

# Louise Lachapelle

## Depuis la gratitude du vivant Geste créateur et performativité du don

### Résumé

*Depuis la gratitude du vivant* est un essai sur l'imaginaire contemporain, le geste créateur et l'exigence du don. Dans le prolongement de mes travaux sur le don et les expressions de l'éthique dans certaines pratiques artistiques et culturelles, cet essai prend appui sur une relecture de l'économie du don chez Lewis Hyde et propose, depuis une démarche de création interdisciplinaire où l'*atelier fait terrain*, une réflexion sur la performativité éthique de la création dans son rapport au vivant<sup>1</sup>.

Il va peut-être tester  
avec ce pain que lui donnent  
les SS qui le tuent.

Robert Antelme, *L'Espèce humaine*.

229

C'est la question du *vivre* – Comment vivre? Et puis, comment vivre ensemble? – qui se pose à moi avec et dans la création. Du point de vue de cette démarche créatrice dans la diversité de ses expressions, il y a une performativité, une relation performative à l'imaginaire et au contemporain, « qui passe largement par l'expérience terrain<sup>2</sup> ». Lorsque le geste créateur cherche à soutenir la nécessité de l'action aussi bien que l'incertitude dont procède l'agir, l'enjeu du *vivre* se reformule parfois vers la question du *faire* – faire autre chose, faire autrement, faire ailleurs – et du *faire*

---

1 - Cette réflexion trouve son fondement et certains de ses matériaux dans un cycle de recherche-crédation intitulé *This should be housing / Le temps de la maison est passé* (2004-2014). Pour le corpus de ces expériences et autres travaux sur le don, dont un essai à paraître en version électronique intitulé *La Clôture et la faille* (2014), voir <http://www.louiselachapelle.net/>

Ces travaux reçoivent l'appui du Fonds de recherche sur la société et la culture (Québec).

2 - Gilles Clément, « Rêver le paysage, se soucier du vivant : pour une recherche-fiction » (2009), in *Projets de Paysage*.

[http://www.projetsdepaysage.fr/fr/rever\\_le\\_paysage\\_se\\_soucier\\_du\\_vivant\\_pour\\_une\\_recherche\\_fiction](http://www.projetsdepaysage.fr/fr/rever_le_paysage_se_soucier_du_vivant_pour_une_recherche_fiction)

*ensemble* dans des situations concrètes et sur une diversité de terrains caractérisés par la possibilité d'y problématiser et d'y mettre en question certaines pratiques culturelles contemporaines, qu'il s'agisse des formes de l'habiter et de la coexistence ou de l'art. Ces expériences, où l'atelier *fait terrain*, m'offrent certaines des conditions nécessaires à la continuité d'une pratique, qui jusqu'à maintenant s'est peu définie par les objets qu'elle produit, et d'une relation à la création, qui prend la forme paradoxale d'une posture d'artiste en résidence hors de l'art, une *disposition* (à comprendre aussi au sens de position « en défaut ») que n'altère pas toujours le retour à l'atelier. Comment répondre au présent depuis une posture de création?

La contemporanéité, être contemporains, vivre dans un même lieu, vivre dans le même (et en même) temps, « emporte une éthique (ou une physique) de la distance entre les sujets cohabitant » estime Roland Barthes<sup>3</sup>. Ainsi le problème fondamental du vivre-ensemble serait, selon lui, celui de la distance des corps, de la distance interindividuelle. *Depuis la gratitude du vivant* s'intéresse tout particulièrement à la manière dont le geste créateur et le don performent cette relation faite de proximités et de distances. « Je ne vois en principe aucune différence entre un serrement de mains et un poème » écrit Paul Celan dans une lettre à Hans Bender (mai 1960)<sup>4</sup>. Mais lorsqu'elle se tend, n'y a-t-il pas un moment « où la main ne se rappelle plus en main<sup>5</sup> » et s'ignore en poème? Un moment où le geste est inquiet? Dans cet espace inquiet où l'atelier fait terrain, la distance critique (la négativité) et la nécessité d'imaginer (la création) se rencontrent au présent dans le fait d'agir. Voilà une tension créatrice où s'ouvre parfois la possibilité de performer des potentialités éthiques, une performativité du don, qui serait le mouvement même du vivant. La création comme forme de vie est ici une question décisive.

230

#### LE DON, MOTIF ÉTHIQUE ET CRITIQUE DU PROCESSUS CRÉATEUR

La problématique du don telle qu'elle se présente dans « L'art est un virus<sup>6</sup> », un article de l'historien de l'art René Payant, situe l'enjeu éthique au fondement même d'une réflexion sur l'art. Cet article s'est révélé, il y a de cela plus de vingt ans, l'un des points de départ de mes premiers travaux sur le don et ce, dans la continuité d'un questionnement sur une pratique,

3 - Roland Barthes, *Comment vivre ensemble : Cours et Séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, éd. Seuil, 2002, p. 36 et p. 110.

4 - Martine Broda, *Dans la main de personne : essai sur Paul Celan*, Paris, éd. Cerf, 1986, p. 109-110.

5 - Vers d'un poème de Leïzer Aichenrand cité par Rachel Ertel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, éd. Seuil, 1993, p. 148.

6 - René Payant, « L'art est un virus », in *Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval, éd. Trois, 1987, p. 603-612.

sur une expérience, sur un refus. Le refus de confondre les conditions de possibilité sociale de l'activité artistique avec la question de la nécessité éthique de l'art. Dans cette perspective, le don comme motif éthique se voit aussi attribuer une fonction critique : l'exigence du don agit-elle aujourd'hui sur les conditions et les formes de la pratique créatrice? Comment le don s'inscrit-il dans la pratique de l'artiste, dans son rapport au matériau et au destinataire, en somme, dans le geste auquel elle *donne* forme?

