nature = rapport dépense/croissance

Nietzsche, pour expliquer la structure de la tragédie, décompose le tragique en deux éléments : le dionysiaque et l'apollinien. Selon lui ces deux forces qui animent la tragédie sont déjà présentes dans la nature. Chez Nietzsche, les dieux Apollon et Dionysos ne sont pas les simples noms de catégories esthétiques qu'ils permettraient de caractériser brièvement. S'ils sont symboliques, ce n'est pas seulement d'activités artistiques humaines, mais d'abord des forces même

de la nature. Le dionysiaque est ce qui partout dans la nature défie le principe de raison, qui souvent provoque l'extase délicate de voir l'ordre et l'harmonie se défaire. Le dionysiaque est tout ce qui est de l'ordre du jaillissement de la nature, de l'instinct. C'est en quelque sorte l'ivresse, qui est « abolition de la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi »¹. Pour l'individu, c'est « un élan vers l'unité, une sortie hors de la personne, du quotidien, de la société, de la réalité, par dessus l'abîme de ce qui se passe; le débordement passionné, douloureux, dans des états plus obscurs, plus forts et plus fluctuants ; une affirmation extasiée de la vie comme totalité en tant qu'elle est égale à elle-même en tout changement, également puissante, également heureuse [...] le sentiment de l'unité nécessaire de la création et de la destruction »². Lorsque l'individu est entraîné par ses instincts, ses pulsions, par la nature présente en nous tous, il s'oublie alors, se perdant lui-même en se considérant comme partie parmi les autres de cette nature, de la vie comme totalité. Il est dans un état dionysiaque.

À l'inverse, l'apollinien représente la mesure, l'équilibre, la liberté vis à vis **des émotions** les plus sauvages. C'est seulement grâce à lui que l'individu ne se disloque pas totalement lors de ses états dionysiaques. L'apollinien est « un élan vers un être pour soi accompli, une « individualité » caractérisée, vers tout ce qui rend unique, ce qui met en relief, renforce, distingue, élucide, caractérise ; la liberté dans la loi »³. Chez l'homme cela prend l'apparence du rêve harmonieux et de la belle apparence, tout ce qui va dans le sens du calme et de la raison.

Ces deux éléments, dionysiaque et apollinien, sont selon Nietzsche les « puissances artistes » qui surgissent de la nature elle-même et satisfont directement les « besoins d'art » de cette nature : d'une part comme un monde de rêve dont l'accomplissement est sans rapport avec le niveau intellectuel ou la formation artistique de l'individu, et d'autre part comme la réalité totalement ivre qui ne prend pas d'avantage garde à l'individu mais cherche plutôt à l'anéantir, à le délivrer dans une impression d'unité mystique.

Dès ce niveau de la réflexion de Nietzsche, où il est question de forces qui animent la nature, de phénomènes naturels, on peut apparenter le dionysiaque « naturel » à l'excédent d'énergie biochimique, et l'apollinien « naturel » à la croissance raisonnée de l'organisme qui parvient à canaliser l'énergie débordante du soleil. Georges Bataille lui-même a beaucoup été influencé par Nietzsche⁴, et l'état dionysiaque qui est un moment de dépense extrême, de perte de soi, pour celui qui se laisse emporter par le délire dionysiaque, n'est pas sans parenté avec la notion de dépense. L'énergie solaire qui irrigue tous les organismes de la terre, c'est « la vie comme totalité » dont le

1 Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 2012, p 30

2 Friedrich Nietzsche, « Fragments posthumes 14[14] », dans *Œuvres philosophiques complètes*, tome XIV, p 30

3 Idem

4 Il lui consacre même un long article, au sein de sa *Somme anthéologique* : « Sur Nietzsche », dans *Œuvres Complètes*, tome VI, Gallimard, 1973

dionysiaque est le débordement exubérant. Lorsque l'énergie est en excès et pousse l'organisme à entrer en ébullition, c'est le dionysiaque de la nature qui se met à parler, en entraînant l'individu dans des excès, des frénésies où il s'oublie lui même et qui sont de fait une dépense folle d'énergie. Le dionysiaque dans la nature, c'est par exemple « la turbulence du taureau »¹ électrisé par le rut que Bataille prenait en exemple de dépense improductive. Dionysos étant souvent associé à la sexualité frénétique², ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Bataille cite la sexualité non reproductive comme cas fréquent de dépense improductive dans la nature. L'état dionysiaque est décrit par Nietzsche comme un abandon de soi, de disparition de soi au profit d'une énergie naturelle, la vie elle même, qui nous anime et nous transcende. Cela est très sensible dans la description que Nietzsche donne du satyre grec, comme état dionysiaque de l'être par excellence. Le satyre est « un être inspiré, exalté », « transporté d'extase » et « emblème de cette toute puissance sexuelle de la nature » etc³.

Mais cette dépense extrême de l'état dionysiaque, qui est négation de l'individu, irait même jusqu'à la destruction de ce dernier si la force régulatrice de l'apollinien ne venait contrebalancer cette énergie dépensière folle. On peut donc dire que l'élément apollinien de la nature correspond à cette capacité de l'organisme, dont parle Bataille, à canaliser l'énergie solaire.

Ainsi, le rapport dionysiaque/apollinien peut être apparenté fortement, dès son identification parmi les phénomènes naturels, au rapport dépense/croissance que Bataille identifie comme les deux manières possibles pour l'organisme de traiter l'énergie excédentaire.

2. Dionysiaque/apollinien artistique = dépense de la création/stabilisation par l'œuvre d'art

À partir de ces deux « puissances artistes » de la nature, Nietzsche va développer une théorie esthétique fondée sur leur complémentarité et leur antagonisme, puissances dont l'artiste humain ne serait qu'un imitateur. Toute expression artistique serait soit dionysiaque soit apollinienne, et dans le cas des chefs d'œuvre (la tragédie attique selon Nietzsche), les deux simultanément. Or il se trouve que cette théorie sur l'art considéré à partir de ses éléments dionysiaque et apollinien se couple très bien avec celle que nous avons développé de l'art comme dépense et don d'énergie.

L'association du dionysiaque et de l'apollinien au sein d'une même œuvre permettrait selon Nietzsche d'accepter la fatalité de la dépense folle et nécessaire imposée par la nature dionysiaque, tout en évitant de sombrer avec elle jusqu'à l'anéantissement grâce à la modération de l'élément apollinien. L'art serait alors le moyen de vivre la dépense, c'est à dire le dionysiaque, non pas de manière barbare, en débauche et en bestialité, mais en se réconciliant avec lui tout en neutralisant

1 *La part maudite*, p 54

2 Le « cortège de Dionysos » est entre autre composé de satyres, caractérisés en grande partie par leur lubricité, et le dieu était souvent associé au bouc et au taureau, animaux jugés particulièrement prolifiques et aux attributs avantageux.

3 *La naissance de la tragédie*, p57

son pouvoir dévastateur.

L'extase dionysiaque, qui détruit les limites et les frontières de l'existence, contient un élément léthargique où vient s'engloutir tout ce qui a été personnellement vécu dans le passé. L'individu se perd dans l'extase d'instincts universels, d'un sentiment de la nature commune, un tout dans lequel il se fond. Cet abîme d'oubli sépare l'un de l'autre le monde de la réalité quotidienne et celui de la réalité dionysiaque. Mais, selon Nietzsche, la réalité quotidienne, sitôt qu'elle revient à la conscience, lorsque l'accès dionysiaque se termine, est ressentie avec dégoût. L'homme a jeté un regard au fond de l'essence des choses et n'a plus désormais que dégoût pour l'action, car son action ne peut rien changer à l'essence immuable des choses. La connaissance tue l'action, car l'action exige que l'on se voile d'illusion. Chez l'homme dionysiaque, l'horreur de la vérité l'emporte sur tous les motifs à agir. L'homme ne voit plus désormais partout que l'horreur et l'absurdité de l'être.

Or, c'est dans cet extrême danger qui menace la volonté que survient l'art, « tel un magicien qui sauve et qui guérit »¹. Seul l'art, nous dit Nietzsche, est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence à se transformer en représentation capables de rendre la vie possible, grâce à l'élément apollinien. Nietzsche le met en évidence dans la tragédie, qui est pour lui l'apogée de l'art : le public de la tragédie, à l'écoute du chœur², est littéralement possédé, dans un état dionysiaque où chaque individu accepte de se muer en satyre, de devenir le serviteur intemporel de Dionysos. Mais cet état de possession dionysiaque ne suffirait pas à créer la tragédie, qui est une expérience artistique du dionysiaque, et resterait au stade du dionysiaque « barbare », c'est à dire simple possession frénétique et sauvage. Pour cela, il faut l'intervention de l'apollinien, qui est la forme plastique, l'apparence, qui en même temps qu'elle vectorise le dionysiaque fait en quelque sorte écran entre lui et le spectateur. « Il nous faut comprendre que la tragédie grecque, ce n'est pas autre chose que le chœur dionysiaque ne cessant de se décharger dans un monde apollinien d'images constamment renouvelé. [...] Par là même, le drame est la matérialisation apollinienne de tout ce qui peut être connu ou ressenti dans l'état dionysiaque »³.

Dans la partie apollinienne de la tragédie (que Nietzsche identifie au dialogue), tout ce qui affleure à la surface paraît simple, transparent et beau. Dans la tragédie, la musique (le chœur) est ce qui peut nous parler directement du dionysiaque, mais alors le spectateur court le danger de se disloquer sous sa force incroyable. C'est donc à ce moment, quand l'émotion musicale est à son acmé chez le spectateur, que s'interposent le mythe tragique et le héros tragique, qui sont les substituts

1 *La naissance de la tragédie*, p 56

2 Nous ne pouvons ici rentrer trop dans le détail de la théorie nietzschéenne, qui explique pourquoi le chœur est le plus à même de plonger la foule dans un état dionysiaque, quels sont les ressorts stylistiques qui permettent une telle possession etc. Nous nous contenterons ici d'énoncer ce qui est nécessaire à la compréhension du parallèle que nous entendons établir entre notre lecture batailleuse de l'art et la théorie de Nietzsche.

3 *La naissance de la tragédie*, p 60-61

analogiques du dionysiaque dont nous parle directement la musique. Ces substituts, c'est la force apollinienne, qui vise à rétablir, grâce « au baume salutaire d'une illusion délicieuse »¹, l'individu quasi pulvérisé. « Faisant passer des images vivantes sous nos yeux, il [l'apollinien] nous incite à saisir intellectuellement le principe de cette vie qui est en elles. Grâce au poids extraordinaire qui est celui de l'image et du concept, de l'enseignement moral, de l'émotion qui provoque la pitié, l'apollinien arrache l'homme à cet anéantissement de soi propre à l'orgiasme et, en lui dissimulant l'universalité du phénomène dionysiaque, lui donne l'illusion qu'il ne voit qu'une image particulière du monde [par exemple Œdipe] dont, par la musique, il devrait obtenir une vision encore meilleure, plus intérieure »².

