



HAL
open science

Le 'concept élargi de l'art' chez Joseph Beuys et la notion antique d'art'

Elisabeth Gavaille

► **To cite this version:**

Elisabeth Gavaille. Le 'concept élargi de l'art' chez Joseph Beuys et la notion antique d'art'. Cahiers d'histoire culturelle, 2020. halshs-03081985

HAL Id: halshs-03081985

<https://shs.hal.science/halshs-03081985>

Submitted on 6 Jan 2021

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.

DISCOURS, CULTURE ET POLITIQUE (XVIII^e-XXI^e SIÈCLES)

HOMMAGES À CHRISTINE DE GEMEAUX



UNIVERSITÉ DE TOURS
FACULTÉ DE LETTRES ET LANGUES

CAHIERS D'HISTOIRE CULTURELLE N° 32 / 2020

**DISCOURS, CULTURE ET POLITIQUE
(XVIII^e-XXI^e SIÈCLES)**

Hommages à Christine de Gemeaux

Études réunies par
Élisabeth GAVOILLE et
Jean-Jacques TATIN-GOURIER

EA 6297 Interactions Culturelles et Discursives

Université de Tours
Faculté de Lettres et Langues

« **Cahiers d'Histoire Culturelle** »

Université de Tours



Unité de Recherche :

Interactions Culturelles et Discursives

Membres fondateurs :

Jean M. Goulemot, Didier Masseur, Jean-Jacques Tatin-Gourier

Direction de la revue :

Christine de Gemeaux et Élisabeth Gavoille

Comité de rédaction :

Christine de Gemeaux et Élisabeth Gavoille

Comité scientifique :

Daniel Baric, Uwe Puschner, Jean-Jacques Tatin-Gourier,
Mónica Zapata

Secrétariat et mise en page :

Norberta Dias Da Cruz

Adresser correspondances et articles à

Revue « Cahiers d'Histoire Culturelle »

Université de Tours

3, rue des Tanneurs

37041 Tours Cédex 1

ISSN : 1281-6019

ISBN : 978-2-918815-17-4

© Université de Tours

Imprimerie Commerciale de Mazangé (41)

novembre 2020 – Tiré en 100 exemplaires

LE CONCEPT ÉLARGI DE L'ART CHEZ JOSEPH BEUYS ET LA NOTION ANTIQUE D'ART

Élisabeth GAVOILLE
Université de Tours, ICD EA 6297

Figure majeure de l'art contemporain, le sculpteur allemand Joseph Beuys (1921-1986), auteur de dessins et de sculptures, d'installations et d'*actions*¹, fut un artiste engagé dans les mouvements écologiste et pacifiste (cofondateur des « Verts » et candidat de ce parti au Parlement européen en 1979), militant pour la démocratie directe par référendum et pour la libéralisation de l'enseignement supérieur, créant en 1967 la *Deutsche Studenten Partei*, et en 1973 avec Heinrich Böll l'Université Libre Internationale pour la créativité et la recherche interdisciplinaire (*Freie Internationale Universität, F.I.U.*). De sa pratique artistique et de son action politique sont indissociables ses réflexions théoriques, qui s'illustrent à travers les mots d'ordre de « concept élargi de l'art », d'« art total » et de « sculpture sociale », et qu'il a développées dans plusieurs discours et entretiens. On voudrait ici examiner dans quelle mesure de telles conceptions entrent en résonance avec l'idée antique d'art (*technè, ars*), dans son amplitude et sa relation à celle de nature, et inversement, ouvrent la perspective d'un retour contemporain de la notion d'art au savoir-faire et au travail.

¹ Le terme signifie une forme artistique impliquant l'action corporelle de l'artiste lui-même et l'utilisation d'accessoires, réglée selon un mode théâtral et donc répétable (à la différence d'une *performance*) et sans participation du public (contrairement au *happening*). Sur le concept et les exemples d'action chez Beuys, cf. M. VISSAULT, 2010, p. 23-28.