« L'art est un virus » reprend une conférence de Payant portant sur la thérapie par l'art. C'est à partir de la question de l'art contemporain que Payant interroge l'art-thérapie et c'est « pour éclairer la question de l'art<sup>7</sup> » qu'il distingue le produit de la créativité de « la qualification d'œuvre d'art que peut mériter une production<sup>8</sup> ». Sur la base de cette distinction, il propose une définition de l'œuvre d'art fondée sur un critère éthique : le don ou, plus précisément, la volonté de donner. Qu'est-ce que l'artiste donnerait à une société ? Une « différence radicale, décisive. Une différence qui installe un malaise. Autrement dit, c'est un virus qui rend la société malade, qui la rend malade d'elle-même<sup>9</sup> ». Payant est mort du sida. Voilà un aspect de sa biographie qui n'est certes pas étranger à cette réflexion.

Pour William Burroughs, Laurie Anderson ou Dalibor Martinis, dont Payant s'inspire ouvertement pour le titre de cet article, le langage lui-même est vecteur de maladie, virus. Chez Payant, non seulement le langage est un virus, mais l'art, comme *création* (arrachement des codes du langage à la société), comme *éthique* (responsabilité de faire place aux autres) et comme *don* (nécessité du retour à la collectivité), *l'art est un virus*. À l'aide de la catégorie *virus*, Payant convertit la valeur négative attribuée à la maladie (une métaphore synonyme du mal dans les analyses de Susan Sontag). Il exploite le besoin social d'une maladie écran où projeter peurs et inquiétudes, et opère un renversement mythique : sur la maladie-art, menace sociale, don dangereux, se projettent désir et possibilité de salut. Agent de transformation (ou de mutation) sociale, la transmission d'un virus-vaccin devient une éthique du don<sup>10</sup>. Cette théorie de l'art qui refuse

---

7 - *Ibid.*, p. 603.

8 - *Ibid.*, p. 604.

9 - *Ibid.*, p. 610.

10 - Dans son essai sur le don dans les sociétés archaïques, Marcel Mauss fait référence au double sens du mot *gift*, expression antithétique dans l'ensemble des langues germaniques, « don d'une part, poison de l'autre », lorsqu'il souligne justement le « danger que représente la chose donnée ». Marcel Mauss, « Essai sur le don », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 255 et p. 249.

Voir aussi Émile Benveniste, « Don et échange dans le vocabulaire indo-

à l'art qui guérit l'individu le statut d'*art véritable* demeure néanmoins attachée à l'idée que l'art rend la société malade et la guérit en lui inoculant un virus-vaccin. Cette vision de l'art comme maladie rédemptrice ne repose certes pas que sur l'imaginaire de la maladie. Elle reconduit aussi une définition de l'art (voire une forme persistante de romantisme), ainsi qu'une idéologie artistique moderniste dont même l'expérience du XX<sup>e</sup> siècle ne nous aura pas *guéris*.

Bien que l'objet produit dans un contexte d'art-thérapie puisse, par ailleurs, être appréciable d'un point de vue esthétique pour ses qualités artistiques, il lui manquerait, selon Payant, « l'idée d'un vouloir-donner le produit de la création » : « l'art-thérapie s'arrête au seuil de ce don<sup>11</sup> ». En contribuant à la gratification narcissique du sujet, l'activité créatrice propre à l'art-thérapie participerait essentiellement à l'élaboration d'une identité et serait à distinguer, par le fait même, de l'activité artistique. Quoique « L'étape franchie par un individu dans une expérience d'art-thérapie [soit] une étape nécessaire à toute production artistique », elle ne serait pas « suffisante » et ne concernerait « que l'amont » : « pour un individu qui se conçoit comme *sujet* en tant qu'artiste [et qui] se conçoit *comme tel* (artiste) *comme membre d'une société*<sup>12</sup> », la sublimation devrait devenir un *modus vivendi* et le produit de l'activité de l'artiste devrait passer, selon Payant, d'une fonction *strictement* privée à une fonction *nécessairement* publique. À la différence de l'art-thérapie, l'art aurait « comme responsabilité de faire place aux autres, à l'Autre<sup>13</sup> », aussi Payant écarte-t-il les critères de discrimination perceptuelle et se tourne-t-il vers l'éthique pour définir l'œuvre d'art : « Pour faire *art*, [...] l'objet de la créativité doit retourner à la collectivité<sup>14</sup> » où il doit en quelque sorte être réintégré sur le mode du don.

À qui l'artiste donnerait-il? À un individu singulier, notamment à un étranger, un spectateur indéfini, illimité, présupposé par l'œuvre. Toutefois Payant pose l'autre à l'horizon de la réception de l'œuvre à l'instar du spectateur de Marcel Duchamp dont le verdict déterminera la valeur et l'identité sociales de l'objet. De plus, il circonscrit la communauté qu'appellerait l'œuvre au cercle plus ou moins fermé qui se forme autour de l'objet. De sorte que ce qu'il présente d'abord comme une communauté éthique relève surtout de la réalité partagée d'une théorie et d'un monde de l'art. Chez Payant, l'enjeu éthique se voit situé essentiellement du côté de la circulation sociale de l'objet et la pratique de l'artiste ramenée à la production d'un objet socialement identifié comme œuvre d'art.

---

européen », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, éd. Gallimard, 1966, tome 1, p. 316-317.

11 - René Payant, « L'art est un virus », *op. cit.*, p. 608.

12 - *Ibid.*, p. 608-609.

13 - *Ibid.*, p. 609.

