

Transindividualité : le travail artistique comme acte intrinsèquement collectif

Recueil d'extraits de textes

transindividuel : dépassant l'individualité, s'appliquant à plusieurs objets

Bibliographie :

BARTHES Roland

Texte (théorie du texte)

Encyclopaedia Universalis, 1973

→ Intertexte : tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui

BECKER Howard S.

Les mondes de l'art

Paris, Flammarion, 2010

→ p. 37 à 39 : l'art repose sur une division du travail

→ p. 58 & 59 : l'œuvre d'art est une production commune

BOULANGER Agathe, FREDERIKSEN Signe et LAGRANGE Jules

Ce que Laurence Rassel nous fait faire

Paris, Paraguay Press, 2020

→ p. 35 & 36 : ma vie est un projet collectif

CATIN Aurélien

Notre condition. Essai sur le salaire au travail artistique

Saint-Étienne, Riot éditions, 2020

→ p. 38

COCCIA Emanuele

Métamorphoses

Paris, Éditions Payot & Rivage, 2020

→ p. 134 & 135 : la transmigration

→ p. 163 : il n'y a rien d'autochtone dans le vivant

GOUDINOUX Véronique

Œuvrer à plusieurs. Regroupements et collaborations entre artistes

Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019

→ p. 34 & 35 : figure du créateur isolé

→ p. 53 : fondements de la propriété intellectuelle

→ p. 110 : l'œuvre n'est pas isolée

→ p. 112 : sortir de l'isolement

MACÉ Marielle

Nos cabanes

Lagrasse, Verdier, 2019

→ p. 20 & 21 : JE / NOUS

ZHONG MENGUAL Estelle

L'art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique

Dijon, Les presses du réel, 2018

→ p. 87 & 88 : le « moi » élargi

Il va sans dire que nos professions n'ont jamais atteint un tel niveau de structuration, en partie parce que les fondements de la propriété intellectuelle induisent de l'individualisme. Ils concourent à masquer la richesse du travail en projetant la figure du créateur ou de la créatrice isolé-e, sorte de Robinson de l'esprit récoltant le fruit de son génie. Dans les domaines des arts visuels et du livre, cette conception nominaliste de la création efface l'aspect « transindividuel » de l'art, ou pour paraphraser Étienne Balibar évoquant la notion de production chez Marx, le fait que tout travail est une activité à la fois personnelle et collective de formation et de transformation de l'humanité³⁸. En réalité, la création n'existe qu'à travers une multitude de rapports entre individus interdépendants et plus ou moins organisés. Elle découle de l'interaction entre les artistes et le public, d'une émulation entre travailleur-ses de l'art et d'une friction entre les œuvres et le monde. Si nous sommes en mesure de reconnaître qu'elle se nourrit d'un brassage d'émotions, d'une circulation d'idées, d'une association de savoir-faire, d'une somme d'échanges, nous aurons fait un premier pas vers le rassemblement et l'auto-organisation, conditions sine qua non de toute action politique.

38 Étienne Balibar, *La philosophie de Marx*, La Découverte, Paris, 2001, p. 34.

L'invention du Moi

Il faut ici, pour bien saisir les transformations de la pratique artistique et de la conception de l'artiste dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, faire place à l'invention d'un sujet compris comme expression du *Moi*, notion que l'on voit apparaître dans des domaines variés, tels que la littérature, mais aussi le droit ou la morale. La fin du XVIII^e siècle et le romantisme inventent en effet un homme « considéré dans son intériorité et la particularité de ses sensations, émotions et pensées. Contre l'exemplarité, les romantiques perçoivent l'homme comme un individu original, qui n'est semblable à aucun autre. »⁸⁷ Ce primat du subjectivisme et cet intérêt pour l'intériorité, se marquent particulièrement en littérature, et cela avant le romantisme.

deux conceptions différentes de la peinture.

87.- Olivier Decroix et Marie De Gandt, *Le Romantisme*, Paris, Gallimard, 2007, p. 30.