De la même manière qu'on peut associer le rapport dionysiaque/apollinien au rapport dépense/croissance au sein de la nature, on peut établir un parallèle entre ce subtil mélange d'art dionysiaque et d'art apollinien au sein de la tragédie et le subtil équilibre entre dépense d'énergie dans la création et conservation, stabilisation de cette énergie dans la forme de l'œuvre d'art. Si, comme on l'a déjà fait, on admet l'idée que l'état dionysiaque est très proche de l'état de dépense de l'organisme qui veut se débarrasser de son excédent d'énergie, on peut affirmer que ce que Nietzsche appelle la capacité de l'art à plonger le spectateur dans un état dionysiaque, c'est ce que nous avons appelé la capacité de l'art à transmettre de l'énergie, à stimuler physiologiquement le spectateur. La transe dans laquelle entre le spectateur de la tragédie, telle qu'elle est décrite par Nietzsche, pourrait tout à fait être celle du rock n' roll telle que la décrit Shusterman. Dans les deux cas le spectateur s'oublie dans un mouvement qui le dépasse, qui est celui de la foule entière, voire, dans le cas de Nietzsche, de la vie entière. L'état dionysiaque dans lequel plonge l'art dionysiaque est tout à fait de l'ordre de la dépense.

Et dire que l'apollinien est ce qui permet de vivre le dionysiaque sans dislocation revient, à peu de chose près, à dire que l'œuvre d'art est ce qui permet au spectateur d'être animé par une énergie vitale qui serait autrement perdue. Dans les deux cas, l'apollinien comme l'œuvre d'art en tant que forme servent d'intermédiaires formels et de transformateurs entre une source d'énergie sauvage et le spectateur. L'expérience que Nietzsche décrit du spectateur grec de la tragédie³ (qui entre dans un délire dionysiaque sous l'effet du dithyrambe mais qui ne se disloque pas grâce à l'effet de stabilisation que l'apollinien exerce sur ce dionysiaque) est presque une illustration concrète de ce don d'énergie par l'œuvre au spectateur. Autrement dit, l'apollinien, comme l'œuvre d'art en tant que

1 *La naissance de la tragédie*, p 124

2 *Ibid*, p126

3 « Pour de brefs instants, nous sommes réellement l'être originel lui-même, nous ressentons son incoercible désir, et son plaisir d'exister ; les luttes et les tourments, l'anéantissement des phénomènes, tout cela nous paraît soudain nécessaire, étant donné la surabondance des innombrables formes d'existence qui se pressent et se précipitent vers la vie, la fécondité débordante du vouloir universel... ». *Ibid*, p 101

forme, condense en image, plus stables, ces forces que le serviteur de Dionysos ne fait que subir, c'est à dire l'énergie vitale. L'apollinien canalise l'énergie vitale terrible du dionysiaque afin qu'elle puisse être communiquée au spectateur sans que ce dernier ne se disloque : il s'agit donc bien de transférer une énergie sans que celle-ci ne soit perdue (ou ne perde son récepteur, ce qui revient au même). L'apollinien joue donc ce même rôle de « transformateur » de l'énergie que l'œuvre qui transpose l'énergie biochimique en énergie symbolique. « L'apollinien nous arrache à l'universalité dionysiaque et détourne notre extase sur l'individu »¹, de la même manière l'œuvre d'art empêche la dilapidation universelle de l'énergie en la médiatisant, en la canalisant vers l'individu. On se propose donc d'associer l'énergie propre à l'art à l'élément dionysiaque dans l'art, et l'œuvre d'art en tant que forme sensible à l'élément apollinien dans l'art.

Et ce parallèle est possible jusque dans le détail de la théorie de Nietzsche. Ce dernier nous dit que l'apollinien est la figure du héros tragique (plus généralement l'image, c'est à dire la forme) qui vient s'intercaler entre le spectateur et le chœur d'où provient le flot d'énergie dionysiaque, et médiatise ce dionysiaque. Par cette médiatisation, Nietzsche explique que l'énergie dionysiaque est tempérée en quelque sorte, rendue digeste pour le spectateur. Il rend l'approche du dionysiaque indirecte mais en même temps rend cette approche possible. Le schéma est quasiment le même si l'on considère l'œuvre d'art en tant que forme comme ce qui s'intercale entre la source d'énergie (l'artiste qui dépense dans la création) et le spectateur. Par cette médiatisation, l'œuvre rend possible le contact du spectateur avec l'énergie dépensée.

Ensuite, Nietzsche affirme bien que l'apollinien ne fait que canaliser le dionysiaque mais ne l'éteint pas, de la même manière que nous avons affirmé que l'œuvre d'art canalise l'énergie, la transfigure mais ne l'annule pas, ne l'éteint pas. « Le dionysiaque, dans l'effet total de la tragédie, reprend le dessus »², tout comme l'énergie, dans l'effet total de la création reprend le dessus en mettant en branle le spectateur, malgré sa transfiguration du biochimique au symbolique.

Enfin, de la même manière que nous avons montré que l'énergie donnée par l'art rendait actif le spectateur, Nietzsche affirme que le spectateur de la tragédie attique, œuvre idéale, est un « *auditeur artiste* »³, c'est à dire tout aussi actif dans sa réception que ne l'est l'artiste dans sa création (précisément comme le disait Dewey, pour qui le spectateur doit revivre l'expérience de la création).

Le parallèle est si fort que l'on peut même s'amuser à reprendre presque telle qu'elle une phrase de Nietzsche en se contentant d'en changer quelques éléments pour lui faire parler d'énergie dans l'art et non plus de dionysiaque/apollinien :

1 *Ibid*, p 63

2 *Ibid*, p 127

3 *Ibid*, p 131

« C'est l'artiste tragique lui même que nous pouvons nous représenter : nous voyons comment, semblable à une généreuse divinité de l'individuation, il crée ses figures ; mais nous comprenons aussi comment, par la suite, sa formidable pulsion dionysiaque submerge le monde phénoménal tout entier pour donner à pressentir derrière lui, à travers son anéantissement, une joie esthétique plus haute... »¹.

En nos propres termes, cela donnerait : « C'est *l'artiste* lui même que nous pouvons nous représenter : nous voyons comment, semblable à une généreuse divinité de l'individuation, il crée ses *formes* ; mais nous comprenons aussi comment, par la suite, sa *formidable dépense d'énergie* submerge le monde phénoménal tout entier pour donner à pressentir derrière lui, à travers son anéantissement, *une énergie plus dense...* ».

À noter en outre que Nietzsche invoque lui même, lorsqu'il se représente le travail de création de l'artiste, le registre de la générosité, puisqu'il compare ce dernier à une « généreuse divinité ».

3. Nuances

Il nous faut cependant reconnaître que si le parallèle est fort, et que l'on peut affirmer sans trop de crainte que le rapport dionysiaque/apollinien est un rapport énergétique, il n'est pas total. En effet, dans le cas du rapport dionysiaque/apollinien, l'apollinien intervient pour atténuer une énergie (le dionysiaque) qui de toute façon va atteindre le spectateur, mais qui sans cette atténuation percuterait ce dernier de façon telle qu'il n'y résisterait pas en tant qu'individu. À l'inverse, notre propos consiste à dire que l'œuvre est là pour *conserver* une énergie qui sinon se dissiperait avant d'atteindre le spectateur. Il nous faut alors préciser que si nous pouvons affirmer que Nietzsche parle bien, en ses termes, d'un rapport de l'art à l'énergie, il s'agit du rapport d'un *certain type d'œuvre* à l'énergie. Ces œuvres sont de l'ordre de celles pour la création desquelles une énergie immense est dépensée, telle qu'elle atteindra de toute façon le spectateur. L'œuvre intervient alors comme médiateur pour rendre cette énergie bénéfique au spectateur qui la reçoit, sans quoi l'énergie dépensée le percuterait trop violemment. On peut penser au radiateur, qui en transformant l'électricité en chaleur rend bénéfique pour l'homme une énergie qui sinon électrocuterait tout bonnement ce dernier. C'est sans doute le cas, par exemple, de la musique : tout individu qui fait du bruit peut atteindre un auditeur, mais il faut qu'il y ait mise en forme de ces sons en une œuvre pour qu'il ne s'agisse plus seulement d'une nuisance sonore qui agresse l'auditeur, mais d'une mélodie qui l'anime.

On pourrait d'ailleurs rétorquer à la comparaison que nous tentons d'établir entre notre conception énergétique de l'art et la conception Nietzscheenne, que la première s'occupe de l'art en tant que

1 *Ibid*, p 126

phénomène global tandis que la seconde ne parle que de la tragédie attique. Nietzsche en effet met à jour la tension entre dionysiaque et apollinien uniquement au sein de la tragédie. Mais il suffit, pour prouver que ce dont il parle a vocation à rendre compte de l'art dans sa totalité, de citer la toute première phrase de *la naissance de la tragédie* : « Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque... »¹. Et l'on retrouve cette extension du rapport dionysiaque/apollinien à l'art en entier à de nombreuses reprises dans l'ouvrage : « Dionysos parlant la langue d'Apollon, mais Apollon, pour finir, la langue de Dionysos-par où la tragédie, comme l'art en général, atteint son but suprême »² etc.

De plus, si Nietzsche affirme que de manière générale le dionysiaque est de l'ordre de la musique et l'apollinien de la forme, on aurait tort de croire que le dionysiaque n'est présent que dans les œuvres intégrant une dimension musicale ou au moins sonore. En effet, à de maintes reprises il apparaît que la conception que Nietzsche a de la musique dépasse le médium « musique » lui-même et désigne plutôt un état d'être. Ainsi il parle de « ceux qui ont une parenté immédiate avec la musique, ceux dont la musique est pour ainsi dire le giron maternel et qui n'entretiennent presque avec les choses que des relations musicales inconscientes »³.

Le fait que Nietzsche envisage que l'homme puisse avoir un rapport musical avec toute chose prouve que ce qu'il nomme la « musique » n'est pas la simple pratique ou audition de la musique. Il s'agit plutôt d'un mode d'être, d'une qualité de perception et d'émotion. Et chez Nietzsche, c'est cet état d'être qui est le plus à même de donner à sentir le dionysiaque, si bien que l'on peut être considéré que cet « état musical » correspond à cet état si particulier de dépense dans la création que l'on a décrit chez l'artiste. L'élément dionysiaque dans l'art c'est donc la musique, comme la source d'énergie dans l'art c'est l'acte créateur de l'artiste.

Nous avons conscience que la démonstration que nous avons tentée, visant à mettre en lumière la présence en filigrane du rapport énergie/art dans la pensée nietzschéenne de la tragédie, est encore imparfaite. Elle mériterait un plus long développement qu'encore une fois nous n'avons ni le temps ni la place de réaliser. Considérons donc que nous avons justes ici esquissé les bases de cette réflexion à venir sur le rapport de la pensée nietzschéenne à l'énergie. Mais ces quelques éléments nous auront au moins montré, nous l'espérons, que le rapport de l'art à l'énergie est tel qu'on peut en trouver la trace dans la pensée d'un éminent philosophe et esthéticien.