Le « concept élargi de l'art » selon Beuys

Convaincu par la nécessité de l'interdisciplinarité qu'il met en œuvre depuis son engagement dans le mouvement Fluxus, Joseph Beuys revendique un art qui dépasse les frontières entre les différents « genres » artistiques – sculpture, peinture, musique, etc. :

des gens dits « créateurs » s'ébattent et mènent une vie de bohème, alors qu'ils devraient pouvoir développer quelque chose qui aille un peu au-delà de cette notion traditionnelle de l'art qui s'épuise en innovations et changements formels internes aux différentes disciplines, de manière uniquement stylistique, à tout petits pas transformateurs. (*Discours Entrée dans un être vivant*, in *Par la présente* p. 45)

Sans plus se limiter aux disciplines séparées des « beaux-arts », qui se réduisent à des variations superficielles de styles et de thèmes, ni même à la division entre « art » et « science » ou entre pratique culturelle et activité industrielle, le concept élargi de l'art recouvre une extension anthropologique du sens, qui ne s'en tient plus à l'exercice spécialisé des artistes mais englobe tout travail humain, tout processus de transformation, dès lors que l'art signifie application volontaire d'une forme dans la matière. Beuys récuse l'idée traditionnelle de l'art, liée à la prestation d'une individualité géniale et perceptible à une élite d'amateurs. C'est le sens de sa formule fameuse, « chaque homme est un artiste » (*Jeder Mensch ist ein Künstler*) :

ce qui compte c'est la capacité de chacun sur son lieu de travail, [...] la capacité d'une infirmière ou d'un paysan à devenir une puissance créative, et à la reconnaître comme une partie d'un devoir artistique à accomplir. (*Discours sur mon pays*, in *Par la présente* p. 30)

chaque travail a une sorte de relation à l'art ; et l'art n'est plus un type d'activité ou de rassemblement isolé, avec des gens capables de faire de l'art tandis que les autres doivent faire un autre travail. (*Entretien de Joseph Beuys avec Bernard Lamarche-Vadel*, août 1979, in B. Lamarche-Vadel, *Joseph Beuys, is it about a bicycle ?* p. 93-94)

Chaque être humain est doté de facultés créatrices qu'il doit utiliser pour réaliser sa liberté, et réanimer sa propre humanité.

Chacun porte en soi « une puissance de mise en forme » agissant sur le monde, qu'il lui appartient de reconnaître et de développer. Ainsi s'efface toute division entre les divers secteurs d'activité humaine, l'idée d'art s'élargissant aux notions de travail et de créativité, réinvestissant l'ensemble de la vie et le corps social :

Tel est le concept élargi de l'art ; essence qui peut mettre de la forme dans tous les domaines de la vie, du travail, et dans tous les champs de force de la société. (*Entrée dans un être vivant*, in *Par la présente* p. 47-48)

Toute intention de travail est point de départ d'une œuvre d'art. La distinction entre travail prétendument culturel et industriel s'effondre. Tout travail est marqué par le concept d'art. (*Entrée dans un être vivant*, p. 59)

D'une part, cette conception déplace l'accent, de l'œuvre ou objet créé (en grec on dirait *ergon*, ou en latin *opus*) sur l'activité elle-même (*energeia*)². D'autre part, dès lors que l'art implique un processus d'action sur soi et sur le monde, il doit être orienté vers une transformation de la société. Par le « concept social de l'art en tant qu'enfant nouveau-né issu des anciennes disciplines » (*Discours sur mon pays*, p. 23), Beuys entend apporter une réponse aux catastrophes des deux Guerres mondiales et de l'Allemagne nazie, car la solution est à chercher dans les capacités de l'être humain :

Oui, ce trauma d'Auschwitz ne peut se surmonter que par une dynamisation interne de l'homme, c'est-à-dire seulement si on met en mouvement tout ce que je mets dans le concept élargi de l'art, dans un concept de créativité, de liberté humaine, de prise de conscience par l'activité de penser, de sentir, de vouloir, bref,

² Sur cet effacement de l'œuvre au profit de l'activité, voir l'analyse de Max REITHMANN, 1988, note 26 p. 158 : « L'image, la dimension plastique et l'activité artistique sont comprises comme un processus énergétique, qui est à la fois activité (*energeia*) et réalisation. En cela, l'activité se distingue en tant que processus de l'acception traditionnelle de l'œuvre (*ergon*). Par contre, dans cette dernière perspective, l'activité artistique et le but qu'elle se donne (l'œuvre) sont toujours vues comme séparées. Or chez Beuys l'œuvre fait partie inhérente de l'activité ». En termes aristotéliens, on pourrait dire que dans le processus créateur tel que le conçoit Beuys, la *poiesis* qui consiste à produire un objet extérieur à l'agent est absorbée par la *praxis* ou activité s'exerçant sur l'agent lui-même.