14 - *Ibid.*, p. 610.

L'art auquel se réfère Payant correspond à « l'art qui aujourd'hui se présente comme un questionnement des conditions historiques de son existence<sup>15</sup> ». Cependant, dans le contexte de cet article, ce questionnement semble plutôt concerné par l'incertitude de l'art comme catégorie interprétative que par « l'incertitude du pourquoi esthétique<sup>16</sup> », la réflexion de Payant opposant une sorte d'immunité<sup>17</sup> devant ce que Adorno nomme aussi la *blesseure de l'art*. Chez René Payant, la problématique du don consolide en effet une théorie de l'art à un moment où, à propos de l'art, rien ne semble plus évident (Adorno). Comparant le produit de l'art contemporain à la pratique de l'art-thérapie, Payant marque une distance, renforce une frontière, privilégie ce qui s'inscrit en rupture, ce qui, contre le reste, distinguerait l'art. Cette distinction consiste en une valeur ajoutée : valorisation sociale de l'art par rapport à la thérapie ; justification morale par l'intention de donner ; et légitimation symbolique en regard de ses propres lois, de sa propre tradition, de sa propre histoire.

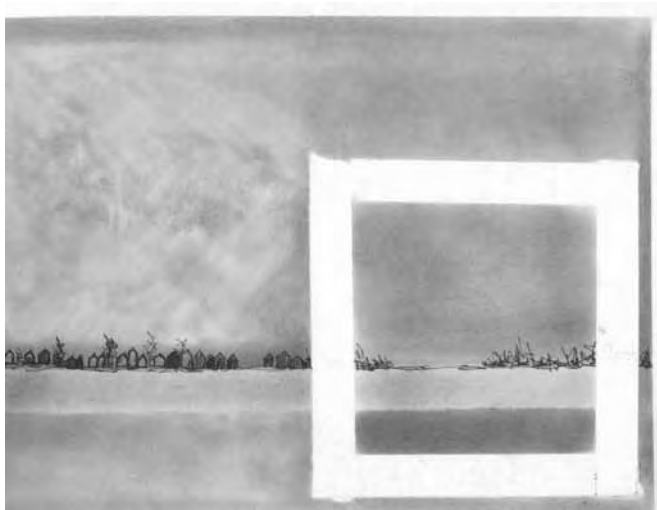
De la problématique du don telle qu'elle apparaît dans cet article de René Payant, je voudrais mettre en évidence la rencontre de l'éthique comme moment charnière de l'activité créatrice, peu importe ses visées, et privilégier la perspective du processus créateur et le moment du travail en cours, plutôt que le moment de la diffusion publique ou le point de vue de la réception. Le don agit sur l'activité créatrice et peut y ouvrir, ne serait-ce que ponctuellement, la possibilité d'entendre et de répondre à une demande autre que strictement individuelle ou identitaire. À travers la médiation du sujet et de l'objet produit, à travers la médiation de l'ordre social compris ici comme un ensemble de conventions, de règles et de lois, l'enjeu éthique peut aussi être accueilli comme une exigence structurante, quoique l'effet structurant de cette exigence et sa performativité propre ne se traduisent pas nécessairement en termes de production ou de diffusion d'un objet. Selon cette perspective, le don – intérioriser la nécessité du don au cours de l'expérience créatrice – correspondrait à l'une des modalités de l'irruption de l'enjeu éthique dans l'imaginaire contemporain. Comment les expressions de l'exigence éthique agissent-elles aujourd'hui sur les conditions et les formes de la création contemporaine ? En soulevant ce questionnement sans chercher à stabiliser une définition incertaine de l'art, je propose, depuis le lieu même de cette incertitude, une approche de la création comprise comme geste et comme relation au vivant. En d'autres mots, j'invite à considérer la performativité éthique du don depuis l'espace inquiet de l'éthique.

---

15 - *Ibid.*, p. 613.

16 - Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, éd. Klincksieck, 1982, p. 9-11.

17 - Immunité : réfractaire à la maladie, mais aussi dispensé des *munia*, un des fondements de la communauté, c'est-à-dire dispensé du don.



*Curcuma drawing*, 2012.  
Dessin, Louise Lachapelle.

#### LA SPHÈRE DU DON

234

Puisque l'art ne serait pas qu'un produit de la créativité (Payant), puisqu'il ne serait pas qu'une marchandise (Hyde), puisqu'il se vendrait sans perdre son âme (Godbout et Caillé) : l'art serait un don ? Répondre à cette question, au-delà des lieux communs<sup>18</sup> qui font en sorte que l'art et le don se rencontrent parfois dans la littérature théorique sur le don, exigerait une analyse qui s'efforcerait de ne pas réduire ce qui rapproche les pratiques culturelles de l'art et du don au sein des interprétations contemporaines de l'art comme don, à ce qui relève du contexte historique et idéologique commun à la (re)définition moderne de l'art d'une part, et du don d'autre part. Cela étant dit, et à défaut de pouvoir se livrer ici à une telle analyse, soulignons néanmoins, au moment d'aborder *The Gift*<sup>19</sup>, le livre de Lewis Hyde, à quel point la relation entre l'art et le don, ainsi que les hypothèses qui caractérisent la réflexion de Hyde – parmi lesquelles l'opposition entre le don et le marché – demeurent culturellement et historiquement marquées, aussi bien par les principales interprétations anthropologiques du don tentées du point de vue des regroupements

---

18 - Voir, à titre d'exemple, la vision héroïsante de l'artiste désintéressé mise en avant par Alain Caillé, « Notes on the Paradigm of the Gift », in *El Dono/The Gift*, Collectif, Milano, ed. Charta, 2001, p. 268-269.