Plus patente encore est la présence du rapport énergie/art au sein de l'œuvre de Joseph Beuys.

1 *Ibid*, p 27

2 *Ibid*, p 128

3 *Ibid*, p 124, la fin de la citation est soulignée par moi

L'analyse d'une partie de son œuvre, qui conclura cette étude, montrera le versant pratique de la pensée du rapport de l'art à l'énergie, pendant du versant théorique incarné ici par Nietzsche.

II. Joseph Beuys, une œuvre où l'énergie est au centre

Joseph Beuys a créé beaucoup d'œuvres, dont la série des *Fonds*, qui mettent matériellement l'énergie en jeu, et que nous pouvons considérer comme une illustration concrète et consciente de notre propos. Joseph Beuys conçoit des œuvres qui agissent physiquement comme des piles, se faisant le réceptacle matériel d'énergie, le plus souvent sous forme d'électricité et de chaleur. En outre, dans de nombreux cas, la source d'énergie est l'activité de l'artiste lui-même, qui par une action mécanique et répétitive, comme le frottement, « charge » ses œuvres d'énergie réelle. Ces œuvres mettent également en scène la capacité de l'œuvre d'art à transformer l'énergie pour la faire passer d'un état à un autre (le plus souvent de l'électricité à la chaleur et inversement). Autant d'éléments qui nous permettent d'affirmer que ces œuvres sont les mises en scène très fidèles du rapport art/énergie que nous avons tenté de décrire dans les grandes lignes. Et on verra que cette pensée du rapport art/énergie peut être mise en évidence à tous les niveaux dans l'œuvre de Beuys, matériellement mise en scène dans certaines œuvres mais déterminant également le système global qui régit l'ensemble de la production beuysiennes¹.

1. Les œuvres qui mettent matériellement en scène le rapport art/énergie

a-L'œuvre qui rend visible l'énergie : Fond II²

Fond II (1967-68), qui inaugure la série des œuvres en lien avec l'énergie, est constitué de deux tables de travail en bois, de dimension inégale, qui faisaient partie de l'atelier de Beuys à l'Académie de Dusseldorf, reliées à une série d'appareillages électro-magnétiques utilisés lors de l'action MANRESA en décembre 1966. Début 1968, Beuys fait recouvrir les plateaux des deux tables d'une couche de cuivre. L'assemblage a été présenté en mars 1968 au Stedelijk Van Abbenmuseum de Eindhoven, puis en juin à la 4e documenta de Cassel.

Fond II rend immédiatement perceptible, par le biais de la transformation de l'électricité en une manifestation visible, le rapport de l'art à l'énergie. La série d'appareillages électro-magnétiques, associée aux tables, a pour fonction de transformer un courant électrique continu de basse tension en un courant alternatif de haute tension et fréquence. Lorsque le dispositif fonctionne, la présence du courant est rendue manifeste par la production, aux extrémités rapprochées des deux tables, de

1 J'emprunte la plupart des éléments des descriptions suivantes à Jean Philippe Antoine : *La traversée du XXème siècle, Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, les éditions du Mamco et les presses du réel, Paris, 2011, p 343 à 357

2 Cf photographie en annexe, p 102

crépitements et de longues étincelles. Beuys avait réalisé cette opération une première fois au cours de l'action MANRESA, mais sans les tables.

L'appareillage comprend trois batteries de camion de 12 volts ; un transformateur de basse en haute tension, trois bouteilles de Leyde ou condensateurs ; un éclateur, et un transformateur Tesla, sur lequel étaient posées des ampoules d'éclairage. Les batteries alimentent le premier transformateur, qui produit une électricité de haute tension, accumulée dans les bouteilles de Leyde. L'éclateur contrôle, par la création éventuelle d'arc lumineux, la tension du courant induit qu'accumulent les bouteilles, évitant les surtensions susceptibles d'endommager le matériel. L'énergie emmagasinée est transmise au transformateur Tesla, qui en démultiplie une nouvelle fois la tension, jusqu'à obtenir, à l'extrémité du système, des décharges de 20 000 volts.

En transformant un courant de basse tension, à peine perceptible, en un courant de haute tension (et de haute fréquence), les transformateurs ne démultiplient pas seulement la tension de l'énergie transportée. Il la font accéder à la visibilité : le jaillissement des étincelles rend visuellement, voire tactilement, perceptible une énergie ordinairement présente mais invisible. Si le spectateur touchait l'extrémité de l'œuvre où se matérialise l'arc électrique, il serait littéralement parcouru d'énergie, sous la forme d'électricité.

À l'exception des ampoules et des batteries qui alimentent le reste de l'appareillage, le matériel utilisé par Beuys provient d'un laboratoire scolaire ou universitaire. Il a fonction de démonstration, comme en témoigne la présence obsolète des bouteilles de Leyde, ancêtres des condensateurs dont use l'industrie moderne, ou encore celle de l'éclateur qui régule la tension transmise au transformateur Tesla, dont le modèle date vraisemblablement de l'entre-deux guerre. L'usage que l'artiste en fait (la démonstration visuelle de l'existence de décharges électriques oscillantes) ramène aux spectaculaires et populaires expériences auxquelles a d'abord été cantonné, au début du XXème siècle, l'usage du transformateur Tesla, avant ses applications durables dans le domaine de la transmission de l'information et, un temps, dans celui de la médecine.

Une telle œuvre, qui crée les conditions techniques nécessaires à l'apparition visuelle de l'énergie (les étincelles), met donc matériellement en scène la présence de l'énergie dans l'art. En outre, en se référant à l'usage spectaculaire de ce dispositif, Beuys ramène l'emploi de l'énergie à un « spectacle », c'est à dire à une activité artistique.

Le circuit que bâtit l'appareillage électro-magnétique utilisé par Beuys commence avec une batterie de camion. Comme toute pile, celle-ci emmagasine le courant électrique sous forme d'énergie chimique (produite, dans chaque cellule de la batterie, par des plaques de plomb et l'acide dans lequel elles baignent), de façon à pouvoir le restituer, sous forme d'un courant de basse tension (6x12 volts). La possibilité d'emmagasiner de l'énergie dans un condensateur, les conversion et

rétroconversion entre énergie électrique et énergie chimique occupent ici le premier plan. Ici encore, on peut y voir une illustration concrète, et une mise en scène du pouvoir transformateur de l'œuvre d'art, qui transforme l'énergie biochimique en une énergie autre.

Certains détails de l'organisation et du déroulement de l'action MANRESA invitent par ailleurs à élargir le contexte, au-delà de la démonstration scientifico-ludique. La caisse qui, pendant l'action MANSERA, contenait l'appareillage électro-magnétique contenait d'autres objets : une rondelle de carton, que Beuys nouera avec une ficelle autour de son cou, comme un numéro de matricule militaire ; *L'Assiette avec croix* : une assiette blanche sur laquelle sont posés un crucifix en pâte à modeler marron de la fin des années cinquante et une gaufrette de pain suédois ; deux jouets : un oiseau en bois peint au bout d'un bâton et une ambulance militaire miniature ; des oreilles et des entrailles de lièvre, ces dernières posées sur une planche ; enfin un tube de Geissler (tube de verre rempli de néon à l'état raréfié. Soumis à l'action d'un courant électrique, ou comme ici à une action de frottement, créatrice d'électricité statique, le tube s'illumine). Plusieurs de ces objets vont être mis en contact avec l'appareillage en action. *L'Assiette avec croix* remplace un temps les ampoules posées sur le transformateur Tesla. Les oreilles de lièvre, mais aussi un dessin et une photographie, eux aussi extraits de la caisse, seront semblablement électrisés, avant que Beuys ne procède sur son propre corps la même manœuvre. Ces gestes renvoient aux applications thérapeutiques des courants de haute fréquence développées durant la première moitié du XX^{ème} siècle. En approchant des objets qu'il manipule, puis son propre corps, des extrémités du transformateur, l'artiste les « soigne ». Il établit du même coup une liaison générale entre transformation énergétique, thérapie et santé.

L'artiste met donc également en scène le pouvoir thérapeutique que peut avoir le don d'énergie lorsque l'organisme qui le reçoit est dans cet état de carence énergétique que nous avons décrit en amont. L'œuvre fait ici directement référence au caractère vital de l'énergie transmise par l'œuvre d'art, même si cette énergie est en l'occurrence sous forme d'électricité.

Fond II présente l'avantage, lorsque en action, de déployer des énergies réelles. Il donne à expérimenter de façon spectaculaire l'existence des processus de transformation et de démultiplication de l'énergie que Beuys veut signaler à l'attention des regardeurs. La nécessité d'alimenter le dispositif à l'aide de l'électricité que fournissent les trois batteries, celle de respecter le circuit technique établi pour garantir la réussite de l'expérience, asservissent cependant la pièce à des modèles scientifiques et techniques déterminés- et industriellement obsolètes.

Par ailleurs, *Fond II*, lors de ses expositions à Eindhoven et Cassel, était rarement en action. Depuis son intégration au *Block Beuys*, il figure au titre de relique morte, désactivée. Cette littéralité technique, jointe à la difficulté, en l'absence du spectacle expérimental, de percevoir clairement les

enjeux de la pièce, explique que le modèle de *Fond II* soit unique dans la production beuysienne. La suite des *Fonds* fera, elle, référence de façon plus ouverte à un autre modèle d'appareil électromoteur, qui à l'orée du XIX^{ème} siècle avait révolutionné les recherches sur l'électricité et sur la chimie : la pile de Volta.

b-Les œuvres sur le modèle de la pile, lieux de stockage de l'énergie

La pile voltaïque¹ consiste en un empilement de disques ou de plateaux alternativement constitués de deux métaux divers (cuivre et zinc dans l'expérience de Volta). Ces couples de disques métalliques sont séparés les uns des autres par des rondelles de drap, carton ou cuir imbibées d'une eau mêlée d'acide. Si on rapproche l'un de l'autre deux fils métalliques reliés à chaque extrémité du système (et donc, à l'un, exclusivement, des métaux) on constatera visuellement le jaillissement d'une faible étincelle, ou, touchant le fil avec la langue, on éprouvera une sensation d'acidité. Les deux phénomènes témoignent de l'existence d'une charge électrique emmagasinée par la pile, qui se décharge lorsqu'on rapproche les deux fils. Le courant emmagasiné résulte de l'action chimique qu'exercent les rondelles imbibées d'acide sur les métaux. Ces rondelles n'ont donc pas pour seule fonction d'isoler les couples de disques en métal, elles exercent une action positive. C'est par ailleurs la différence de composition chimique entre les métaux qui induit la production d'électricité : elle engendre des réactions différentes aux morsures de l'acide.