par un éveil dynamique et un déploiement des forces créatives.
(*Dernier espace avec introspecteur*, propos recueillis par Gaya Goldcymer et Max Reithmann, in *Par la présente* p. 121)

Et le monde contemporain, embourbé dans le consumérisme de l'économie capitaliste, continue d'obéir aux mêmes causes que ces guerres mondiales, l'asservissement de l'individu à l'État : « aujourd'hui on les élimine [*i. e.* les êtres] par cette sorte de commerce qui vide les hommes de l'intérieur et les rend esclaves de la consommation » (*Dernier espace avec introspecteur*, in *Par la présente* p. 121). « Ce qu'il faut sauver, c'est l'âme humaine » (*Discours sur mon pays*, p. 36). L'individu a besoin de « nourriture spirituelle », et les capacités humaines peuvent jouer le rôle de « levier » pour accomplir cette libération par rapport au pouvoir de l'argent :

La valeur économique, c'est la capacité de l'homme à travailler et le produit qu'il crée sur son lieu de travail, que ce soit une bonne sculpture, une image admirable, une voiture qui n'agresse pas l'environnement, une pomme de terre saine et bonne, un poisson pur que le pêcheur prend dans la mer à côté d'un autre qui est empoisonné... (*Discours sur mon pays*, p. 38-39)

Beuys s'amuse à retourner les valeurs : « Art = Capital » (*Discours sur mon pays*, in *Par la présente* p. 33), au sens où « le capital de l'humanité, c'est la capacité de tous les hommes, investie dans le travail » (*Dernier espace avec introspecteur*, in *Par la présente* p. 125).

Il s'agit de faire prendre conscience à chacun de ses facultés créatives, contre l'emprise des institutions :

J'assiste à une bureaucratisation grandissante et toujours plus large des institutions, qui fait obstacle à l'épanouissement des facultés et réduit les hommes à être de simples esclaves de cet appareil bureaucratique. [...] Cela ne concerne [...] pas seulement les institutions artistiques, comme les musées etc., mais surtout les institutions culturelles les plus importantes, telles que les écoles, les universités [...] de plus en plus réduites à de simples rouages de l'entreprise étatique (l'État comme entrepreneur, qui se sent légitimé, parce qu'il est le propriétaire de ce moyen de production, à déterminer dans ce domaine comment les hommes doivent développer leurs facultés).

(Entretien de J. Beuys avec Elizabeth Rona, octobre 1981, in B. Lamarche-Vadel, *Is it about a bicycle ?* p. 111)

L'élargissement anthropologique du concept d'art vise à reconnaître la créativité dans les diverses formes du travail, en élevant celui-ci « au rang d'acte libre » (*ibid.*).

Ainsi étendu, l'art se confond avec la vie. L'art se doit d'œuvrer à la transformation du corps social, d'être révolutionnaire : « Un art social, cela veut dire cultiver les relations entre les hommes, quasiment un acte de vie » (*ibid.*, p. 115). L'œuvre s'inscrit dans un processus de relation avec les autres, elle *véhicule* une pensée, un sentiment – un tableau, une installation, une action constituant seulement « un matériel pour des discussions³ » – et le matériau finalement sur lequel travaille cet art selon sa conception nouvelle, c'est l'homme lui-même (*ibid.*, p. 124). Voir aussi ces propos dans *Bâtissons une cathédrale* (p. 238-239) : « pour la plupart des hommes les œuvres sont hermétiques. [...] Je me trouverais bête si je fabriquais des objets comme le *téléphone de terre* sans nommer les conséquences, sans dire comment j'ai pensé cet objet ; comme l'énigme de l'œuvre mène à une énigme plus grande encore – savoir ce qui met en mouvement, d'une manière générale, les êtres humains. En ce qui concerne l'art [...], j'ai quand même besoin de la langue parlée. » L'art est indissociable du langage, et l'œuvre suscite un dialogue avec les autres où l'artiste explique son intention.