19 - Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*, New York: Vintage books, 1983. À moins d'indications autres, toutes les citations et références à la pensée de Hyde renvoient à ce texte dont je traduis l'original anglais.

humains archaïques dont, évidemment, celles de Marcel Mauss, que par l'environnement culturel dans lequel évolue Hyde lui-même<sup>20</sup>.

Dans la postface de l'édition de 2007 soulignant le 25<sup>e</sup> anniversaire de cette publication, Hyde fait retour sur le problème qui l'avait amené à écrire *The Gift* entre 1977 et 1982, et sur ce qu'il perçoit toujours comme étant un conflit irréconciliable entre le don et le marché. Il revient alors sur les conséquences de ce qu'il décrit, du point de vue de l'artiste, comme une déconnexion entre l'art et les formes communes de gagner sa vie<sup>21</sup> : « dans le monde moderne, l'artiste souffre d'une tension constante entre la sphère du don, dont relève son travail, et la société de marché, qui en est le contexte<sup>22</sup> ». Hyde poursuit en présentant les deux idées qui sont à la base de son approche du don, quoique sans interroger leur valeur de vérité ni situer la posture d'où il parle. Hyde, dont je résume les propos tout en les traduisant, estime, d'une part, que certaines activités humaines – telles que la vie de famille, la vie religieuse, le service public, la recherche fondamentale et une bonne part de la pratique artistique – ne seraient pas bien organisées dans la mesure où leur fonctionnement ne peut se structurer uniquement en termes de valeur d'échange. D'autre part, il considère que toute communauté qui valorise ces activités va mettre en place des manières de les soutenir qui s'éloignent des conditions du marché, notamment en développant des institutions fondées sur l'échange de don<sup>23</sup>. Ainsi donc cet auteur se préoccupe-t-il à la fois de la manière dont une société soutient la créativité et des conditions très concrètes qui permettent à l'artiste de survivre dans la société actuelle, une société qui serait, selon lui, dominée par le marché<sup>24</sup>. Sans être désignée comme telle tant elle a valeur d'évidence, une troisième hypothèse est mise de l'avant dès les premières lignes de l'introduction : Hyde présuppose d'emblée qu'« un objet d'art est un don et non pas une marchandise », que l'œuvre d'art existe simultanément dans deux économies, une économie

235

---

20 - David Graeber relève, à juste titre, le fait que la logique du marché s'est insinuée dans la réflexion sur le don et sur les économies du don qui, pourtant, fonctionnent sur des principes différents et parfois, explicitement critiques des économies de marché, de sorte que la littérature anthropologique sur le don notamment se concentre souvent sur l'échange de don et sur la dette encourue. *Debt: The First 5.000 Years*, Brooklyn, New York: Melvillehouse, 2011, p. 90.

21 - Lewis Hyde, *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*, Édition du 25<sup>e</sup> anniversaire, New York: Vintage books, 2007, p. 369-385.

22 - Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*, *op. cit.*, p. 273.

23 - Lewis Hyde, *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*, *op. cit.*, p. 370.

24 - Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*, *op. cit.*, p. 274.

de marché et une économie du don, et que la seconde seulement serait essentielle à l'existence de l'art<sup>25</sup>.

Le don se situe à la base de la conception de l'art que propose Hyde et de la fonction sociale qu'il reconnaît à l'artiste : il y aurait *art* à la condition que l'œuvre soit la réalisation du don de l'artiste et que le public puisse ressentir l'expression de ce don. Cette théorie de l'art, qui reconnaît que le don peut être détruit par le marché, insiste malgré tout (et comme le fait aussi Payant) sur l'effet transformationnel de l'*art comme don* sur la société. Les considérations de Hyde sur le marché concernent cependant moins la réception publique des œuvres (Payant) ou la circulation marchande d'un produit (Godbout et Caillé) que la manière dont l'artiste gagnera sa vie et, par le fait même, les conditions de *nourrir son don* (par exemple à l'aide d'un emploi secondaire ou alimentaire, par le biais du mécénat, de commandites, de subventions, de bourses ou par le marché de l'art)<sup>26</sup>. Bien qu'au terme de sa réflexion, Lewis Hyde ne situe plus aussi complètement la vie créative à l'intérieur d'une économie du don, sa conception de l'art et son analyse désignent leurs propres limites lorsqu'il persiste néanmoins à supposer que l'artiste et la société ont des intérêts divergents, voire que l'artiste est une espèce menacée qu'il faudrait protéger. L'auteur prêche pour la cause de l'art. Dès lors cette réflexion sur le don tend à emprunter les tonalités d'une leçon de morale adressée à l'artiste. S'il veut commercialiser un travail qui serait la réalisation de ses dons, l'artiste devrait, selon Hyde, créer d'abord pour lui-même une *sphère du don* qui serait la fabrique de l'œuvre et s'assurer que l'œuvre est la parfaite réalisation de ce don avant de se tourner vers le marché pour voir si elle a ou non une valeur dans cette économie autre<sup>27</sup>. Du point de vue de Hyde, l'artiste serait placé devant l'alternative suivante : *répondre aux demandes du don* ou *répondre aux demandes du marché*. Voilà une approche qui tend à polariser les exigences de la création et celles de son contexte (entraînant ainsi forcément une perte de nuances et de complexité), un contexte que l'auteur réduit commodément à l'économie de marché, ce qui contribue d'autant plus à isoler et à marginaliser la *sphère du don*.