Les *Fonds* beuysiens font d'abondantes allusions à ce modèle, sans jamais le reconstituer littéralement, évoquant ainsi la capacité de stockage de l'énergie que nous avons attribuée à l'œuvre d'art plus avant dans notre étude. Beuys fait presque littéralement de ses œuvres des batteries destinées à stocker l'énergie. Ces allusions commencent avec l'opération plastique que déploient l'ensemble de la série des *Fonds* (hormis *Fond 0, I et II*) : l'empilement les unes sur les autres de séries de plaques, pour la plupart de feutre gris, et l'alignement des piles ainsi fabriquées les unes à côté des autres, qui rappelle certaines « grandes piles » du début du XIX^{ème} siècle comme celle de Wollaston. Leur nombre, leur dimension, dans une moindre mesure leur forme, peuvent varier. Un même principe demeure : entasser des éléments identiques jusqu'à constituer des piles dont l'aspect indique à lui seul le caractère pesant.

À elle seule, l'allure de ces amas ne suffit pas cependant à convoquer l'idée de pile énergétique. Deux autres facteurs entrent en jeu. Le premier est la présence d'un matériau autre que le feutre. On l'a dit, la différence de composition chimique des métaux est nécessaire au déclenchement de production et de stockage de l'énergie électrique dans les piles. Les *Fonds* complètent les empilements de plaques de feutres avec des plaques de fer et de cuivre, en nombre variable, quoique toujours minoritaire. Aux neuf piles de cents plaques de feutre qui forment la masse principale de

1 Cf photographie en annexe, p 102

Fond III/3 s'ajoutent ainsi neuf plaques de cuivre juchées sur leurs sommets. *Fond IV/4* juxtapose douze piles de soixante-dix-sept plaques de feutre, chacune recouverte d'une plaque de fer, une pile de soixante-seize plaques de feutre recouverte d'une plaque de fer, et une dernière pile faite de soixante plaques de cuivre recouvertes de quarante plaques de fer. La superposition de deux, voire trois matériaux, dont un ou deux métalliques, transpose les différences de potentiel qui permettent le fonctionnement de la pile électrique.

Les matériaux employés renforcent l'allusion. Si les plaques de cuivre ou de feutre, voire de fer, considérée chacune isolément, délivrent des impressions avant tout visuelles, une fois superposées dans une même pile, elles déclarent des propriétés d'une autre nature. Dès les premières expérimentations de Volta, le cuivre s'est révélé être un excellent conducteur d'électricité. Son association au fer dans *Fond IV/4* reconstitue le « bimétallisme » des premières piles énergétiques, mais même son utilisation isolée, comme dans *Fond III/3*, prend en compte ses qualités de conduction électro-magnétique. C'est ce qu'indique avec clarté *Fond VII/2*. Les plaques de cuivre qui recouvrent sept des huit piles de feutre sont chacune munie d'une poignée, elle aussi en cuivre, et reliée par des rubans du même métal qui serpentent entre elles. Sur la moins hautes des piles reposent, reliés aux rubans, deux outils de cuivre, habituellement utilisés pour tendre des câbles électriques.

Ces associations fonctionnent d'autant mieux que le feutre empilé ne renvoie pas seulement aux modèles primitifs de la pile voltaïque, où, imbibé d'acide dilué et intercalé entre les métaux, il servait de catalyseur à la réaction. Il évoque plus généralement les propriétés de l'isolation thermique pour lesquelles il est couramment utilisé. L'agrégat que forme l'amas de plaques de feutre, emmagasinant des quantités (faibles) d'électricité statique¹, fonctionne alors comme une batterie ou un condensateur, dont les plaques de cuivre qui le recouvrent fournissent les extrémités conductrices. Une production (et condensation) d'énergie physique *réelle* a ici lieu, même si c'est en quantité trop faible pour être mesurée de façon sensible, ou pour faire fonctionner des appareils industriels producteurs, transformateurs ou conducteurs d'énergie². Ces œuvres réalisées sur le modèle de la pile Volta signifient donc le rôle de batterie que l'œuvre joue dans la circulation d'énergie vitale qui à lieu dans l'art. Elles le signifient symboliquement lorsqu'elles évoquent la pile Volta sans en reconstituer totalement le dispositif technique. Elles le signifient matériellement

1 Le feutre a pour propriété d'emmagasiner l'électricité statique, ce qui participe à ses qualités d'excellent isolant.

2 Beuys insiste sur cet aspect de son travail : « Je me suis beaucoup servi de l'électricité dans mes idées de sculptures. Souvent en utilisant vraiment de l'électricité, comme pour la *Pompe à miel*, mais aussi parfois sans électricité, par un procédé électrolytique ou électrostatique ou avec un effet de pile à si base tension qu'on peut à peine le mesure, c'est à dire à partir de lui même, à partir de la réunion des matériaux qu'on utilise comme éléments. Une plaque de fer et une plaque de cuivre produisent un courant électrique, mais il est très faible ». Joseph Beuys et Volker Harlan, *Qu'est ce que l'art?*, Paris, L'Arche, 1992, p99

lorsqu'elle reconstituent réellement le modèle de la pile Volta et sont donc réellement parcourues d'énergie.

Une pièce de 1968, *Sculpture de chaleur*¹, rend encore plus explicite cette relation de l'œuvre à l'énergie. À plusieurs égards prototype des *Fonds* à venir, elle consiste en une pile de plaques de feutre d'environ trente-cinq centimètre de hauteur. Une plaque chauffante en métal est placée à proximité d'un de ses coins, dans le prolongement de sa longueur. Son cordon électrique serpente au-dessus de l'ensemble. Une plaque de feutre supplémentaire est jetée sur l'extrémité opposée de celle où repose la plaque chauffante. Deux taches informes de peinture blanche, placées sur la plaque jetée et sur celle en haut de la pile, relient ces dernières l'une à l'autre. Branchée sur une prise électrique, la plaque chauffante transmet sa chaleur à la pile de feutre, qui l'emmagasine, avant de la restituer, beaucoup plus lentement, par diffusion aérienne dans l'environnement. Le spectateur qui s'approchera de cette œuvre sera donc littéralement atteint par l'énergie qui émane de l'œuvre, puisque la chaleur diffusée par le feutre dans l'atmosphère réchauffera, même insensiblement, le corps de ce spectateur. Cette œuvre met donc en scène matériellement la capacité de l'œuvre à transmettre de l'énergie.

Mais *Sculpture de chaleur* met aussi en évidence la capacité de l'œuvre à transfigurer l'énergie : le feutre accumule et condense l'énergie calorifère diffusée par la plaque chauffante qui n'est autre qu'un transformateur, qui convertit l'énergie électrique en chaleur. Sa présence, qui met l'accent sur leur convertibilité réciproque, élargit le spectre des transformations énergétiques auxquelles font allusion les machines beuysiennes. En effet, par cette allusion au potentiel de convertibilité de l'énergie, l'œuvre indique que cette dernière peut potentiellement être convertie en d'autres formes comme l'énergie biochimique ou, pourquoi pas, en cette énergie « symbolique » dont nous parlions plus haut.

Comme déjà avec *Fond II*, la littéralité du fonctionnement technologique de *Sculpture de chaleur*, bien qu'elle rende immédiatement perceptible la nature des processus en jeu, limite son propos. Elle explique que son appareillage n'ait pas été reconduit dans les *Fonds* ultérieurs, où « l'idée de pile »² cesse d'être asservie à la reproduction exacte, ou à l'usage tel quel, d'un modèle technique. Le cuivre, utilisé exclusivement avec le feutre, ne saurait déclencher de réaction. Par ailleurs, lorsque, comme dans le cas (unique) de *Fond IV*, deux métaux lui sont associés, le feutre, sec et entassé en piles homogènes, ne joue pas le rôle de catalyseur qu'il détenait dans la pile voltaïque. L'évocation

1 Cf photographie en annexe, p 103

2 Beuys dit de *Fond III* : « l'idée capitale ici, c'était la pile. Ces piles de feutre (comme les plus petites que j'avais déjà faites) sont des agrégats, la plaque de cuivre est le conducteur. Par là, à partir de l'énergie de l'accumulation de chaleur du feutre, naît pour moi une sorte de centrale électrique, une action statique », cité dans G.Jappe, « Fond III von Joseph Beuys. Die 100. Ausstellung bei Schmela in Düsseldorf », dans *Beuys Packen. Dokumente 1968-1996*, Lindiger + Schimd, Degensburg, 1996, p 67

de la pile ne passe donc pas par sa reconstitution technologique, mais par l'incarnation de ses principes. Or ces principes étant les mêmes que ceux qui régissent l'énergie vitale qui parcourt les œuvres d'art (conduction, stockage, convertibilité etc), ces œuvres deviennent, en même temps qu'elle sont moins techniquement démonstratives, symboliquement représentatives du jeu de l'énergie vitale dans l'art. C'est ce que confirment deux autres pièces, qui effectuent une première liaison entre pile électrique, travail humain et stockage de l'énergie déployée par ce travail.

c-Les œuvres qui désignent l'artiste comme source de l'énergie

La première est *Arena*. Cette installation présentée pour la première fois en Italie en 1972 consiste en deux cent-quatre photographies qui documentent l'activité de Beuys. Montées sur cent panneaux d'aluminium gris, elles voisinent avec deux empilements inégaux de plaques de cire, graisse, feutre, cuivre et fer, de dimension moyenne, disposées au centre de l'installation, avec une burette d'huile. Ces piles présentent une approximation visuelle réussie du modèle originel de la pile voltaïque. Beuys lui même, frottant quatre heures durant, lors de l'action *Vitex Agnus Castus*, le bord d'une des plaques de cuivre qui la composent, va produire l'énergie *physique* (la chaleur) qui charge le dispositif, et en fait une authentique pile énergétique. On voit donc ici signifié littéralement qu'une des sources, voire l'unique source d'énergie dans l'art réside dans la dépense d'énergie biochimique qui est celle de l'artiste lors de la création. En frottant l'œuvre qui se charge réellement grâce aux propriétés conductrices du cuivre, Beuys met en scène la capacité de l'œuvre d'art à recueillir et stocker l'énergie biochimique que l'artiste dépense.