Cela dit, il existe des exceptions à ce que nous pourrions appeler un mode collaboratif généralisé. Ainsi Léonard de Vinci préconise-t-il à la fin du XV^e siècle de travailler seul : « Si tu es seul, écrit-il, tu seras tout entier toi ; si tu as la compagnie d'un seul compagnon, tu seras à moitié toi ; et tu le seras d'autant moins que tu pratiqueras ton art sans discrétion. »³⁴ Certes, il est difficile de cerner ce qu'entend exactement Léonard par le fait d'être « tout entier soi », mais il est aisé de faire remarquer que sa recherche n'est pas courante en cette fin du Quattrocento, du moins formulée en ces termes, qui indiquent une quête de « soi », et qui enjoignent qu'être « soi » exige de travailler seul, même si la dernière partie de la phrase semble montrer chez Léonard la crainte du plagiat. Rappelons que lorsque travaille Léonard, la culture humaniste commence alors à recommander, en peinture comme en poésie, l'imitation savante des grands exemples de l'Antiquité. De tels propos, s'ils marquent une insistance sur l'individualité et accompagnent l'émergence du sujet moderne, n'en restent pas moins marginaux en leur temps³⁵. L'affirmation d'une singularité passe alors par d'autres voies (que celle de travailler seul), comme le montrent par exemple les dires de Francesco De Hollanda qui célèbre au XVI^e siècle en Italie celui qui « ne se contente pas (...) d'apprendre ce qui suffit pour s'enrichir ou pour se mettre au rang commun des ouvriers, mais [qui] consacre assidûment son travail et ses veilles à devenir *unique et hors pair*, n'ayant en vue un moindre intérêt que de devenir un miracle – *monstro* – de perfection (...) »³⁶. Il faut sans doute insister sur ce point : si cette conception de l'artiste comme figure de l'exception paraît aujourd'hui typique de son temps, elle est sans doute alors moins fréquente qu'on ne le pense même si elle apparaît sous des formes diverses, dont celle de « l'excentrique ». Cette dernière figure, par exemple, que l'on trouve dès le XIV^e siècle chez les conteurs toscans pour s'affirmer davantage vers 1500, laisse à tort penser à l'existence d'une génération d'artistes « excentriques ». Mais si l'on s'y est tant intéressé, c'est que, comme le remarque Daniel Arasse, les artistes commencent alors d'appartenir à l'élite sociale, « leurs attitudes [retenant] d'autant l'attention de leurs contemporains que l'époque

34.- Léonard de Vinci, cité par Rudolf & Margot Wittkower, *Les Enfants de Saturne* (1955), Paris, Macula, 1991, p. 98 (traduction de Daniel Arasse).

35.- Rappelons par ailleurs qu'aux XV^e et XVI^e siècles, « la conscience de soi repose sur la théorie des humeurs et de leur tempérament, sur l'influence des planètes, de l'air ou du lait de la nourrice, etc. ». Voir à ce propos Daniel Arasse, « Introduction », in *Le Sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 10.

36.- Francesco De Hollanda, *Quatre dialogues sur la peinture*, p. 33-34, cité par Edgar Zilsel, *Le Génie* (1926), Paris, Minuit, 1993, p. 216.

élabore aussi l'idée du génie créateur, doué d'une originalité propre, mystérieuse, quasi divine »³⁷. Vasari, on le sait, consacre dans ses *Vite* des pages à certains de ces « excentriques », Piero di Cosimo en particulier, dont il souligne qu'il « reste perpétuellement enfermé, ne permettant à personne de le voir travailler et menant une vie d'homme plus bestial qu'humain »³⁸. Insistant à plusieurs reprises sur le refus de Piero de tout contact, Vasari invente une figure d'artiste « asocial », œuvrant seul, dont les idées le mènent à la mort : « avec des idées aussi étranges, il ne pouvait que vivre étrangement ce qui le mena à un point tel qu'un matin de 1521, il fut trouvé mort au pied d'un escalier »³⁹. Encore exceptionnelle au XVI^e siècle, cette figure prendra plus tard son essor sous des formes diverses pour se transformer à partir du début du XIX^e siècle en cette figure populaire d'une personnalité à la singularité irréductible et enviable, laquelle, incomprise de tous, ne peut bien sûr que travailler seule.

37.– Daniel Arasse, *Le Sujet dans le tableau, op. cit.*, p. 41.

38.– Giorgio Vasari cité par Daniel Arasse, *ibid.*, p. 42

39.– *Ibid.*, p. 43. La « Vie » de Piero di Cosimo par Vasari a été discutée par Erwin Panosky, André Chastel et Daniel Arasse. Ce dernier, comparant les deux versions vasariennes de 1550 et de 1568, a montré avec brio que la transformation du récit de l'une à l'autre répondait à la nécessité pour Vasari d'affirmer, mais de deux manières différentes, le primat de Florence sur tout autre centre artistique. Pour le détail de cette démonstration, voir « Piero di Cosimo, l'excentrique », in *Le Sujet dans le tableau, Essais d'iconographie analytique, op. cit.*, p. 41-57.