*Faire de l'art*, c'est aussi *s'organiser*, c'est-à-dire créer les conditions permettant de *faire de l'art*, d'où ces tensions et ces conflits entre les valeurs, les exigences et les modes d'organisation propres à des pratiques culturelles qui, d'un point de vue sociologique, s'inscrivent tour à tour et parfois simultanément, dans un régime vocationnel et un régime professionnel. Mais peu importe la nature de ces *conditions de faisabilité* de l'art, celles-ci affectent les formes de la vie de l'artiste, de même que les processus et les formes de la création. Dès lors, pourquoi la manière de répondre, non seulement au marché, mais aussi aux conditions générales

25 - *Ibid.*, p. 9.

26 - *Ibid.*, p. 275.

27 - *Ibid.*, p. 276.



de ce que devient la vie, en appellerait-elle moins à l'imagination citoyenne de l'artiste, à sa créativité et à la négativité de l'art, que l'activité artistique elle-même ? Pourquoi l'artiste reproduirait-elle, sans les interroger ni les transformer, les conditions de la vie matérielle et les formes de vie – autrement dit, les mêmes *façons de vivre* (pour faire de l'art) – alors qu'elle refuse bien souvent de reproduire les mêmes *façons de faire de l'art* ?

Pour Hyde, la sphère du don, c'est-à-dire la création par l'artiste des conditions propices à la réalisation de son œuvre, se construit en vue de protéger l'activité créatrice *contre* la sphère du marché. Sans aller jusqu'à entretenir l'idée que l'une pourrait encore prétendre être étanche par rapport à l'autre, Hyde considère que la sphère du don agit comme repoussoir du marché qui menacerait l'économie du don, une rupture ou, du moins, une opposition qu'il en vient presque à considérer comme un indicateur de l'authenticité de la création<sup>28</sup>. Force est de constater que l'entreprise de légitimation de l'activité créatrice à laquelle se livre Hyde s'intègre somme toute assez bien à l'économie de marché, dont elle sert par ailleurs les intérêts, de même qu'à une économie symbolique dont Hyde lui-même reconduit certaines des valeurs sociales et culturelles dominantes<sup>29</sup>. Chez Hyde, le don n'est pas un motif critique à l'égard de l'art comme pratique et comme idéologie ni à l'égard d'une culture du capital. Contrairement à Peter Sloterdijk par exemple, qui décrit « l'érotisation outrancière de notre civilisation, dominée par les affects de l'appropriation<sup>30</sup> », un phénomène qu'il recommande justement de compenser par le don, Lewis Hyde n'aborde pas la problématique du don en posant un regard critique sur la propriété et l'appropriation. Dès l'introduction de son livre, dont le titre original était, rappelons-le : *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*<sup>31</sup>, il explique que l'échange de don se caractériserait selon lui

237

---

28 - Rappelons, en citant Adorno, que « La découverte de l'authenticité [...] est un reflet de la production industrielle de masse » et que « l'imposture de l'authenticité remonte à l'aveuglement bourgeois à l'égard du processus de l'échange ». *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*, Paris (1951), éd. Payot, 1991, p. 146-147.

29 - En témoigne notamment son implication dans une organisation philanthropique au nom révélateur de *Creative Capital Foundation*, un organisme subventionnaire à but non lucratif. Lewis Hyde, *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*, *op. cit.*, p. 382-385.

30 - Peter Sloterdijk, *Repenser l'impôt : Pour une éthique démocratique*, Paris, éd. Libella, 2012, p. 9.

31 - Titre changé au profit de *The Gift: Creativity and the Artist in the Modern World*, qui met l'accent sur l'art dans une économie de marché. Un changement qui s'avère sans doute une réponse aux demandes du marché comme l'illustre la fortune critique que connaît *The Gift* telle que la décrit Hyde lui-même dans la préface de cette édition anniversaire.

par l'*eros* puisque le don tend à créer des liens, de sorte que l'état de don serait un état érotique. Il oppose ici *eros*, principe qui effacerait les frontières, à *logos*, principe qui dessinerait des frontières et dont émanerait le marché<sup>32</sup>. Le don ne désigne toutefois pas davantage, dans ce contexte, l'irruption de l'enjeu éthique dans le travail créateur. L'activité créatrice reste essentiellement un régime de production et, bien qu'elle ne pose le marché comme horizon de la pratique de l'art qu'en référence aux conditions financières dans lesquelles vit l'artiste, cette analyse laisse supposer que le marché représente l'essentiel du versant public de l'activité artistique et le principal mode de circulation/diffusion de ses productions. Répétons-le, pour Hyde, le fait que l'art soit un don demeure une évidence. Mais là où son propos est à mon avis le plus intéressant et convaincant à ce sujet, c'est lorsqu'il délaisse les généralisations relatives au système marchand, au champ de l'art et à la réception publique des œuvres pour aborder la problématique du don du point de vue du processus créateur<sup>33</sup>.



238

*Du 2" X 4" au Plan Nord.*

Affiche d'un film de Louise Lachapelle, réalisé avec la collaboration d'Alexandre Huot, 12 min. 10 sec., 2013.

[En ligne : <http://www.louiselachapelle.net/du2x4auplannord>]

## LA PHASE DU DON

C'est lorsqu'il tente de localiser où se situerait le don dans la création d'une œuvre d'art que Lewis Hyde propose une description de la *phase du don* dans le travail créateur<sup>34</sup>. Il isole alors trois moments en les associant à trois dons. Le don initial proviendrait « de la perception, de l'expérience,

---

32 - Lewis Hyde, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*, op. cit., p. 14 et p. 61. Cette opposition est souvent reprise dans l'ouvrage de Hyde.

33 - *Ibid.*, voir tout particulièrement les chapitres 8 et 9.