Cette redéfinition de l'art a pour corollaire l'avertissement lancé à l'homme sur son rapport à la nature et le risque d'anéantissement de toute forme de vie naturelle⁴, ainsi que l'affirmation d'un continuum homme/animal :

les animaux font partie intégrante de tout l'organisme de l'univers. [...] À une époque de compréhension matérialiste ou positivo-matérialiste de la science et avec le concept d'économie qui va de pair, culminant dans le consumérisme, l'égoïsme et la réduction de l'homme à son argent, il est très important de parler de domaines de réalité tout à fait différents. Disons simplement :

³ Entretien de J. Beuys avec Achille Bonito Oliva, juin 1984, in *Is it about a bicycle ?* p. 135.

⁴ Entretien avec E. Rona, *op. cit.*, p. 111-112.

je prends un animal pour travailler un domaine de réalité tout autre, et pour indiquer que c'est une partie essentielle de l'homme.» (*Dernier espace avec introspecteur*, in *Par la présente* p. 108-109)

L'animal représente une étape dans l'évolution des êtres vivants conduisant à l'homme, étape qui fait donc partie intégrante de la nature humaine :

... l'homme fait naturellement corps avec les plantes, l'animal, la terre, [...] ce sont quasiment des organes de l'homme [...] la terre elle-même, en tant que planète, est un organe de l'homme comme l'est aussi l'animal sans lequel l'homme ne pourrait pas vivre. [...] C'est pourquoi l'extinction des chaînes de vie dans le monde est un problème qui me préoccupe. (*Ibid.*, p. 116)

Aussi Beuys a-t-il utilisé à plusieurs reprises des animaux, en particulier le motif du lièvre mort (par exemple dans les actions *Symphonie sibérienne* en 1963 ou *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* en 1965) qui illustre la volonté de réveiller cette mémoire animale en l'homme, de rappeler cette espèce de « sacrifice » que les animaux ont consenti sur la voie de l'évolution jusqu'à l'être humain⁵.

Le concept élargi de l'art signifie donc à la fois un travail créatif « orienté vers l'ensemble social », le respect de l'environnement et la « nourriture spirituelle » (*Discours sur mon pays*, p. 38-39). L'art est science de liberté : nous devons « nous préoccuper à nouveau des sciences de la liberté, où l'on trouve le "tout homme est un artiste", dans l'être-soi-même et dans la défense du souverain qui se trouve en tout homme » (formule conclusive du *Discours*, p. 43). Seul l'art peut désormais accomplir la mission de sortir l'homme de l'aliénation et de transformer le corps social (*Bâtissons une cathédrale*, p. 142, p. 177, p. 190-191).

⁵ Sur la représentation et le statut chez Beuys de l'animal, avec lequel l'artiste invite l'homme à repenser son rapport – pour ne plus en être « une maladie mortelle » selon la belle formule de Kojève dans *Introduction à la lecture de Hegel* –, cf. notamment M. REITHMANN, 1988, p. 146-151 ; É. VALENTIN, 2014, p. 92 *sqq.* ; A. BORER, 2001, p. 25 : « nous raccorder à l'animalité perdue [...], apprendre des animaux le développement des sens et l'harmonie avec la nature ».