MONDES DE L'ART ET ACTIVITÉ COLLECTIVE

techniciens qui connaissaient parfaitement leurs exigences. Dans la tradition occidentale, les poètes n'ont pas l'habitude d'incorporer des éléments manuscrits dans l'état définitif de leurs œuvres. Ils confient leur travail à des imprimeurs qui se chargent de le présenter sous une forme lisible. Nous ne voyons les manuscrits autographes que si nous voulons examiner les retouches que les auteurs ont faites de leur main sur les originaux (cf. par exemple Eliot, 1971). William Blake fait figure d'exception, qui gravait les planches où étaient reproduits les poèmes calligraphiés de sa main, et les imprimait lui-même, de sorte que la graphie faisait partie intégrante de l'œuvre. Dans la poésie orientale, en revanche, la calligraphie est souvent aussi importante que le contenu du poème (ill. 1) : sa reproduction en caractères imprimés le viderait presque de sa substance. Pour prendre un exemple plus prosaïque, les joueurs de clarinette et de saxophone achètent des anches toutes faites, tandis que les joueurs de hautbois et de basson les confectionnent eux-mêmes.

Chaque catégorie de personnes participant à la réalisation d'œuvres d'art a donc un faisceau de tâches à accomplir. Si la répartition des tâches est dans une large mesure arbitraire (elle aurait pu se faire différemment, et elle ne s'appuie que sur l'accord de la totalité ou de la majorité des participants), elle n'est pas facile à modifier pour autant. Les personnes concernées tiennent généralement la division du travail pour un fait acquis, un phénomène qui découle « naturellement » du matériel utilisé et du moyen d'expression. Elles adoptent la stratégie qu'Everett Hughes (1971, pp. 311-315) a observée chez les infirmières, qui essaient de se débarrasser des tâches jugées ennuyeuses, rebutantes ou indignes d'elles, et cherchent à s'attribuer de nouvelles tâches plus intéressantes, gratifiantes et prestigieuses.

Tous les arts reposent ainsi sur une large division du travail. C'est évident pour ce qui concerne les arts du spectacle. Un film, un concert, une pièce de théâtre ou un opéra ne peuvent être l'œuvre d'une seule et unique personne qui ferait tout d'un bout à l'autre. Mais avons-nous besoin de faire appel à la notion de division du travail pour appréhender la peinture, qui semble une occupation autrement solitaire ? Eh bien oui. La division du travail n'implique pas que toutes les personnes associées à la production de l'œuvre travaillent sous le même toit, comme les ouvriers d'une chaîne de montage, ni même qu'elles vivent à la même époque. Elle implique seulement que la réalisation de l'objet ou du spectacle repose sur l'exercice de certaines activités par certaines personnes au moment voulu. Les peintres dépendent ainsi des fabricants pour leurs toiles,



1. Page d'une série de *shokunin-e* (« peintures des divers métiers »), époque Edo (1615-1868). Encre et lavis sur papier. Peintre, poète et calligraphe inconnus. Traduction du poème: « Les bruits du marteau continuent / Là-haut la lune claire / Des gens écoutent et s'étonnent. » (Asian Art Museum, San Francisco, collection Avery Brundage.)

châssis, couleurs et pinceaux ; ils dépendent des marchands, collectionneurs et conservateurs pour les espaces d'exposition et le soutien financier, des critiques et historiens d'art pour la justification de leur travail, de l'État pour les aides matérielles, voire les lois fiscales susceptibles d'encourager les collectionneurs à acheter des œuvres, puis à les léguer à la collectivité. Ils dépendent du public

pour les réactions émotionnelles à leurs œuvres, et des autres peintres, contemporains ou plus anciens, qui ont créé la tradition par rapport à laquelle leur œuvre prend tout son sens (pour ce dernier point, cf. Kubler, 1962, et Danto, 1964, 1973, 1974).

Il en va de même pour la poésie, qui semble une activité encore plus solitaire que la peinture. Pour faire leur travail, les poètes n'ont besoin d'aucun matériel qui ne soit à la disposition de n'importe quel citoyen ordinaire. Des crayons, des stylos, une machine à écrire et du papier leur suffisent. Et quand bien même ils ne pourraient se les procurer, on sait que la poésie était à l'origine une tradition orale, et qu'une importante tradition purement orale de poésie populaire se perpétue encore (jusqu'au jour où quelque spécialiste des arts populaires tel que Jackson, 1972, 1974, ou Abrahams, 1970, transcrit les poèmes et les publie). Mais cette autonomie apparente est illusoire. Les poètes dépendent autant des imprimeurs et des éditeurs que les peintres des marchands, et leur travail prend tout son sens par rapport à une tradition où ils puisent également des matériaux. Emily Dickinson, qui était si indépendante par ailleurs, utilisait une métrique inspirée des hymnes protestants dont le public américain reconnaissait et appréciait le rythme.

Toutes les œuvres d'art, en somme, hormis les œuvres absolument individualistes et donc inintelligibles d'un créateur autiste, mettent en jeu une certaine division du travail entre un grand nombre de personnes (sur la question de la division du travail, cf. Freidson, 1976).