34 - *Ibid.*, p. 190-191.

de l'intuition, de l'imagination, d'un rêve, d'une vision, ou d'une autre œuvre d'art<sup>35</sup> ». Il s'agit du matériau non raffiné de l'expérience ou de l'imagination qui doit faire l'objet d'un traitement, d'une élaboration. La capacité de travailler ce matériau initial de la créativité, constituerait le second don. Hyde distingue cette disposition, ce talent, des habiletés acquises par la volonté. Si l'artiste est doué, il y aurait, selon Hyde, un accroissement du don. Notons qu'une telle valeur ajoutée, un tel supplément lui apparaît déterminant pour distinguer le travail artistique et le produit marchand. Le troisième don serait l'œuvre d'art achevée et offerte « au monde en général ou retournée spécifiquement au clan ou à la patrie d'un précédent don<sup>36</sup> ». Malgré l'impression de linéarité qui se dégage de cette description de la *phase du don*, reconnaissons-lui néanmoins le mérite de se rapprocher davantage de la perspective de l'artiste et de son geste, notamment de la relation artiste/matériau/destinataire, ainsi que de l'immédiat et du circonstanciel de la création en tant que processus.

En se référant à l'étude de Mauss, selon qui le don tendrait à retourner vers son point d'origine, Hyde considère que les artistes retournent leurs œuvres vers ce qu'ils perçoivent comme la source de leur don<sup>37</sup>. Cette analyse est ainsi conforme à l'image que nous renvoient la tradition et l'histoire, et que résume Jean-Michel Maulpoix : celle du poète « doté ou doué d'un don, celui qui précisément consiste à pouvoir composer des poèmes », et cette chaîne mythique de circulation des dons qui implique que « le dieu donne la parole à la muse qui la donne au poète, lequel à son tour offre aux hommes [un] poème » qu'il dédie à sa muse<sup>38</sup>. Hyde compare ce phénomène aux rituels des premiers fruits aborigènes (ou rituels des prémices), alors qu'une « partie du don serait mangée et une partie serait retournée<sup>39</sup> ». Alors que voilà plutôt une conception du don (en retour) qui semble convenir principalement à des pratiques codifiées, à des formes plus ou moins instituées qui déterminent le rayon (restreint) du cercle du don et qui tendent à le refermer sur un *espace social des possibles* (Bourdieu) à la fois source et destinataire du don, sur le sujet lui-même, sur le monde de l'art ou sur la société. Dans cette perspective, le don demeurerait porteur d'une dédicace, explicite ou non (Maulpoix), et circulerait dans un entre-nous selon une logique de l'échange (réciproque).

L'art et le don exercent (traditionnellement) des fonctions d'intégration et de différenciation. Ils engagent et limitent des processus de circulation des biens et des personnes, matérialisent des pratiques qui favorisent

---

35 - *Ibid.*, p. 190.

36 - *Ibid.*, p. 191.

37 - *Ibid.*, p. 146.

38 - Jean-Michel Maulpoix (dir.), *Poétique du texte offert*, Fontenay-aux-Roses, ENS Éditions Fontenay / Saint-Cloud, 1996, p. 12-18.

39 - *Ibid.*, p. 27.

la transmission d'une culture et la cohésion du groupe familial et social dont ils contribuent à définir les frontières (notamment les frontières physiques et identitaires), ce qui présuppose et performe différents degrés de séparation et de réciprocité. En d'autres mots, le don et l'art circulent à l'intérieur d'un cercle ou d'un système, plus ou moins fermé. Chez Hyde, *unification, bonding, shaping into one* sont des expressions qui renvoient toutes à cette valeur fusionnelle qu'il assigne aux liens créés par le don en continuité avec certaines interprétations des fonctions essentiellement réconciliatrices et unifiantes attribuées aux échanges de dons dans les sociétés archaïques. Contrairement à l'argent, « qui est un moyen d'échange de devises » étrangères écrit Hyde, le don perdrait sa valeur en traversant une frontière, en circulant au-delà des limites d'une communauté spécifique<sup>40</sup>. La transmission du don favorise la formation d'une communauté rappelle-t-il, et, inversement, la conversion du don en produit peut fragmenter ou détruire un groupe.

L'un des exemples que choisit Hyde lorsqu'il désire illustrer cette dynamique réorientée en quelque sorte le miroir anthropologique pour le retourner cette fois vers les anthropologues eux-mêmes et vers la communauté scientifique<sup>41</sup>. Il met ainsi en évidence le fait que le pouvoir du don à créer des liens n'agit pas différemment dans un contexte académique où la communauté scientifique émergerait elle-même *comme communauté* dans la mesure où les idées et les connaissances y circuleraient aussi *comme dons*. Les chercheurs ont souvent peur que *leurs* idées deviennent des produits et qu'elles perdent ainsi leur valeur scientifique dans le cadre de leur relation à la communauté (Entendons, à une communauté autre que *la leur* ou envers laquelle ils n'éprouvent aucun sentiment d'appartenance ou de responsabilité, comme par exemple celle où ils effectuent leur *collecte de données*, sans avoir offert avant de prendre et, bien souvent, sans rendre, du moins, du point de vue de la communauté d'où les données ont été extraites ou de la société dont ils reçoivent des fonds). Un sentiment de peur et un détachement qui se comparent, comme le souligne Hyde, à ce qu'éprouve une communauté lorsqu'elle partage certaines connaissances avec les chercheurs et craint leur appropriation et leur instrumentalisation, une perte de valeur et de sens. Hors du cercle du don, c'est-à-dire hors d'un lien sécurisé plutôt fondé sur l'échange et l'équivalence, sur des valeurs communément définies ou admises, le don serait-il irrecevable comme don<sup>42</sup>?

---

40 - *Ibid.*, p. 77.