Dans sa pratique artistique propre, Beuys veut « réactiver tous les sens de l'homme » contre la tyrannie de la raison, c'est-à-dire réveiller l'intelligence de la nature, l'art visant alors à retrouver la nature⁶. C'est pourquoi il a travaillé, à partir de la fin des années 50, avec des matériaux simples et pauvres : feutre, graisse, animaux morts ou déchets, machines etc., selon l'intuition d'une unité organique. Ces matériaux représentent des composants du monde et symbolisent aussi l'énergie conductrice – « la graisse, qui protège, le feutre, qui réchauffe, le cuivre, un conducteur, le miel, qui nourrit, ou une batterie, qui se charge d'énergie⁷ ». Ainsi la *Pompe à miel*, installée lors de la Documenta 6 à Kassel en 1977 (*Honigpumpe am Arbeitsplatz*), figure-t-elle une circulation de la matière, à l'image du métabolisme humain (la circulation sanguine), mais aussi la générosité de la nature, le fonctionnement de notre monde entre nature et machine, et une invitation à l'échange entre les hommes ; elle illustre complètement l'objectif de Beuys qui est de provoquer une réaction, impulser une énergie, revivifier « les “valeurs vitales” enfouies désormais sous l'indifférence, l'habitude, la désillusion, l'agression, la guerre, la violence et la dégradation de l'environnement⁸ ». Autre exemple, les *7 000 Chênes* à la Documenta 7 de Kassel en 1982 (*7000 Eichen*), dont Beuys commence la plantation pour ériger « un symbole écologique », c'est-à-dire non seulement pour améliorer la qualité de vie urbaine, mais aussi pour rendre leurs droits aux arbres qui sont des êtres sensibles comme les animaux, et pour donner la mesure d'une longue vie de chêne (*Über-Zeit*, le « sur-temps »)⁹.

⁶ P.-K. SCHUSTER, 1986, p. 19 : « Toutes les actions, toutes les provocations artistiques de Beuys visent donc à réactiver la créativité de l'être humain, étouffée par un usage permanent de la raison. L'homme, retrouvant ainsi sa créativité, évoluera vers un rapport moins réifié avec la nature : tel est l'espoir de Beuys. »

⁷ H. STACHELHAUS, 1994, p. 116.

⁸ *Ibid.*, p. 106. Sur la dimension utopique de cette machine, cf. É. VALENTIN, 2014, p. 17 *sqq.*

⁹ H. STACHELHAUS, 1994, p. 134-136 ; É. VALENTIN, 2014, p. 81 *sqq.*

Rapprochements avec la notion antique d'art : quand l'art revient au savoir-faire et au faire

Ce concept élargi de l'art, comme le résume J.-P. Antoine dans sa magistrale monographie sur Beuys, *La traversée du XX^e siècle*, « a pour cœur la dynamique qui informe, dans tous les domaines de l'activité humaine, une série d'actes, de gestes et de traces, que caractérise leur capacité à se constituer en expérience à la fois singulière et communicable¹⁰ ». Mais « si Beuys est un des premiers artistes à revendiquer cette dimension, il est loin d'être le premier penseur à lui donner une expression langagière¹¹. » Dans sa vision de l'art et son rapport à l'histoire de l'art, Beuys invoque régulièrement des moments de redéfinitions de l'art et des figures de référence : la Renaissance avec Léonard de Vinci¹² ; Schiller (*Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*)¹³ et cet hellénisme allemand de la deuxième moitié du XVIII^e siècle pour lequel, selon la formule de Lucien Calvié¹⁴ « la liberté (individuelle et politique), le bonheur (individuel et collectif) et la beauté (naturelle et artistique) ne font qu'un » ; Anacharsis Cloots, l'« orateur du genre humain » auquel il rendra hommage dans une action lors de l'exposition *Arena* à Rome en 1972 et dans une installation à la biennale de Venise de 1976 ; Novalis (dont la formule « Chaque homme, à un degré infime, est presque déjà un artiste » a pu l'inspirer¹⁵) et la philosophie romantique de la nature ; les penseurs du XIX^e siècle, tels Proudhon, Marx, Nietzsche, qui ont récusé la conception étroitement aristocratique et bourgeoise de l'art, en

¹⁰ J.-P. ANTOINE, 2011, p. 385.

¹¹ *Ibid.*

¹² Voir notamment les propos de Beuys dans *Bâtissons une cathédrale* p. 126-127 ; P.-K. SCHUSTER, 1986 p. 18-19 : Léonard de Vinci est pour Beuys l'emblème d'une époque où la notion d'art n'est pas encore détachée de la science et des recherches sur la nature, mais qui marque déjà une étape décisive vers l'appréhension bourgeoise du monde par la science et l'anthropocentrisme.

¹³ Sur l'influence chez Beuys des idées esthétiques de Schiller, voir en part. M. REITHMANN, 1988, p. 154-155, et É. VALENTIN, 2014, p. 68 *sqq.*

¹⁴ L. CALVIÉ, « Antiquité et Révolution française dans la pensée et les lettres allemandes à la fin du XVIII^e siècle », *Annales historiques de la Révolution française*, 317, juillet-septembre 1999, Numéro spécial : *France-Allemagne. Interactions, références*, p. 455-475.