L'art et les artistes

D'une manière générale, ceux qui participent à la création d'œuvres d'art, et toute la société avec eux, sont persuadés que l'art exige des talents, des dons ou des aptitudes que seules quelques personnes possèdent. Certaines sont plus douées que d'autres, et très peu le sont assez pour mériter le titre honorifique d'« artiste ». C'est l'idée que Tom Stoppard fait exprimer en termes concis à l'un de ses personnages dans *Travesties* : « Un artiste est quelqu'un d'assez doué pour faire plus ou moins bien ce que d'autres, qui ne possèdent pas de tels dons, ne pourraient faire que mal ou pas du tout » (Stoppard, 1975, p. 38). Nous reconnaissons à l'ouvrage ceux qui possèdent ces dons, car, toujours selon cette croyance commune, l'œuvre d'art exprime et concrétise les talents rares de son auteur. L'examen de l'œuvre suffit pour s'en convaincre.

S'il nous importe de savoir qui possède ou ne possède pas ces dons, c'est que nous accordons des prérogatives bien particulières à

Au même moment, les symbolistes sont loin d'être les seuls à réfléchir à ces questions du lien entre individu et société, et, par extension, entre artiste et société, lesquelles sont reprises par de nombreux auteurs de la fin du siècle, en particulier par les historiens de l'art et les philosophes préoccupés par l'art. Hippolyte Taine est l'un d'eux, penseur au parcours professionnel sinueux dont la chaire d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts entre 1864 et 1869 puis la réédition de ses cours en 1881 ont donné en France à sa pensée sur l'art une audience remarquable. On ne peut s'empêcher de citer les premières lignes de son ouvrage, *Philosophie de l'art*, que beaucoup d'artistes et d'écrivains ont lu, tant cette question de l'isolement (en l'occurrence, d'abord, celui de l'œuvre) est au cœur de ses propos, introduits par quelques réflexions méthodologiques : « Le point de départ de cette méthode consiste à reconnaître qu'une œuvre d'art n'est pas isolée, par conséquent à chercher l'ensemble dont elle dépend et qui l'explique. Le premier pas n'est point difficile. D'abord et visiblement, une œuvre d'art, un tableau, une tragédie, une statue, appartient à un ensemble, je veux dire à l'œuvre totale de l'artiste qui en est l'auteur. Cela est élémentaire. (...) / Voilà le premier ensemble auquel il faut rapporter une œuvre d'art. Voici le second : Cet artiste lui-même, considéré avec l'œuvre d'art totale qu'il a produite, n'est pas isolé. Il y a aussi un ensemble dans lequel il est compris, ensemble plus grand que lui-même, et qui est l'école ou famille d'artistes du même pays et du même temps à laquelle il appartient. (...) / Voilà le second pas. Il en reste un troisième à faire. / Cette famille d'artistes elle-même est comprise dans un ensemble plus vaste qui est le monde qui l'entoure et dont le goût est conforme au sien. Car l'état des mœurs et de l'esprit est le même pour le public et pour les artistes ; ils ne sont pas des hommes isolés. C'est leur voix seule que nous entendons en ce moment à travers la distance des siècles ; mais, au-dessous de cette voix éclatante qui vient en vibrant jusqu'à nous, nous démêlons un murmure et comme un vaste bourdonnement sourd, la grande voix infinie et multiple du peuple qui chantait l'unisson autour d'eux. »⁴³

Dans les lignes qui précèdent, c'est en historien de l'art que Taine parle, en proposant ainsi d'insérer les œuvres dans des ensembles définis et en rompant avec la conception de l'œuvre d'art émergeant du seul « génie » de son créateur, lui-même insaisissable par l'entendement commun.

42.- Voir à ce propos l'article de Camille Mauclair, « Lettre sur l'individualisme », in *Essais d'art libre*, T. II, n° 11, décembre 1892, p. 244.

43.- Hippolyte Taine, « De la nature de l'œuvre d'art », in *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1985, 560 p.

BARTHES Roland

Texte (théorie du texte)

Encyclopaedia Universalis, 1973

→ Intertexte : tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui

Intertexte

Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de *permuter* des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences ; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination - image qui assure au texte le statut, non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*. Ces principaux concepts, qui sont les articulations de la théorie, concordent tous, en somme, avec l'image suggérée par l'étymologie même du mot « texte » : c'est un *tissu* ; mais alors que précédemment la critique (seule forme connue en France d'une théorie de la littérature) mettait unanimement l'accent sur le « tissu » fini (le texte étant un « voile » derrière lequel il fallait aller chercher la vérité, le message réel, bref le *sens*), la théorie actuelle du texte se détourne du texte-voile et cherche à percevoir le tissu dans sa texture, dans l'entrelacs des codes, des formules, des signifiants, au sein duquel le sujet se place et se défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans sa toile. L'amateur de néologismes pourrait donc définir la théorie du texte comme une « hyphologie » (*hyphos*, c'est le tissu, le voile et la toile d'araignée).