41 - *Ibid.*, p. 77-84.

42 - Dans un sens différent cependant de ce que Jacques Derrida semble viser lorsqu'il explique que la *reconnaissance* du don *comme* don engage un processus de destruction du don. *Donner le temps : I. La fausse-monnaie*, Paris, éd. Galilée, 1991, p. 26-27.

En faisant jouer la double valeur simultanée du mot *pharmakon*, à la fois remède et poison<sup>43</sup>, Payant propose, on l'a vu, une conception de l'art comme virus-vaccin dont l'efficacité repose sur une stimulation anticipée du système immunitaire. La création aurait une fonction libératrice pour le sujet qui arrache les codes du langage à la collectivité et l'art retournerait à la société pour la complexifier, en somme pour la libérer d'elle-même. Dans cette perspective, l'art comme don n'en agit pas moins, à l'intérieur du corps individuel et social comme un facteur d'ébranlement *et* comme un agent de contrôle, c'est-à-dire comme une pratique culturelle contribuant potentiellement à renforcer cette « ligne ultime de défense : *Ce ne sont pas des gens comme nous*<sup>44</sup> ». Mais l'immunisation (et aussi, parfois, l'immunité) que cherchent en quelque sorte à préserver les structures identitaires et les fonctions d'intégration ou de cohésion confiées à l'échange de dons ne révèle-t-elle pas aussi chaque jour ses limites?

« Toute relation qui n'est pas complètement défigurée, y compris sans doute tout ce que la vie organique porte en elle de réconciliation, tout cela est don » écrit Adorno dans *Minima Moralia*<sup>45</sup>. Mais comment la vie organique, en ce qu'elle n'appartient pas à une culture de la séparation, se ferait-elle expression de réconciliation ? La transmission du don au-delà de certaines frontières, vers un destinataire *en excès*, comporterait des risques : perte de valeur, perte d'identité, perte de statut (Mauss, Hyde, Godbout et Caillé). Et pourtant, ne trouve-t-on pas déjà chez Mauss une conception de « l'Autre – ami ou ennemi – dans son altérité radicale, dans son irréconciliable étrangeté<sup>46</sup> »? « Jusqu'à des droits très proches de nous, jusqu'à des économies pas très éloignées de la nôtre », écrit Mauss, « ce sont toujours des étrangers avec lesquels on *traite*, même quand on est allié<sup>47</sup> ». À une époque où de nouvelles expressions identitaires et des transformations (plus ou moins forcées) redéfinissent les appartenances culturelles et territoriales des collectivités humaines et mettent ainsi en évidence certaines limites de l'autorité première des liens de sang ou des liens au territoire, comment le geste créateur pourrait-il répondre aux exigences éthiques du présent autrement qu'en s'ouvrant à ces risques, parmi lesquels, le risque d'être mené, avec son époque et ses contemporains, hors de l'art?

---

43 - Jacques Derrida rappelle l'étymologie présumée de ce mot : « *Pharmakon* : charme, philtre, drogue, remède, poison. *Pharmakos* : magicien, sorcier, empoisonneur », mais aussi « celui qu'on immole en expiation des fautes d'une ville ». « La pharmacie de Platon », commentaire du *Phèdre* de Platon, Paris, éd. Flammarion, 1997, p. 398.

44 - Robert Antelme, *L'Espèce humaine* (1957), Paris, éd. Gallimard, 2001, p. 240.

45 - Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, *op. cit.*, p. 39-40.

46 - Jean Baudrillard, *Power Inferno*, Paris, éd. Galilée, 2002, p. 41.

47 - Marcel Mauss, « Essai sur le don », *op. cit.*, p. 277-278.

Ce qui est dangereux dans le don écrit Mauss, « c'est qu'on se donne en donnant, et si on se donne, c'est qu'on se "doit" – soi et son bien – aux autres<sup>48</sup> ». Le danger, de ce point de vue, ce serait, non seulement le don comme lien, mais l'exigence éthique telle qu'elle n'est plus contenue (sécurisée) par ce lien ou, pour reprendre une expression de Levinas, « l'infini qui s'ouvre dans la relation éthique<sup>49</sup> ». Dès lors que la performativité éthique du don, oscillant entre les différents pôles de l'obligation et, par ce mouvement même, depuis cette inquiétude, tend à échapper aux prescriptions du lien, « à agir librement dans son attachement même<sup>50</sup> », le don manifesterait une disposition créative propice à imaginer et à opérer des potentialités relationnelles différentes. Résistance à la rivalité tout comme à la réconciliation, le don serait, dès lors, moins un point d'équilibre ou de déficit d'équilibre (échange ou dette<sup>51</sup>), qu'un foyer de tensions et de conflits potentiellement créateurs. Aussi est-ce en regard de ces risques, dangers et potentialités du don que je reviendrai, en terminant, vers le don tel que Lewis Hyde le situe à la source du travail créateur, ainsi que vers ce qu'il nomme l'état de don.

242



*Habiter le contemporain. Not Built for That* (crédit photo : auteure).  
Détail de l'une des huit installations in situ réalisées en avril 2014 à Montréal (Québec),  
Louise Lachapelle en collaboration avec Devora Neumark et Pierre Corriveau.  
[En ligne : <http://www.louiselachapelle.net/travaux/>]

---

48 - *Ibid.*, p. 227.

49 - Emmanuel Levinas, *Éthique et Infini*, Paris, éd. Fayard et Radio-France, 1982, p. 75.

50 - Dietrich Bonhoeffer, *L'Éthique*, Genève, éd. Labor et Fides, 1997, p. 207.