La seconde pièce, plus tardive, se rattache elle aussi à la série des *Fonds*¹. *Grond*² présente quatre blocs distincts, formés de quatre châssis de transport en poutres de pin enserrant chacun cinq plaques de cuivre, en forme d'équerre, de près de deux mètres cinquante de haut. Leur sont accolés, posés au sol, plusieurs meubles de bureau en acier (respectivement une armoire à dossiers, un tabouret, un bureau) et un haut-parleur juché en haut du quatrième châssis. Ces quatre éléments sont alignés dans des positions diverses, le long d'un arc de courbure légère, trace de leur première exposition en 1981 dans l'aile incurvée du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Considéré séparément, chacun évoque le bâti d'un accumulateur industriel. Associés les uns avec les autres, et avec les meubles métalliques qu'ils dominent de leur masse, ils forment un « bloc monumental pour un bureau »³. Enfin, ce bloc monumental adosse à chaque meuble un appareillage dont l'aspect visuel et le matériau évoquent sa capacité à accumuler et à conserver une énergie dont on ne sait, une nouvelle fois, si elle provient des meubles, au travers du travail effectué avec eux, ou si elle a

1 Comme le proclame son titre : le mot hollandais *grond* traduit littéralement l'allemand *Grund*, à savoir *fond*.

2 Cf photographie en annexe, p 103

3 Joseph Beuys, en conversation avec René Block, cité par H.Szeemann dans *Joseph Beuys*, Zurich, Kunsthau, 1993, p172

pour but de permettre leur activation ultérieure. Mais lorsqu'on apprend que les trois meubles de bureau qui leurs sont accolés proviennent des espace berlinois puis new-yorkais de la galerie René Block¹, il apparaît clairement que l'énergie, encore une fois, provient de la dépense de l'artiste lors du travail de création. La liaison des reliques du travail accompli dans la galerie avec la forme d'accumulateur qui les jouxte donne forme visible au potentiel de conservation de l'énergie de l'œuvre, puisqu'ici les meubles sont la source d'énergie, énergie qu'ils ont stockés lors de leur activation artistique dans la galerie de René Block.

Mais la forme visuelle n'est pas seule en jeu ici. Le haut-parleur accolé aux blocs, qui renvoie au même possesseur que le reste des meubles, en renforce l'efficace. Beuys l'avait utilisé durant l'action « I like America and America likes me », pour inaugurer l'espace new-yorkais de la galerie. Beuys semble donc vraiment considérer que les objets servant pour une œuvre d'art sont réellement chargés d'énergie lors de l'activation de l'œuvre. À la différence des blocs, dont seul l'aspect visuel garantit la qualité d'accumulateur/piles, ce haut parleur est activé durant les expositions de *Grond* et se fait donc le réceptacle de l'énergie que dépense l'artiste lors de cette activation.

2. Les œuvres qui élargissent cette présence de l'énergie

Pendants de ces *Fonds*, qui mettent matériellement l'énergie en jeu dans l'œuvre d'art, certaines œuvres de Beuys se présentent sous la forme de systèmes volontairement inefficaces à transmettre l'énergie réelle et viennent ainsi signifier la multiplicité des autres formes que peut emprunter l'énergie. Certaines œuvres de Beuys continuent en effet à évoquer le transfert d'énergie sans pour autant remplir les conditions nécessaires à la circulation réelle de l'énergie. Jean Philippe Antoine, dont nous convoquons ici encore les précieuses analyses, cite notamment deux œuvres de ce type² : *Sculpture de cire* et *Décharge*³, toutes deux datant de 1958.

Ces deux oeuvres relient un accumulateur électrique à un second élément, avec lequel s'établissent des échanges d'énergie. *Décharge* se présente sous la forme d'une tige de métal reliant un accumulateur électrique à un morceau de cire informe répandu sur une plaque également en cire ; *Sculpture de cire* est constituée d'un accumulateur et d'un galet de cire à la surface patinée, mais la tige de métal qui relie ces deux objets ne pénètre pas la surface de l'élément de cire.

Ces deux pièces mettent en scène des échanges énergétiques imparfaits ou inopérants, ce qui nous invite à considérer que l'énergie qui anime l'œuvre peut être autre que de l'énergie électrique.

Dans le cas de *Décharge*, la cire faisant un mauvais conducteur d'électricité, la décharge électrique

1 Le « monumentaler Block für ein Büro » monumentalise donc aussi le nom du galeriste avec qui Beuys à collaboré le plus fructueusement, après Alfred Schmela.

2 *La traversée du XXe siècle*, p170 à 174

3 Cf photographie en annexe, p 104

provenant de l'accumulateur est condamnée à s'effectuer de manière extrêmement lente, en fonction de la résistance à la conduction du matériau destinataire. Conjoint au titre de l'œuvre, ce trait invite à ne pas penser la *décharge* de manière univoque. L'aspect chaotique ou poli des morceaux de cire résultant lui-même de transformations énergétiques, obtenues soit par chauffage et refroidissement du matériau, soit par son pétrissage ou polissage, la décharge est aussi bien celle, lente, de l'énergie infra-mince produite par ces opérations, transportée alors par la tige métallique vers l'accumulateur pour y être stockée. Cette œuvre de Beuys incite donc à penser l'énergie dans sa multiplicité d'états, et de sa présence dans l'art sous des formes diverses et variées. Et ici encore, l'œuvre fait allusion à sa propre capacité de stocker l'énergie biochimique dépensée par l'artiste lors de la création (ici le pétrissage ou le polissage). Elle désigne l'artiste comme source d'énergie biochimique et se désigne elle-même comme batterie de cette énergie vitale.

De plus, si *Décharge* exploite des processus réels d'échange et de conservation d'énergie, 50 ans plus tard, les processus réels qu'engageait le fonctionnement de l'objet technique sont épuisés depuis longtemps. Aucune énergie électrique notable ne circule plus dans le système. Pour J.P Antoine, cela signifie que c'est alors au titre de *signal d'échanges passés*¹ que l'œuvre continue d'opérer. Mais on peut aussi y voir l'affirmation que l'énergie qui parcourt l'œuvre n'est pas seulement électrique ou biochimique (et même l'est rarement), mais que l'énergie peut y demeurer sous une autre forme, notamment celle que nous avons qualifiée de symbolique. Le caractère éphémère du courant électrique qui parcourt l'œuvre est peut-être là pour signifier que l'œuvre n'a pas besoin de courant électrique pour être parcourue d'énergie. Une fois l'électricité épuisée, il ne reste que le dispositif conducteur, désormais disponible pour se faire le vecteur d'autres énergies. Quoiqu'il en soit, Beuys nous donne ici à voir une œuvre qui *représente* la transmission et le stockage de l'énergie, grâce à un registre plastique qui évoque les appareils électro-magnétique, mais dont le but n'est pas la réelle transmission d'électricité mais la représentation symbolique de l'existence d'un parcours de l'énergie dans l'art.

Ce trait est encore plus notable dans *Sculpture de cire*, d'une part à cause de l'impossibilité d'une transmission réelle du courant (la tige métallique n'est pas en contact avec le galet de cire qu'elle surplombe), d'autre part à cause du caractère obsolète du modèle de l'accumulateur. Renvoyant (déjà à l'époque de la conception de l'œuvre) à un moment révolu de la technique industrielle, l'accumulateur rend visible le caractère obsolète de la relation, envisagée en tant qu'échange réel d'énergie électrique. Il ne s'agit donc pas ici d'assurer les conditions *techniques* d'une décharge d'énergie (comme c'est le cas dans les *Fonds*), mais de *mettre en scène une relation*, et avec elle les conditions d'émergence d'un sens possible.

1 *La traversée du XXe siècle*, p 172

Loin de fournir un descriptif de l'œuvre, le titre de « décharge » agit comme catalyseur. Désignant un événement qui est peut être la décharge énergétique de l'artiste se dépensant lors de la création, ce titre active l'appareillage inerte formé par l'accumulateur, le morceau de cire et la tige métallique qui les relie, sans assigner de sens univoque à la relation. Le sens de la décharge n'est pas indiqué, pas plus que la nature de l'énergie déchargée, que l'on peut ainsi imaginer sous diverse formes, dont biochimique ou symbolique. L'énergie électrique est certes impliquée par la *teneur technique* du dispositif, mais justement celui-ci n'est pas un simple dispositif technique, c'est une œuvre, capable de conduire d'autres types d'énergies que l'énergie électrique, comme le dit son titre, conjointement à l'incongruité du morceau de cire.

Or la cire, élément plastique central dans l'œuvre de Beuys, est justement dans son discours un lieu de concentration de « forces vitales » qui font très fort penser à l'idée d'énergie telle que la développe Bataille. C'est pourquoi il n'est pas aberrant de dire que dans *Décharge*, lorsque l'électricité est épuisée, ce n'est pas pour autant que l'œuvre n'est plus le lieu d'une circulation de l'énergie car la cire peut être alors considérée comme nouvelle source d'énergie.

Voir dans toutes ces œuvres que nous venons de décrire une illustration consciente du rapport art/énergie n'est justifié que dans la mesure où l'entier programme beuysien est déterminé par une conception de l'énergie proche de celle de Georges Bataille. C'est ce qui nous permet de voir dans ces œuvres non pas une simple réflexion sur l'électricité mais une réflexion sur l'énergie en général :

3. le programme de Beuys en général repose sur un rapport de l'art à l'énergie

a-Proximité du concept de force beuysien et du concept d'énergie chez Bataille

L'entière démarche de Beuys, dont finalement les œuvres sur le modèle de la pile ne sont qu'une partie, s'articule autour du rapport que l'art entretient avec l'énergie, ou ce que lui nomme le plus souvent une « constellation de forces ». L'artiste lui même semble avoir une conception du monde en rapport avec l'énergie et présente l'art comme le résultat d'un jeu d'énergie, de « forces ». Il dit par exemple au début de son ouvrage *Qu'est ce que l'art ?* que la question primordiale pour lui est de savoir « à partir de quelle constellation de forces réellement objectives au sein du contexte global des forces que forment l'homme et le monde, on peut établir que naît quelque chose comme l'art »¹. Tout au long de cet ouvrage, Beuys développe un concept de « force » qui est très proche de celui d'énergie développé par Bataille. Il s'interroge sur les « processus de substances » et les « constellations de forces » qui sont à l'origine de la création et de l'apparition de la forme dans les règnes de la nature jusqu'à l'homme, qui sont à la base des constellations humaines, de l'histoire de la civilisation et finalement des processus sociaux et des processus de connaissance. Cette idée de

1 *Qu'est ce que l'art?* p 17

force présente à tous les niveaux de la vie, dans la nature comme dans les phénomènes sociaux et culturels complexes fait fortement penser à cette « énergie vitale » bataillenne qui parcourt la surface de la planète et anime la vie à tous les stades, l'organisme primaire comme les phénomènes économiques, sociaux... À tel point qu'on pourrait croire certaines des formulations beuysiennes extraites de *La part maudite* : « C'est pourquoi il est si important que l'on confronte toutes les activités et tous les domaines professionnels avec, disons, une analyse sur les constellations de forces globales, sur ce qui est le problème de l'énergie dans le temps, et cela seul rétablit correctement le lien entre l'homme et le cosmos. Il ne suffit pas de connaître le contexte de la question de l'énergie, celle-ci est beaucoup, beaucoup plus vaste, bien plus vaste que ne l'enseignent la physique et le matérialisme »¹. Comme chez Bataille, on lit ici l'affirmation d'une nécessité de considérer l'activité humaine comme partie d'un jeu de l'énergie beaucoup plus vaste qui la détermine entièrement. Beuys a donc lui aussi une conception étendue de l'énergie, qui selon lui se retrouve à tous les niveaux, dans le mouvement de laquelle l'homme est pris, et avec laquelle ce dernier doit négocier. Avec les termes qui lui sont propres, Beuys identifie même différents types d'énergie, comme « l'énergie de liberté », et désigne l'art comme un lieu de négociation avec une telle énergie : l'homme « a à faire à des énergies de liberté qui montent en lui, et c'est là très exactement le point à partir duquel on peut déjà formuler une proposition sur l'art, c'est à dire affirmer que l'art est une sorte de science de la liberté »².

b-Programme et registre plastique empreints du rapport énergie/art

Aussi rien d'étonnant à ce que la finalité que Beuys attribue à sa démarche, et même à l'art en général, soit de l'ordre de l'activation du spectateur. Rien d'étonnant non plus à ce que l'essentiel de son registre plastique soit constitué de matériaux qui ont un rapport à l'énergie et ses transformations (graisse, feutre, miel etc), des éléments qui selon Beuys détiennent les « forces vitales élémentaires ».