LES MONDES DE L'ART

compétences des instrumentistes de formation classique. Les musiciens new-yorkais qui essayèrent d'interpréter sa musique de chambre et ses œuvres symphoniques déclarèrent qu'elles étaient injouables, que leurs instruments ne pouvaient produire de telles sonorités, que les partitions étaient totalement impraticables. Ives renonça à les convaincre, mais continua à composer sa musique comme il l'entendait. Ce que nous retiendrons plus particulièrement, c'est que, tout en éprouvant une certaine amertume, Ives vécut cette épreuve comme une délivrance (Cowell et Cowell, 1954). Si personne ne pouvait jouer sa musique, il n'avait pas besoin d'écrire en fonction des capacités des musiciens, d'accepter les conventions contraignantes qui régissent la coopération entre un compositeur et des exécutants. Comme sa musique n'était pas destinée à être jouée, rien ne l'obligeait à achever ses œuvres. Il se garda d'approuver le jugement précurseur de John Kirkpatrick, qui trouva sa *Concord Sonata* irréprochable, car cela aurait voulu dire qu'il ne pouvait plus la modifier. Il n'était pas obligé non plus d'adapter son écriture musicale aux contraintes matérielles imposées par les modes de financement habituels. Aussi écrivit-il sa *Quatrième Symphonie* pour trois orchestres. (Le caractère impraticable de cette œuvre s'atténua peu à peu : Leonard Bernstein a dirigé la première audition en 1958, et depuis elle a été jouée maintes fois.)

En règle générale, la rupture avec les conventions, et avec toutes leurs manifestations dans les structures sociales et dans la production matérielle, accroît les difficultés de l'artiste et réduit la diffusion de ses œuvres. Mais en même temps, elle augmente sa liberté d'opter pour des solutions originales à l'écart des sentiers battus. Dès lors, nous pouvons envisager toute œuvre d'art comme le fruit d'un choix entre la facilité des conventions et la difficulté de l'anticonformisme, entre la réussite et l'obscurité.

Les mondes de l'art

Un monde de l'art se compose de toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art. Des membres d'un monde de l'art coordonnent les activités axées sur la production de l'œuvre en s'en rapportant à un ensemble de schémas conventionnels incorporés à la pratique courante et aux objets les plus usuels. Les mêmes personnes coopèrent souvent de manière régulière, voire routinière, de sorte qu'un monde de l'art se présente comme un réseau de chaînes de

coopération qui relie les participants selon un ordre établi. Si ce ne sont pas exactement les mêmes personnes qui interviennent ensemble chaque fois, leurs remplaçants ont une aussi bonne connaissance des conventions applicables en l'espèce, si bien que la coopération peut se poursuivre sans heurt. Les conventions facilitent l'activité collective et permettent des économies de temps, d'énergie et d'autres ressources. Il n'est pas impossible pour autant de travailler en dépit des conventions. C'est seulement plus difficile et plus coûteux à tous points de vue. Des changements peuvent se produire, et se produisent effectivement, chaque fois que quelqu'un trouve un moyen de rassembler les ressources matérielles et humaines nécessaires, ou repense complètement le travail de telle manière que celui-ci n'exige plus rien qui sorte de l'ordinaire.

Dans cette perspective, les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'«artistes» qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe de participants qui, de l'avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par là, font de l'œuvre commune une œuvre d'art.

Les mondes de l'art n'ont pas de frontières précises qui permettraient de dire que telle personne appartient à un monde et telle autre non. Le problème n'est pas ici d'essayer de tracer une ligne de démarcation entre un monde de l'art et le reste de la société, mais bien plutôt de repérer des groupes d'individus qui coopèrent afin de produire des choses qui ressortissent à l'art, du moins à leurs yeux. Il importe ensuite de voir si d'autres personnes sont indispensables aussi à cette production, de manière à construire peu à peu une image aussi complète que possible du réseau de coopération qui se déploie autour de l'œuvre considérée. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent. Ce n'est donc pas à proprement parler une structure ou une organisation, et nous n'employons ces termes que pour évoquer l'idée de réseaux de personnes qui coopèrent. Par commodité, nous admettons d'ordinaire que la contribution de nombre de collaborateurs est trop marginale pour que nous en tenions compte. N'oublions pas toutefois que cet état de choses peut changer, et que ce qui est négligeable aujourd'hui peut être primordial demain si, pour une raison ou pour une autre, cette sorte de contribution devient soudain difficile à obtenir.