51 - Pour une critique du modèle morbide de l'endettement qui met en évidence l'importance l'éthique du don, voir Sloterdijk, *Repenser l'impôt : Pour une éthique démocratique*, *op. cit.*, p. 11 et p. 69.

## L'ÉTAT DU DON

La représentation du processus créateur que propose *The Gift* n'est évidemment pas sans rappeler la structure de la triple obligation de donner, recevoir, rendre telle qu'elle est décrite par Marcel Mauss dans *l'Essai sur le don* (1924). Chez Hyde, la description des phases du don commence cependant par référer au moment où l'artiste *reçoit* le matériau de la créativité, à cette reconnaissance d'un don initial qui inaugurerait l'acte créateur comme travail de gratitude. Aux fins de ce travail, l'artiste aurait à se soumettre à *l'état de don*, un « état dans lequel il discernerait les connexions inhérentes au matériau de la créativité et donnerait ce supplément de vie<sup>52</sup> » qui consiste à répondre à l'exigence du don (*bring the work to life*) et, presque littéralement, à retourner le travail à la vie (*to bring the work back to life*). Le don et la vie elle-même comme source de la création? Voilà qui n'est pas sans résonances du côté des théories de la création et des réflexions des artistes sur leur propre pratique où, parmi les observations sur le *voulu* et sur le *fait*, on retrouve souvent une certaine reconnaissance pour le *désordre du donné* (J'emprunte cette dernière expression à Barthes). Chez la peintre Agnès Martin par exemple, ce mouvement du vivant est identifié à l'inspiration : « Ce qui nous prend par surprise – moments de joie – c'est cela l'inspiration<sup>53</sup>. » Un *donné* qui ravit ponctuellement l'artiste quoique, selon Martin, l'inspiration elle-même serait toujours (déjà) là, un don qui excède le travail créateur, alors que l'acuité océanique de la création – elle-même un arrachement à une culture de la séparation – ouvre l'être et sa pratique à l'abondance du vivant, au cycle *Vie/Mort/Vie*<sup>54</sup>.

243

Hyde considère qu'une part essentielle du travail de l'artiste ne peut être *fait*, puisqu'il devrait plutôt être *reçu* et, qu'en ce sens, il s'agirait parfois, non pas tant de créer, que d'invoquer « en préparant en soi-même une sorte d'écuelle du mendiant vers laquelle le don serait attiré<sup>55</sup> ». Néanmoins, cette phase du travail créateur ne saurait, selon moi, être comprise essentiellement comme une demande<sup>56</sup>, car il y a déjà, me

---

52 - *Ibid.*, p. 151.

53 - Agnès Martin, *Writings / Schriften*, Ostfildern, Cantz Verlag, 1991, p. 61.

54 - Selon l'expression de Clarissa Pinkola Estès : « La nature de *Vie/Mort/Vie* est un cycle d'animation, de développement, de déclin, de mort, toujours suivi de réanimation. Il affecte la vie physique et la vie psychique sous tous ses aspects. Tout [...] y est soumis. » *Femmes qui courent avec les loups : Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage* (1992), Paris, éd. Grasset, 2013, p. 188-189.

55 - *Ibid.*, p. 144.

56 - Alain Caillé examine la possibilité que le don comporte quatre temps « organisés en deux couples cohérents, la demande et le don qui y satisfait, la réception du don et son retour. » *Anthropologie du don : Le tiers paradigme* (2000),



semble-t-il, une forme de gratitude dans ce mouvement préalable en soi, dans cette exposition au vivant. Clarissa Pinkola Estès montre que cette idée d'un espace intérieur disposé en vue de ces moments de réception non volontaire se retrouve aussi dans la tradition archétypale où « le fait de préparer un lieu adéquat [dans le psychisme comme dans l'espace physique], met en branle la grande force créatrice », une force qui, pour cette auteure, se situe dans le « simple fait d'être<sup>57</sup> » vivant. La vie créatrice poursuit-elle, « c'est aimer quelque chose à un point tel [...] que, [depuis] ce flot généreux, on ne peut rien faire d'autre que créer<sup>58</sup> ». Ce qui m'intéresse tout particulièrement ici, c'est que Pinkola Estès rapproche cet état d'amour du « caractère à la fois pragmatique et mystique du *mana*, qui informe et meut en même temps<sup>59</sup> », c'est-à-dire de cette même qualité ou « force magique, religieuse et spirituelle<sup>60</sup> » qui est décrite par Mauss, et qui émanerait de certaines personnes, objets, éléments naturels, lieux ou événements, tel le *hau* « L'esprit de la chose donnée<sup>61</sup> ». De ce rapprochement émerge une interprétation de l'état de don qui insiste moins sur le lien fusionnel, saisir, posséder (Hyde) que sur la tension éthique, l'état de don comme *ouverture des frontières de l'être*, d'après la belle expression de Pablo Neruda (« it widens out the boundaries of our being »), un auteur que Hyde cite longuement en conclusion de son livre<sup>62</sup>.

Dès lors, éprouver le sentiment d'avoir reçu (Hyde), créer les conditions d'un donner (Derrida), ce serait une résistance aux cassures du vivant, une qualité de présence et une tension du geste créateur qui se performant parfois comme don, depuis la gratitude du vivant.

244

Quitter la mort  
est une joie offerte  
– et surtout un don.

Valère Novarina, *Devant la parole*.

---

Paris, éd. La Découverte, 2007, p. 262.

57 - Clarissa Pinkola Estès, *Femmes qui courent avec les loups : Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, op. cit., p. 407-408.

58 - *Ibid.*

59 - *Ibid.*, p. 665.

60 - Marcel Mauss, *Essai sur le don*, op. cit., p. 157-161.

61 - *Ibid.*

62 - *Ibid.*, p. 281.