L'aspect « thérapeutique » est l'une des dimensions de l'œuvre beuysienne où l'on peut voir sa conception de l'art en rapport à l'énergie clairement appliquée. Pour Beuys, l'homme moderne est dans un état de grande souffrance pour avoir perdu le lien élémentaire et vital avec ces forces universelles qui s'apparentent si fortement à l'énergie. Cette « maladie » de l'homme serait la perte par ce dernier de la nature à cause de trop de culture. C'est un mal grave et mortel selon Beuys, qui dépasse les compétences de la médecine classique. C'est pourquoi ce dernier, qui ne tente rien moins que d'être le guérisseur de cette plaie de l'homme, a recouru à l'art, car l'art permet d'intervenir dans des lieux inaccessibles à la médecine officielle. Ainsi, une large partie de son travail d'artiste

1 *Qu'est ce que l'art?*, p 33

2 Cette citation et les deux précédentes : *Qu'est ce que l'art?* p 20

visé à guérir l'homme au moyen de l'art, seul capable de renouer l'homme avec son animalité perdue, ce qui mène certains de ses commentateurs à le qualifier de « thérapeute »¹. Beuys est donc dans une optique de réanimation (au sens médical) de l'âme au moyen de l'art. Or, par quoi passe la réanimation, même dans la médecine classique, sinon par l'injection d'une dose d'énergie vitale! Si l'art est le plus à même de guérir l'homme de cette perte de nature qui est sa maladie, c'est parce que l'art, en tant que moyen de communiquer l'énergie vitale et élémentaire, peut guérir cette baisse d'énergie que Beuys diagnostique à un niveau élémentaire chez l'homme.

Ce mal présente tous les symptômes d'une carence d'énergie vitale car Beuys, dans cette optique thérapeutique, définit ses œuvres comme des tentatives de remettre en mouvement l'homme rendu neurasthénique par trop de culture, trop de sophistication, trop de civilisation. Il dira lui-même : « je dis simplement que j'ai fait [...] des expériences et des essais et que ces essais ont suscité une discussion. Ils ont simplement réussi dans la mesure où ils ont suscité une discussion [...]. Mon problème est seulement de savoir si on peut arriver à cet élément de mouvement, si on peut amener les gens à ce mouvement, dans ce mouvement alors qu'ils se trouvent dans la culture actuelle qui domine [...]. C'est ça qui m'intéresse, au fond, c'est une fois de plus un intérêt thérapeutique »². Beuys présente donc lui-même ses œuvres, et même l'art en général, comme des impulsions nécessaires pour remettre le spectateur en mouvement, c'est à dire lui donner l'énergie nécessaire au démarrage du mouvement. Cette mise en mouvement du spectateur est si centrale dans sa production qu'il n'hésite pas parfois à réduire son œuvre à cette caractéristique « cinétique », comme si elle était la définition nécessaire et suffisante de l'œuvre d'art : à la fin de sa vie par exemple, une grande partie de son activité d'artiste consistera à créer et animer des discussions, sans pour autant que cela cesse d'être de l'art, car la discussion « met en mouvement » l'autre.

En cohérence avec cet impératif d'activation du spectateur, Beuys a recours dans toutes ses œuvres et performances à ce qu'il nomme des « substances » (graisse, cire, argile, feutre cuivre...). Il les considère détentrices de propriétés énergisantes et la graisse en est sans doute l'exemple le plus emblématique. Ce matériau, matière indéterminée et malléable à l'infini qui est donc tout en puissance, correspond substantiellement à la « dynamys », à la possibilité qu'il faut réaliser. Et il en va ainsi pour toutes les autres matières malléables présentes dans l'œuvre beuysienne, comme la cire par exemple. « On prend un matériau indéterminé, l'argile par exemple, aussi indéterminée qu'une bouillie ou de la margarine, un grand récipient rempli de graisse qu'on transporte en un endroit précis pour en faire une forme déterminée. L'un est indéterminé-l'autre déterminé. Et ce même processus -quelque chose d'indéterminé- est un élément fondamental de la théorie de la sculpture, et

1 Alain Borer, dans *Joseph Beuys-Un panorama de l'œuvre*, (Lausanne, La bibliothèque des arts, 2001) intitulé un de ses chapitres « Le thérapeute : Docteur Beuys » (p24-25)

2 *Qu'est ce que l'art?* P 31-32

en même temps de la théorie de l'action »¹. Matériaux alchimique, quasiment vivante, la graisse, par ses transmutations, symbolise donc toutes les étapes de la prise de conscience qui mène à l'action. Dilatée, liquide, bientôt solide, contractée, elle devient aérienne en s'évaporant. La souplesse de la graisse et ses métamorphoses virtuelles représentent l'imaginaire de l'action. La graisse n'est pas, la graisse *se forme* ; elle symbolise et incite le mouvement, le devenir, l'action permanente. Son état de devenir permanent est indissociable de l'action qui est nécessaire à l'accomplissement de tout devenir. Par ces substances instables, symboles elles mêmes du transit, de la potentialité qui se réalise en permanence, Beuys éveille la conscience et la sensibilité « en substance ». Devant la matière, et avant la forme, avant de mettre en forme, Beuys engage à apprendre des substances même leurs potentialités et par conséquent les nôtres. La matière même de son œuvre devient donc source d'énergie pour le spectateur car elle contient dans son principe même toute une théorie de l'action. La graisse et autre substance indéterminée donnent donc au spectateur des directions d'action, voire une directive d'agir. Elles sont là pour signifier, intimer par leur forme l'ordre d'agir à partir de la présentation de leur propre capacité à évoluer. En cela elles stimulent le mouvement.

En regard et en complément de toutes ces œuvres qui *représentent* l'énergie et tentent ainsi de la recréer par analogie chez le spectateur, certaines tentent plus directement de le mettre en mouvement. Ces œuvres sont comme des applications concrètes et simples de cette volonté de l'artiste de réanimer le spectateur. On citera comme exemple l'objet multiple *Evervess*². Il s'agit d'une œuvre produite en plusieurs exemplaires, constituée d'une caisse en bois contenant deux bouteilles. À gauche, une vide, enveloppée de feutre, fonctionnant comme une pile, à droite une pleine d'eau minérale. Sur le couvercle de la boîte, une inscription : « Boire bouteille II et jeter la capsule le plus loin possible ». Il ne s'agit pas d'une indication en l'air, il faut vraiment le faire : « En fait l'invitation est à prendre au sérieux, mais je savais que beaucoup de gens ne le feraient pas. Je trouve que l'objet n'est juste que si on le fait, il n'est pas en action tant qu'on ne l'a pas fait. Cet objet comporte une indication pour une petite action que l'on doit accomplir soi même »³.

Le corps est non seulement mis en action par l'ordre d'agir que donne la notice, mais également par la mise en marche du processus physiologique qu'implique l'ingestion d'eau, dont les éléments bénéfiques seront assimilés. Dans leur entretien, Volker Harlan et Beuys analysent comment l'eau est une « force », une source d'énergie qui rend la vie possible : l'eau, grâce à sa capacité de transporter (minéraux, oligo-éléments...) sans lier, et donc de rendre ce qu'elle transporte à n'importe quel organisme qui en a besoin, est une force incroyable qui gonfle les graine et les bourgeon mais aussi les êtres animés. Quand Beuys crée donc cette œuvre multiple, cela peut, cela doit être une

1 Joseph Beuys, dans « entretien avec Irmeline Lebeer », *Cahiers du Musée*, n°80/4

2 Cf photographie en annexe, p 105

3 *Qu'est ce que l'art*, p 189

occasion de chercher ces forces qui imprègnent autant le monde qui est autour de nous. Quand nous rencontrons la force qui se concrétise dans l'eau contenue dans chaque bouteille Evervess, il suffit de l'ouvrir et l'eau doit nous imprégner totalement (quand nous la « buvons ») afin que la force qui agit en elle continue à agir dans le monde qui nous entoure aussi loin que notre sphère s'étende (« jeter le plus loin possible »).

L'artiste multiplie ainsi les moyens d'activer spectateur, ce qui, dans le cadre de notre étude, peut être vu comme une confirmation du lien entre art et énergie. Et il ne s'agit ici que d'un rapide aperçu de ce qui dans cette œuvre riche et complexe renvoie à l'énergie, à la volonté de mettre le spectateur en mouvement. Nous n'aurons pas la place d'en dire beaucoup plus ici et nous renvoyons encore une fois à cet ouvrage de Jean Philippe Antoine, qui nous semble le livre le plus complet paru sur cet artiste. Retenons en tous cas que la pensée de l'énergie irrigue le travail de Beuys, tant dans le détail de la structure de chaque œuvres qu'à l'échelle de sa conception globale de l'art. Nous y voyons une mise en pratique directe et consciente de ce rapport énergie/art que nous avons essayé de décrire. Et si cela ne constitue pas la preuve irrévocable que la totalité de la pratique artistique est régie par ce rapport, c'est en tout cas une confirmation supplémentaire qui ne peut que nous engager à poursuivre dans notre recherche.

Notons pour conclure que Beuys a mis à ce point l'énergie au centre de son œuvre que se pose la question de la pérennité de l'énergie dans l'œuvre. En effet, la quasi totalité de ses œuvres étaient « activées » par l'artiste au cours d'actions et de performances. C'était comme on l'a vu une manière d'intensifier la phase où la dépense de l'artiste devient la source d'énergie qui « charge » l'œuvre. Mais ces œuvres semblent être à ce point destinées à recevoir l'énergie dépensée par Beuys lorsqu'il les active que beaucoup de ses commentateurs considèrent aujourd'hui ces objets comme des reliques, des « batteries déchargées », qui ne fonctionnent plus car elles sont depuis longtemps vidées de l'énergie que l'artiste leur insufflait lors de ses actions. C'est ce point de vue que Catherine Millet avait radicalisé outre mesure dans un article incendiaire sur Beuys¹, qu'elle conclut par l'affirmation que les œuvres de cet artiste ne survivent pas à sa disparition et deviennent à jamais muettes.