Métamorphoses

une attitude radicalement différente vis-à-vis de la planète. Car non seulement tout ce qui nous entoure participe de la vie qui nous traverse dans la même intensité que nous sommes de la même chair et de la même vie que tout ce qui peuple cette planète, mais surtout tout paysage, peu importe qu'il soit « naturel » ou « artificiel », n'est qu'une archive à ciel ouvert de nos corps passés et futurs. Nous partageons la même chair et le même esprit avec tout ce qui est sur Terre.

Il est aisé de figurer la continuité matérielle de l'univers : nous n'avons aucun problème à admettre que notre chair vient d'ailleurs, qu'elle habite cette planète depuis bien plus longtemps que notre naissance. Tous nos atomes ont donné un corps à des milliers de vies avant la nôtre – humaines, végétales, bactérienne, virales, animales – et donneront réalité à d'autres dans une danse qui jamais ne pourra être arrêtée.

En revanche, l'idée que cette continuité puisse exister aussi sur un plan spirituel et spéculatif nous trouble. Et pourtant, cette transmigration du moi est beaucoup plus courante et banale que l'on ne croit. À travers ce livre, et en ce moment précis, je pense en vous, je dis « moi » dans vos esprits au même titre que lorsque j'écoute attentivement un ami mon moi est sous occupation du moi des autres. Chaque fois que nous prononçons, par exemple, le célèbre adage cartésien *cogito ergo sum*, nous laissons pour un instant l'esprit de Descartes se réincarner en nous, nous lui prêtons notre voix, notre corps, notre expérience. C'est lui qui dit moi en nous

La transmigration du moi et la réincarnation

et, d'une certaine manière, contredit point par point ce qu'il pensait être le cas : le moi n'est pas une substance, il n'a pas une structure personnelle, il n'est qu'une petite musique qui ne cesse d'envahir les esprits, de coloniser les corps, sans jamais pouvoir être définitivement adoptée par un corps plutôt qu'un autre. Chaque idée est un moi itinérant, exactement comme l'atome de Leopold. Tout moi véhicule l'esprit des autres : ses idées, son souffle, son passé. C'est seulement grâce à cette capacité de transmigration psychique – ou pour le dire avec le terme technique de la théologie ancienne, de métempsycose – que quelque chose comme une communauté est possible.

Car « nous » ne désigne pas une addition de sujets (« je » plus « je » plus « je »...) mais un sujet collectif, dilaté autour de moi qui parle : moi et *du* non-moi, en partie indéfini, potentiellement illimité, moi et tout ce à quoi je peux ou veux bien me relier. Benveniste le disait, et c'était une surprise : « nous » n'est pas le pluriel de « je », un pluriel dénombrable découpé dans le plus grand ensemble de « tous ». Non, ce n'est pas comme ça que le pronom se construit. « Nous » est le résultat d'un « je » qui s'est ouvert (ouvert à ce qu'il n'est pas), qui s'est dilaté, déposé au-dehors, *élargi*.

« Nous » ne signifie pas : les miens, tous ceux qui sont pareils que moi ; mais : tous ceux qui pourront être le « je » de ce « nous », l'endosser, le reprendre à leur compte, en éprouver la force. Il ne s'agit pas avec « nous » de dire qui je suis, de me déclarer ; il ne s'agit même pas de dire comme qui je suis ; mais ce que nous pourrons faire si nous nous nouons. « Nous » ne saurait ouvrir à la question de l'identité (en es-tu ?), mais à la tâche infinie qui consiste à faire et défaire des collectifs (oui, aussi défaire), des pluriels suffisamment soudés pour qu'ils puissent s'énoncer.

† (Peut-être « nous » est-il alors quelque chose comme le pluriel de « seul » ? il ne se fait pas à partir de nos « je », affirmés ou vacillants, mais à partir de nos solitudes ; il les met en commun, c'est-à-dire qu'il les rassemble, les surmonte en les rassemblant, et à certains égards les maintient. Nous faisons et défaisons des collectifs avec ces solitudes et non pas malgré elles.

L'INTÉRÊT DU PARTICIPANT COMME SOI ÉTENDU

Dans la conception de Shaftesbury de l'intérêt égoïste, le moi correspond à ma personne stricte, qui s'oppose au reste du monde. C'est sur cette conception du moi que repose la distinction traditionnelle entre altruisme et égoïsme, distinction aporétique comme nous l'avons vu, dans la mesure où toute action altruiste pourrait être interprétée comme en partie égoïste. Nous faisons l'hypothèse qu'il s'agit de repenser cette conceptualisation du moi pour dépasser cette aporie et construire une notion fonctionnelle d'intérêt comme force motrice. Le philosophe Daniel C. Dennett propose ainsi une nouvelle conception du moi qui transforme la frontière imperméable entre moi et le reste du monde, en frontière poreuse :