¹⁵ *Semences*, trad. O. Schefer, Paris, Allia, 2004, p. 172, cité par J.-P. ANTOINE, *op. cit.* p. 385 n. 10.

exaltant les multiples formes de la production et de la création ; enfin Rudolf Steiner, fondateur de l'anthroposophie. À travers toutes ces influences dont il se réclame, Beuys a pu retrouver l'intuition d'une large extension de la notion d'art, qui était celle des Anciens – une réouverture du champ de l'art qui est à la fois retour aux fondements de la créativité humaine et redéploiement sur les activités sociales.

Lorsqu'on connaît l'amplitude de la notion antique d'art exprimée par le grec *technè* et par le latin *ars*, on ne peut qu'être frappé par certaines similitudes. Ces deux mots entre lesquels les auteurs anciens ont établi une équivalence recouvrent de fait l'ensemble des capacités humaines, depuis l'habileté individuelle jusqu'aux spéculations rationnelles, en passant par le tour de main et le savoir-faire, les métiers, les techniques et les sciences – comme autrefois le français *art* et l'allemand *Kunst*, avant qu'ils ne se dégagent de l'artisanat et ne se dissocient des autres formes de savoir (par une restriction au sens de “beaux-arts” liée à l'émergence de l'esthétique comme discipline autonome au XVIII^e siècle avec Baumgarten, Winckelmann, Lessing et surtout Kant, *Kritik der Urteilskraft*¹⁶). Alors l'art comprenait de manière très large toute activité tendue vers un but et réglée par quelque savoir. Le grec *technè* et le latin *ars* s'enracinent étymologiquement dans le faire et le savoir-faire, en remontant respectivement aux deux racines indo-européennes **tek-* “créer, produire, fabriquer” (notamment en charpenterie)¹⁷ et **ar-* “adapter, ajuster” (qui connaît des réalisations sémantiques

¹⁶ C'est d'ailleurs sans doute l'allemand *Kunst* qui a influencé l'évolution du français *art* vers cette spécialisation de sens : “expression, par les œuvres de l'homme, d'un idéal de beauté” – et dès lors le pluriel *les arts* s'est réduit à “l'ensemble des activités créatrices visant à cette expression”, c'est-à-dire “les beaux-arts”. L'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert a pour sous-titre *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, ce qui traduit une volonté unitaire, mais montre bien qu'en français, on est obligé d'explicitier cette intention totalisante par plusieurs termes qui se complètent les uns les autres : le pluriel « les arts » a déjà perdu son ancien sens englobant.

¹⁷ Cette racine a fourni notamment en sanskrit le verbe *tákṣati* “façonner, cogner, construire” et le nom *tákṣan* “charpentier”, comme en grec *tektôn*, et les noms de la “doloire” en vieux-slave *tesla* et en vieux-haut-allemand *dehsala* – tous termes qui se laissent ramener à l'idée première de “travailler à la hache, équarrir”. Elle dérive elle-même de **tek-* “concevoir, mettre au monde” (cf. grec *tiktô* “enfanter”). C'est pourquoi la notion de *technè* en grec est étroitement liée à celle de production (*poiesis*).

diverses : ordre du monde, assemblage et articulation, noms du nombre et idée de règle, convenance et agencement)¹⁸. On peut opposer là deux orientations étymologiques : dans le cas de *technè*, une origine artisanale et spécialisée, une opération de l'ordre de la production (du *poieîn*) et de la fabrication technique ; pour *ars*, un sens fondamental assez englobant qui n'apparaît pas lié d'emblée à quelque domaine particulier d'activité ou de savoir (les premiers textes ne font jamais référence à des procédés techniques précis), mais qui exprime plutôt un schéma très étendu d'action ordonnée à une fin¹⁹. Mais la signification des deux mots a fini par se rejoindre : à la faveur des transferts culturels de la Grèce vers Rome, le latin *ars* a achevé d'assimiler au I^{er} s. avant notre ère toutes les valeurs de *technè*, par un processus d'emprunt de sens (*Bedeutungslehnewort*) qui s'est accompli surtout à travers les pratiques du bilinguisme et de la traduction d'œuvres techniques et philosophiques. Ils recouvrent de manière équivalente tout le champ des activités humaines, arts et métiers, sciences et techniques²⁰.