À cela nous pouvons répondre un fait assez simple : si les œuvres de Beuys peuvent aujourd'hui encore susciter le questionnement chez le spectateur qui n'a pas été contemporain de Beuys (comme c'est mon cas), c'est qu'elles conservent encore en elles quelque chose de cette énergie qu'il leur transférait lors de ses actions. Il ne s'agit évidemment plus de l'énergie physique que l'artiste leur insufflait par frottement, mais il s'agit peut être de cette énergie physique transmuée en énergie

1 Catherine Millet, « contre Beuys », *Art Press* n°199 (février 1995), p 29 : « Contentons nous de regarder les œuvres. Nous nous rendrons compte alors que, livrées à elles même, celles-ci sont de toute façon incapables de rendre compte des idées de l'artiste ».

symbolique grâce à la capacité de conversion de l'œuvre d'art. C'est d'ailleurs pour cela sûrement que l'artiste a eu recours à des substances qui *symbolisent* l'énergie, comme la graisse. Une œuvre comme *Décharge*, par exemple, a certes épuisé depuis longtemps l'énergie électrique du transformateur, mais il demeure l'énergie symbolique de la cire, qui elle est presque éternelle.

CONCLUSION

Voilà donc ce que l'on peut affirmer avec un peu plus de certitude au terme de notre cheminement : l'art est un don généreux, mais surtout l'art est un don d'énergie. Au final, la générosité de l'art n'est qu'une conséquence évidente et secondaire du rapport de l'art à l'énergie. L'énergie vitale constituant un hors de prix, elle ne peut qu'être donnée généreusement. Dire que l'art donne de l'énergie c'est donc déjà dire que l'art est une activité généreuse. De même, dire que c'est l'œuvre d'art qui donne de l'énergie grâce à sa capacité de conserver et convertir l'énergie, c'est déjà dire que l'art est une activité généreuse parce que le don y est dépersonnalisé en étant confié à l'objet-œuvre. Encore fallait-il démontrer cela dans les règles, pour contrer le scepticisme qui entoure la notion générosité, et qui nous empêchait de la présenter comme une évidence dans le phénomène artistique.

Conséquence inévitable du rapport art/énergie, la générosité aura donc été pour nous un moyen de porter au jour ce rapport art/énergie, un point d'accès à la question de l'énergie dans l'art. Cela nous permet de comprendre pourquoi une première intuition sur la générosité de l'art nous a menés, peu à peu, à identifier dans le phénomène artistique un rapport étroit à l'énergie vitale

Il ne faudrait cependant pas négliger ce qu'apporte la possibilité de déclarer avec certitude que l'art est authentiquement généreux. Tout d'abord, démontrer que l'homme a su créer une activité où sont réunies les conditions exigeantes d'un don généreux (invisibilité du don etc) redonne à un tel don une réalité d'existence et le sort du monde de l'idéal. En un mot, cela rend le don généreux possible, et rien ne dit que l'homme n'a pas su créer les conditions du don généreux dans d'autres champs d'activité, qu'il reste alors à explorer. Mais aussi, cela permet d'apporter un éclairage nouveau à des questions toujours reposées au sujet de l'art.

Par exemple, considérer que l'art est l'un des rares domaines de l'activité humaine qui est profondément généreux donne une nouvelle explication au caractère exceptionnel qui est conféré à l'art dans nos sociétés, à l'aura spirituelle qu'on lui reconnaît parfois, à l'adoration sans bornes que certaines personnes lui vouent (à ce titre les entretiens menés par la sociologue Raymonde Moulin auprès de collectionneurs donnent des exemples frappants de fanatisme où des personnes s'isolent

pour ne vivre qu'avec des œuvres).

Ou encore, affirmer que l'art est une activité généreuse permet de rendre compte du paradoxe du marché de l'art, qui suscite chez beaucoup de l'aversion : en effet, si l'art est l'absolument généreux, alors l'art est un phénomène extrêmement rare, voire unique, puisqu'on a vu que le don généreux était presque impossible. Or c'est généralement la rareté qui détermine le prix d'un produit sur le marché. Plus c'est rare plus c'est cher. Aussi rien de plus justifié que les prix pharaoniques qu'atteignent certaines œuvres, puisque les œuvres sont ce qui est rare par excellence. Mais en même temps, la rareté de l'œuvre est due à sa générosité, et il est donc paradoxal et presque indécent, en lui attribuant un prix (même très élevé), de réintroduire l'œuvre dans l'échange, puisqu'elle est ce qui donne par excellence. On peut donc ainsi énoncer et dénoncer un paradoxe du marché de l'art : il fonde sa cherté sur le caractère exceptionnellement généreux de l'art mais ce faisant il rate précisément ce caractère, voire l'annule, en ravalant l'œuvre au statut de l'échange.

Mais plus encore, c'est le fait de pouvoir affirmer que l'art est un don d'énergie activant le spectateur qui apporte un éclairage nouveau sur questions récurrentes en art.

Cette affirmation permet notamment d'expliquer pourquoi tant de personnes rechignent à reconnaître des œuvres d'art dans les productions de l'industrie culturelle. Ces productions, dont le « blockbuster » est l'emblème, ayant pour objectif non pas l'activation du spectateur mais son divertissement, créent les conditions d'une réception passive, d'une consommation léthargique qui est tout sauf une mise en mouvement du spectateur. On parle d'ailleurs de « s'abrutir devant un mauvais film » tandis qu'on n'a jamais entendu parler d'abrutissement devant une œuvre d'art. Évidemment tout n'est pas à jeter dans ce genre de production, Shusterman nous le dirait, mais nombreuses sont celles qui ne remplissent plus les conditions nécessaires à une activation du spectateur, trouvant ainsi leur statut d'œuvre mis en péril. Définir l'art comme don d'énergie vitale fournit donc un nouvel élément définitoire pour l'art, phénomène si complexe à décrire.

Considérer que l'art a une fonction énergisante auprès du spectateur a également pour effet de renouveler l'impératif, qui avait été celui de Nicolas Bourriaud dans son *Esthétique relationnelle*, de voir l'art se mêler à la vie. C'est ce qu'on a déjà un peu signifié en constatant que dans toutes les époques du passé, les hommes ont su intégrer les œuvres à leur vie là où ils avaient besoin d'énergie, tant dans la vie religieuse que civique, militaire etc.

L'art, pour pouvoir être don d'énergie, doit être dans la vie et non sanctifié, retranché dans son white cube comme il l'est aujourd'hui. Comment une œuvre peut elle encore donner ce qu'elle a à donner quand elle devient écrasante par la mise en scène qui l'entoure, qui en fait un objet cher, d'un autre monde, du monde des stars people et des milliardaires? L'art doit être proche pour pouvoir donner, il ne doit pas intimider.

C'est peut être pour ça qu'aujourd'hui des voix s'élèvent en faveur d'un art invisible, un art qui n'existe presque plus et échappe ainsi à tous les mécanismes d'institutionnalisation et de « starification ». C'était déjà le cas de Jean-Yves Jouannais qui, il y a presque une vingtaine d'années, écrivait *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*¹, catalogue des artistes chez qui les œuvres sont « présentes partout et visibles nulle part », large inventaire qui fait l'éloge a priori paradoxal d'un art qui n'existe qu'en creux, de créateurs qui n'en sont qu'à peine, comme autant d'avatars plus ou moins volontaires du fameux Bartleby.

Cette position est encore plus sensible et radicale chez Stephen Wright qui en 2007 écrivait à l'occasion de la XVe Biennale de Paris le texte explicitement intitulé *un vrai artiste est un artiste de trop*!² Ce texte se fait l'avocat de la tendance croissante chez les artistes à l'invisibilité, « à passer en dessous des écrans radars de nos commissaires et autres curateurs qui, de plus en plus, endossent le rôle de la DST pour le monde de l'art, et n'ont cure de leurs événements culturels et des valeurs qui leur sont sous-jacentes ». Un art invisible mais bel et bien existant, disparaissant institutionnellement au profit « de pratiques actives dans le réel à tel point qu'on ne peut pas toujours les distinguer de ce qui les entoure ».

Voilà en tout cas qui permet à l'art de s'infiltrer au cœur de la vie, au plus près du donataire, et d'insuffler au mieux l'énergie là où elle est salutaire. Et cette invisibilité de l'art en tant qu'art, se confondant presque avec les activités quotidiennes, assure d'autant mieux le caractère imperceptible nécessaire au don généreux.

1 Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to*, Paris, éditions Verticales, 1997

2 Texte disponible sur internet : http://www.atwork.enter1646.com/Un_vrai_artiste.pdf, consulté pour la dernière fois le 12/05/2013

BIBLIOGRAPHIE

- Antoine Jean Philippe, *La traversée du XXème siècle, Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, les éditions du Mamco et les presses du réel, Paris, 2011
- Aragon Louis, *L'œuvre poétique d'Aragon*, tome 2, Paris, Ed Messidor, 1989
- Arendt Hannah, *La crise de la culture:huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 2002
- Artaud Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 2007
- Audi Paul, *Le regard libéré d'Eugène Leroy*, Editions Galerie de France, Paris, 2010
- Bataille Georges, *La Part Maudite*, les éditions de minuit, 2011
- Bataille Georges, *Somme anthéologique : « Sur Nietzsche », in Œuvres Complètes*, tome VI, Gallimard, 1973
- Baudelaire Charles, *Baudelaire journaliste : Articles et chroniques*, Flammarion, Paris, 2011
- Beuys Joseph et Volker Harlan, *Qu'est ce que l'art?*, Paris, L'Arche, 1992
- Beuys Joseph, « entretien avec Irmeline Lebeer », *Cahiers du Musée*, n°80/4
- Borer Alain, *Joseph Beuys-Un panorama de l'œuvre*, Lausanne, La bibliothèque des arts, 2001
- Breton André, *Misère de la poésie, « L'affaire Aragon devant l'opinion publique »*, in *Œuvres complètes d'André Breton*, tome 2, Gallimard, 1992
- Caillé Alain, *Don, intérêt et désintéressement : Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Nouv éd. augm, Paris, Édition de la découverte : Mauss, 2005
- Chanial Philippe, *La société vue du don : manuel de sociologie anti-utilitariste appliquée*, La Découverte : Mauss, Paris, 2008
- Deleuze Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Ed de Minuit, 1993
- Derrida Jacques, *Donner le temps. 1-La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1993
- Dewey John, *L'art comme expérience*, Gallimard, Paris, 2010
- Flaubert Gustave, *Lettres à Georges Sand*, Gallimard, Paris, 1959
- Godin Seth, *Linchpin : Are you indispensable?*, Portfolio, USA, 2010
- Heidegger Martin, « de l'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1986
- Hénaff Marcel, *Le don des philosophes, repenser la réciprocité*, éditions du Seuil, Paris, 2012
- Hénaff Marcel, *Le prix de la vérité : le don, l'argent, la philosophie*, éditions du Seuil, Paris, 2002
- Jankélévitch Vladimir, *Les vertus et l'amour. Traité des vertus II*, tome 2, Paris, Flammarion, 1986
- Jappe Georges, « Fond III von Joseph Beuys. Die 100. Ausstellung bei Schmela in Düsseldorf », in *Beuys Packen. Dokumente 1968-1996*, Lindiger + Schimd, Degensburg, 1996
- Kant Emmanuel, *fondements de la métaphysique des mœurs*, Paris, Vrin, 2008
- Lévinas Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris, L'éclat, 2006
- Mallarmé Stéphane, « Lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 », in *Œuvres Complètes*, T.1, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, , 1998
- Mérimée Prosper, *la Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Librio, 2003
- Millet Catherine, « contre Beuys », *Art Press* n°199 (février 1995)
- Moulin Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Ed de Minuit, 1967
- Newton Isaac, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*. Tome 1, d'après la traduction du latin en