« [...] tout soi tenu pour un bénéficiaire ultime peut être en principe indéfiniment distribué. Je puis me soucier d'autrui ou d'une structure sociale plus vaste, par exemple; rien ne m'oblige à m'enfermer dans un moi qui s'oppose à un nous [...] Mieux vaut penser à la capacité humaine de repenser son *summum bonum* comme à la possibilité d'étendre le domaine du « soi ». Je puis m'assigner pour tâche de penser à moi-même avant tout non seulement dans l'intérêt de mon propre corps vivant, mais dans celui de ma famille, des Chicago Bulls ou d'Oxfam... de tout ce qui me plaira⁶ ! »

C'est cette conception du moi comme domaine toujours susceptible d'être étendu qui nous semble pouvoir rendre compte de l'intérêt (au sens 2) du participant. Le moi ne s'arrête pas aux limites de mon propre corps. Comme l'explique Dennett, je peux décider que ma famille, mon club de basket, une activité caritative soient du domaine du moi étendu : mon engagement affectif ou cognitif à leur égard est tel que la dichotomie moi/le reste du monde n'est plus fonctionnelle. Ils sont comme des extensions de mon moi restreint. Toute distinction moi/eux serait à cet égard non pertinente, en tant qu'elle ne permettrait pas de rendre compte, qu'elle écraserait le statut spécifique de ces objets pour moi. En tant qu'extensions du moi, ces objets se caractérisent par le fait qu'ils sont *plus grands* que moi (entendu comme moi restreint). Comment faut-il ici entendre « plus grands » ? Ce n'est pas seulement dans leur nombre, dans leur structure qu'ils sont plus grands par comparaison avec moi en tant qu'individu isolé. C'est parce que leurs fins sont plus grandes que mes fins

propres, que l'on peut qualifier ces objets de plus grands que soi. Les fins de ces extensions du moi peuvent être plus grandes que mes fins en deux points distincts : elles peuvent être plus grandes en tant qu'elles peuvent être plus nombreuses (famille) ou d'un rayonnement plus vaste (club de basket) ; mais elles peuvent être plus grandes également en tant qu'elles ont peut-être plus de valeur que mes seules fins propres (famille/activité caritative). En devenant des extensions du moi, ces objets (club, famille, activité caritative par exemple) agrandissent ainsi le champ des fins que je considère comme miennes. Mais les fins de mon moi étendu ne se retrouvent pas seulement étendues, mais comme élevées : des extensions du moi – comme la famille, mes élèves, l'activité caritative, l'appartenance à une équipe sportive, le militantisme – me permettent de poursuivre des fins et de produire des effets d'une envergure existentielle que mon moi restreint ne pourrait jamais atteindre seul.

« Cette reconceptualisation du moi étendu comme domaine toujours susceptible d'être étendu à d'autres entités qui agrandissent et élèvent mon champ des fins, nous permet de déterminer quel peut être l'intérêt (force motrice) d'un participant dans l'art en commun. Nous faisons l'hypothèse que le projet artistique peut fonctionner comme extension du soi pour le participant. Les fins proposées par l'artiste ne sont pas ainsi nécessairement perçues selon un rapport d'extériorité, comme étrangères à mes fins propres. Selon l'adhésion affective ou cognitive du participant aux fins proposées par l'artiste, celui-ci peut métaboliser le projet comme extension de son moi. Cette extension du moi ne se produirait pas néanmoins par coïncidence *a priori* entre les fins proposées et mes fins propres. Il s'agit bien d'un élargissement des fins, et non d'une superposition : des fins que je n'aurais jamais envisagées seul me paraissent méritées d'être poursuivies.