Il est vrai que les idées de Beuys sur l'Antiquité et l'art antique paraissent schématiques, comme il ressort de ses discussions avec Jannis Kounellis dans *Bâtissons une cathédrale*, où il s'agit de tracer de nouvelles perspectives pour l'art tout en réfléchissant à ses formes passées. Lorsque Kounellis rappelle que l'Antiquité aussi a connu des renaissances, par exemple avec le néoplatonisme, Beuys mentionne juste à cet égard la pensée de Platon et celle, divergente, d'Aristote, ainsi que le monothéisme

¹⁸ Racine i.-e. **h₂er-* (s') adapter, cf. *LIV* p. 269-270. Idée d'ordre : sanskrit *ṛjā-* "vrai, juste", et *ṛjū* "temps déterminé", "cours des choses" réglé et fixé par les dieux, arménien *ard* "structure" et *z-ard* "ornement". Assemblage : en grec verbe *ararisko* "adapter", *armos* qui signifie "cheville, joint", comme au départ *harmonia* qui signifiera ensuite "juste proportion" et "accord", en grec *harma* "attelage" et en latin le pluriel *arma* "armes qui s'ajustent au corps" (armes de défense par opp. aux armes de jet). Articulation et bras : sanskrit *īrmā-*, grec *arthron*, latin *armus* qui désigne très exactement l'emboîtement du bras dans l'épaule, vieux-haut-allemand *arm*. Nombre : en grec *arithmos*, en vieil irlandais *rīm* "calcul, compte" et en vieux-haut-allemand *rīm* "rangée, nombre", à quoi est apparenté le latin *rītus* "observance de la règle, correction religieuse", à partir de l'idée commune de détermination juste et précise.

¹⁹ Cf. É. GAVOILLE, 2003.

²⁰ Cf. É. GAVOILLE, 2000.

juif (p. 126-127). Et ce qu'il retient de la civilisation romaine, c'est son apport juridique : si la spiritualité grecque s'est développée à partir de l'art, la force essentielle des Romains réside selon lui dans la pensée du droit (p. 175-177). C'est là une vision simpliste de l'histoire des idées, où chaque civilisation prendrait en charge un moment caractéristique de l'Esprit universel.

Néanmoins Beuys a pu hériter d'idées anciennes sur l'art à travers la lecture de Rudolf Steiner qu'il admirait et dont la pensée l'inspirait profondément. Il a pu en particulier avoir quelque connaissance indirecte de la représentation unitaire des arts chez Philon d'Alexandrie, juif hellénisé de la fin du 1^{er} siècle avant J.-C. et du début du 1^{er} siècle de notre ère, représentant de la synthèse alexandrine entre judaïsme et hellénisme, qui proposait une lecture allégorique de la Bible selon les catégories de la philosophie grecque (platonisme et stoïcisme notamment)²¹, et dont Steiner se fait l'écho. Ainsi, dans *Le Mystère chrétien et les mystères antiques*, où il cherche à dégager la tradition mystique à l'arrière-plan du christianisme, Steiner revient aux textes anciens sur l'âme du monde et l'esprit créateur : après avoir invoqué le flux perpétuel, l'harmonie des contraires et le principe du feu chez Héraclite, les modèles d'Empédocle et Pythagore, le dieu artisan du *Timée* de Platon, il désigne comme point de jonction entre spiritualité païenne et mysticisme pré-chrétien le juif hellénisé Philon d'Alexandrie (p. 237), avec sa conception de la raison universelle, du *logos* répandu dans le monde, médiateur entre le monde des sens et l'intelligence divine (p. 238-239), et du rapport entre microcosme et macrocosme (il appartient à l'âme individuelle de revivre intérieurement l'évolution universelle, p. 241-243).