français par Émile du Chatelet (1756), Sceaux, éditions Jacques Gabay, 1990

- Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Gallimard, Paris, 2012
- Nietzsche Friedrich, « Fragments posthumes 14[14] », dans *Œuvres philosophiques complètes*, tome XIV
- Poe Edgar Allan, « le portrait ovale », in *Nouvelles histoires extraordinaires*, Gallimard, Paris, 1994
- Proust Marcel, *Contre sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1954
- Rousseau Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Dunod, 1997
- Rousseau Jean-Jacques, *confessions (livres I à IV)*, Paris, LGF, 2006
- Sers Philippe, *Vérité en art*, Éditions de la Villette, Paris, 2009
- Shusterman Richard, *L'art à l'état vif, la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, les éditions de Minuit, Paris, 1991
- Singer Hélène, *Expressions du corps interne*, Paris, l'Harmattan, 2011
- Starobinski Jean, *Largesse*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1994
- Stech Fabian, *J'ai parlé avec Lavier, Anette Messager, Sylvie Fleury, Pierre Huyghe, Delvoye, D.G-F., Hou Hanru, Sophie Calle, Ming, Sans et Bourriaud*, Presse du réel, Paris, 2007
- Steiner Georges, *Martin Heidegger*, Champs Flammarion, Paris, 1987
- Szeemann Harald, *Joseph Beuys*, Zurich, Kunsthaus, 1993
- Valéry Paul, « Fragments des mémoires d'un poème », Variété V, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1957
- Wilde Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, LGF, Paris, 2001

CATALOGUES D'EXPOSITION

- *Thomas Hirschhorn, Musée précaire Albinet : quartier du Landy, Aubervilliers, 2004*, Aubervilliers (Seine-Saint-Denis), les Laboratoires d'Aubervilliers, Paris, Ed. X. Barral, 2005
- *Félix González-Torres*, texte de Nancy Spector, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1996

WEBOGRAPHIE

- Charte du Rotary club : http://fr.wikipedia.org/wiki/Rotary_International
- Texte de Tackels Bruno, « Michel Journiac, un iconoclaste », sur www.mouvement.net, publié le 08/04/2004
- Annonce de l'évènement Soup/No Soup sur le site de la triennale : <http://www.latriennale.org/fr/grand-palais>
- À propos de Jeff Koons, site internet d'Art&Flux : <http://art-flux.univ-paris1.fr/spip.php?article208>
- Texte de Stephen Wright : http://www.atwork.enter1646.com/Un_vrai_artiste.pdf

FILMOGRAPHIE

- Peter Greenaway sur la vie de Rembrandt, *the Nightwatching*, 2007

DICTIONNAIRE

- *Le petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993

ANNEXE



Felix Gonzales-Torres, Tas de bonbons



Rirkrit Tiravanija, Soup/No Soup



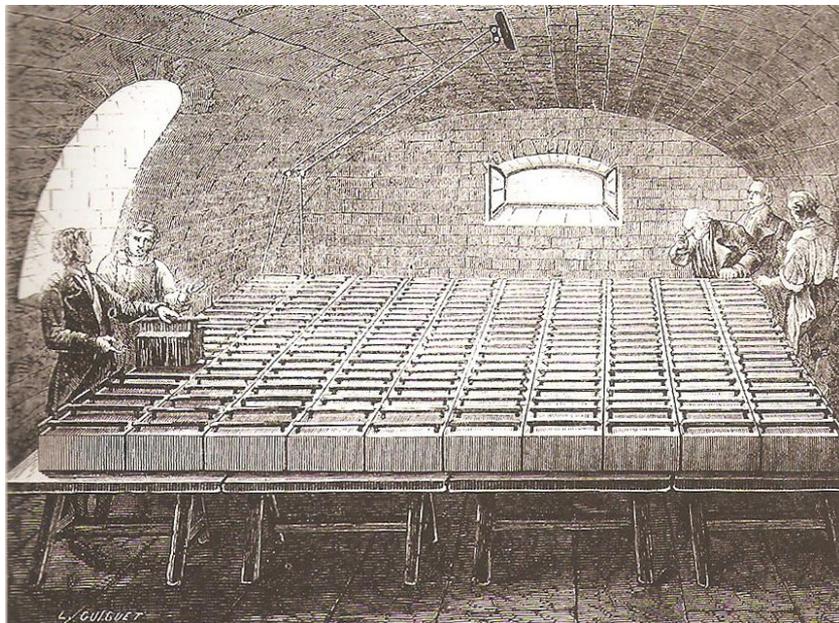
Michel Journiac, Messe pour un corps



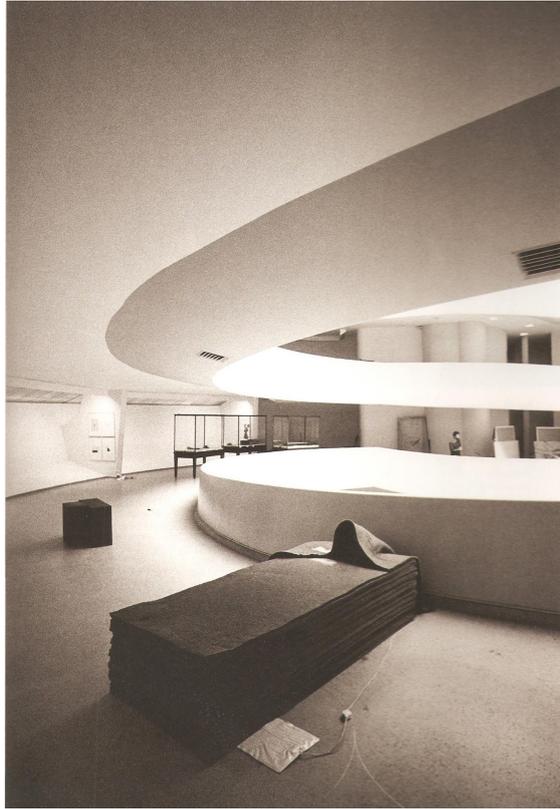
Thomas Hirschhorn, Le Musée précaire Albinet



Joseph Beuys, Fond II



L.Guiguet, *La grande pile de Wollaston, construite par Davy, en 1807, à l'institution royale de Londres, 1867-1891*



Joseph Beuys, Sculpture de Chaleur



Joseph Beuys, Grond



Joseph Beuys, Sculpture de cire



Joseph Beuys, Décharge



Joseph Beuys, Evervess

TABLE

INTRODUCTION	2
 PREMIERE PARTIE. DÉFINITION DES CONCEPTS DE DON ET DE GÉNÉROSITÉ	
I. Définitions communes et liens entre don et générosité	10
II. À-t-il jamais existé un don généreux ?	11
1. <i>Le gain de prestige et/ou d'autorité</i>	11
2. <i>Le don charitable</i>	13
3. <i>Le don généreux comme autosatisfaction</i>	13
III. Faut-il renoncer à la générosité pure?	16
 DEUXIEME PARTIE. HYPOTHESE 1 : L'ARTISTE DONATEUR	
I. Les œuvres qui questionnent le don	20
1. <i>Le tas de bonbons</i>	21
2. <i>Messe pour un corps</i>	22
3. <i>Soup/No Soup</i>	23
II. Les bénéfices de la pratique artistique	24
1. <i>Prosélytisme</i>	25
2. « <i>Argent, femmes ou gloire</i> »	27
a. Mercantilisme	
b. Reconnaissance sociale	
c. Expression de soi	
3. <i>Éternité</i>	30
 TROISIEME PARTIE. HYPOTHESE 2 : L'ŒUVRE D'ART DONATRICE	
I. Heidegger, l'indice de la phénoménologie	33
II. Quelque chose qui donne, dépersonnalisation du don	35
1. <i>Un don de la part de personne?</i>	35
2. <i>Un don dépersonnalisé</i>	36
 QUATRIEME PARTIE. CE QUE L'ART DONNE	
I. L'art ne donne pas la Vérité	40
II. L'art, source d'énergie	43
1. <i>Une réaction qui n'existerait pas sans l'œuvre</i>	43
2. <i>Un rapport de l'art à l'énergie que l'on pressent partout</i>	44
a. Dans des théories esthétiques	
b. Dans l'imaginaire commun	
3. <i>Qu'est-ce que ce don d'énergie</i>	48

4. <i>Le Musée Précaire Albinet vu à l'aune de cette dimension énergétique de l'art</i>	54
a. Description.	
b. Échange plutôt que don.	
c. Créer l'impulsion d'agir : un don d'énergie	
5. <i>Rapport entre énergie et générosité</i>	57
6. <i>Problèmes de définition de cette énergie</i>	58

CINQUIEME PARTIE. LA NOTION DE DÉPENSE APPLIQUÉE À L'ART

I. L'énergie et la notion de dépense	60
II. L'art comme dépense et don d'énergie	64
1. <i>La dépense de l'artiste</i>	64
2. <i>Une dépense qui se matérialise dans un objet particulier : l'œuvre</i>	66
3. <i>Particularité des œuvre où dépense et gain d'énergie sont simultanés</i>	68
4. <i>Devenir de l'énergie donnée chez spectateur</i>	70

SIXIEME PARTIE. NIETZSCHE ET BEUYS, UNE CONCEPTION ÉNERGÉTIQUE DE L'ART

I. Lecture nietzschéenne du rapport art/énergie	72
1. <i>Dionysiaque/apollinien comme forces de la nature=rapport dépense/croissance</i>	72
2. <i>Dionysiaque/apollinien artistique=dépense de la création/stabilisation par l'œuvre d'art</i>	74
3. <i>Nuances</i>	78
II. Joseph Beuys, une œuvre où l'énergie est au centre	80
1. <i>Les œuvres qui mettent matériellement en scène le rapport art/énergie</i>	80
a. Les œuvres qui rendent visible l'énergie : Fond II	
b. Les œuvres sur le modèle de la pile, lieux de stockage de l'énergie	
c. Les œuvres qui désignent l'artiste comme source de l'énergie	
2. <i>Les œuvres qui élargissent cette présence de l'énergie</i>	87
3. <i>le programme de Beuys en général repose sur un rapport de l'art à l'énergie</i>	89
a. Proximité du concept de force beuysien et du concept d'énergie chez Bataille	
b. Programme et registre plastique empreints du rapport énergie/art	

CONCLUSION	93
------------------	----

BIBLIOGRAPHIE	97
---------------------	----

ANNEXE	99
--------------	----