confrères peintres, soit sans doute plus à comprendre comme une machine de guerre que procédant d'un constat. La correspondance de la génération de peintres français contemporains des écrivains symbolistes montre plutôt que leur isolement est ressenti comme un fardeau, et que la solution, faible mais vitale, soit pour certains artistes de le rompre par le regroupement, par l'association. C'est ainsi que Van Gogh explique son désir de voir venir Gauguin travailler avec lui à Arles : « Voici, ce serait un commencement d'association. Bernard, qui va aussi dans le midi nous joindra, et sache-le bien, moi je te vois toujours en France à la tête d'une association d'impressionnistes. Et si moi je pouvais être utile pour les mettre ensemble, volontiers je les verrais tous plus forts que moi. »⁴⁷ Comme lorsque Gauguin rêve de partir vivre et travailler en Bretagne ou sous les Tropiques, le projet n'est pas seulement d'ordre économique ; précis, Van Gogh choisit non au hasard ses modèles : « Tu sais que je crois qu'une association des impressionnistes serait une affaire dans le genre de l'association des 12 préraphaélites anglais, et que je crois qu'elle pourrait naître. Qu'alors je suis porté à croire que les artistes entre eux se garantiraient la vie réciproquement et indépendamment des marchands, se résignant à donner chacun un nombre de tableaux considérable à la société, et que les gains comme les pertes seraient communs. / Je ne crois pas que cette société demeurerait indéfiniment, mais je crois que, pendant le temps qu'elle serait vivante, on vivrait courageusement et qu'on produirait. »⁴⁸ Dimension affective et désir d'entraide se lisent clairement dans ces lignes qui marquent bien ce moment charnière qu'est celui de la fin du XIX^e siècle lors de laquelle se structure une nouvelle organisation du monde de l'art qui commence de donner une place importante aux marchands dont dépendent dorénavant les artistes (indépendants, souvent isolés) non insérés dans les circuits institutionnels et étatiques de l'art. Or si, concrètement, ce sont bien ces marchands qui permirent à certains peintres de vendre, de travailler et de subsister à peu près correctement, de leur absence de soutien résultent pour d'autres des conditions de vie difficilement supportables, d'où l'espoir de Van Gogh que l'aide réciproque des seuls artistes leur permette d'être indépendants – un espoir qu'il adresse non sans paradoxe à son frère, lui-même marchand. D'une certaine manière, à travers les écrits et souhaits de Van Gogh, on assiste à la revendication d'une sorte de fonctionnement autarcique qui oscille entre la société d'artistes et une forme communautaire artistique reposant non seulement sur des objectifs concrets (exposer, vendre) mais également sur des conceptions et convictions partagées, d'ordre esthétique, existentiel et, plus largement, social et politique. C'est également cette oscillation qui préside au désir de Gauguin de créer avec d'autres l'Atelier des Tropiques, association que l'on peut maintenant situer au croisement de deux héritages, celui des sociétés d'artistes tentant de

47.– *Id.*

48.– Vincent Van Gogh, « Lettre à Théo, 6 juin 1888 », *ibid.*, p. 181.

▮ Avec Constant, nous avons fait un projet à propos de ces questions d'économies précaires. Cela s'appelait *Cuisine interne*⁶. La question était de savoir qui pouvait se permettre de faire ce que nous étions en train de faire. Et nous nous sommes rendus compte de la réalité des choses : personne ne peut le faire seul. Que les parents paient le loyer ou puissent acheter un appartement, il faut en profiter, mais il ne faut ni en avoir honte ni faire comme si cela n'existait pas. Il faut juste assumer que c'est une économie collective, que c'est un projet qui devient collectif. Il faut forcément qu'il y ait quelqu'un qui soit là et qui aide : l'état, les ami-es, la famille, le couple. Je ne comprends pas pourquoi c'est tabou. Dans le monde culturel, la plupart des gens sont dans des conditions financières précaires. Chacun-e fait sa cuisine dans son coin, mais personne n'en parle jamais. Or, c'est essentiel d'en parler. Anne et Marine Rambach décrivent très

6. | Database d'entretiens audio autour du travail culturel, le projet *Cuisine interne Keuken* a été lancé en 2003, lors du *Verbindingen/Jonctions* 7.

bien cela dans le livre *Les Intellos précaires*⁷. Elles analysent le cas français au début des années 2000, en expliquant comment les travailleur-euses du monde de la culture privilégient l'apparence en exhibant leur dernier Macintosh ou leur nouveau vêtement à la pointe de la mode, mais ne peuvent pas payer leurs dépenses de santé. Et le monde de la culture c'est ça. J'ai l'exemple d'ami-es qui sont curateur-ices à la Tate, qui ont la vie glamour par excellence, mais qui ne gagnent pas assez pour payer leur loyer londonien. Derrière la représentation totale, il y a une vraie pauvreté. Dans le monde de la culture, on ne doit pas se plaindre des bas salaires ni des horaires pas possibles, parce que nous faisons ce que nous aimons – c'est ça aussi la violence institutionnelle. J'ai conscience que ma vie est un projet collectif,

7. Anne et Marine Rambach, *Les Intellos précaires*, Paris, Fayard, 2001.

La grande Arche

Le nouveau-né, le dernier vivant à ouvrir les yeux – peu importe qu'il soit un humain ou un cétacé, une libellule ou un chêne –, est fait d'une matière qui habitait cette planète avant l'apparition de toute forme de vie. Son corps est plus ancien que son espèce ou sa famille, et pourtant il changera peut-être à tout jamais l'histoire du cosmos à un moment beaucoup plus tardif de son existence véritable. Rien de ce qui lui donne la vie ne vient, à proprement parler, de l'endroit qui l'a vu naître : ses atomes ultra-millénaires ont parcouru l'univers, viennent d'endroits qui n'existent plus et seront destinés à des lieux qui probablement n'ont pas encore émergé. Il n'y a rien d'autochtone dans le vivant, il n'y a rien d'absolument autochtone dans la matière de notre monde.」