Or Philon célébrait les divers 'arts' comme réalisations de l'intelligence créatrice (*De specialibus legibus* I, 335-336)²² :

²¹ Sur la pensée de Philon, cf. *Philon d'Alexandrie* (actes du colloque de Lyon, 11-15 sept. 1966), Paris, Éditions du CNRS, 1967 ; C. LÉVY (éd.), *Philon d'Alexandrie et le langage de la philosophie*, Actes du coll. organisé par le Centre d'études sur la philosophie hellénistique et romaine de l'U. de Paris XII-Val de Marne (oct. 1995), Turnhout, Brepols, 1998 ; Mireille HADAS-LEBEL, *Philon d'Alexandrie. Un penseur en diaspora*, Paris, Fayard, 2003.

²² Philon d'Alexandrie, *De specialibus legibus*, I et II, texte édité par Suzanne Daniel, Paris, Éditions du Cerf, 1975.

C'est lui [*i. e.* l'esprit, *noûs*] qui est l'inventeur des arts manuels [*banausoi technai*] et de ceux qu'on dit plus raffinés [*glaphuroterai*] ; c'est lui qui a conçu, développé et mené à leur perfection les lettres, les nombres, la musique et tous les arts libéraux [*egkuklios paideia*] ; c'est lui qui a engendré aussi le bien suprême [*to megiston agathon*], la philosophie, et servi la vie humaine grâce à chacune de ses parties : la logique, pour l'infailibilité de l'interprétation, l'éthique, pour la rectitude de la conduite, et la physique, pour la science du ciel et du monde. (trad. personnelle)

Cette présentation unitaire des savoirs, organisée selon une hiérarchie quadripartite – arts mécaniques, arts d'agrément (tels que la peinture et la sculpture²³), arts libéraux, et philosophie (elle-même divisée en logique, éthique et physique) – reproduit en fait la doctrine du stoïcien Posidonius (I^{er} siècle av. J.-C.)²⁴. Elle illustre sous forme de classement théorique l'ampleur de la notion antique d'art, qui recouvre tous les domaines de savoir, depuis les activités manuelles d'exécution jusqu'à la connaissance philosophique.

Ainsi, dans son élargissement anthropologique du concept d'art, Beuys a pu avoir l'intuition d'une telle solidarité des « arts » ramenée aux différentes formes de l'intelligence humaine, à la puissance inventive de l'esprit. Ce redéploiement peut être inspiré par la lecture des penseurs socialistes et anarchistes du XIX^e siècle mais aussi de Steiner qui, revenant à la conception unitaire des Anciens, replaçaient les beaux-arts dans l'ensemble des activités productrices.

Il y a d'autres similitudes chez Beuys avec la conception antique de l'art et notamment stoïcienne, qu'il a peut-être appréhendée là aussi par la lecture des exposés mystiques de Steiner. Cela transparait dans le recueil d'entretiens *Qu'est-ce que l'art ?* Beuys par exemple y caractérise l'art comme « chemin vers une chose » et recherche d'une perfection qu'il ne

²³ Dans un autre texte de Philon, l'expression *glaphurai tehnai* (où l'adjectif n'a pas la forme de comparatif), est développée par les exemples de la peinture et la statuaire (*De gigantibus* 59).

²⁴ On en trouve d'autres attestations chez Sénèque (*Lettres à Lucilius* 88, 21-23), Galien (*Exhortation à la médecine* V, 1-4) et Philostrate (*Vie d'Apollonius de Tyane* VIII, 7).

peut receler en lui-même²⁵, ce qui fait songer à la définition stoïcienne de la *technè* comme “voie” et “méthode” (*hodos* en grec, *uia* en latin)²⁶. Le concept d'art renvoie pour lui à toute pensée créatrice de formes, y compris des formes qui n'ont pas été produites par l'homme, mais sont le fait de forces « collaboratrices » dans le monde²⁷ : cela rappelle le motif stoïcien de la nature œuvrante ou artiste (*phusis technites* en grec, *natura artifex* en latin²⁸). De surcroît, l'art selon Beuys s'intègre dans un processus de connaissance du monde : là encore, on retrouve quelque écho du stoïcisme, selon lequel l'art au sens large d'activité humaine réglée est mode de déchiffrement du monde, perception pénétrante et active de la

²⁵ *Qu'est-ce que l'art ?* p. 25-26.

²⁶ Définition attribuée à Zénon, fondateur du Portique : « l'art est une disposition méthodique [*hodopoietikè* : litt. faiseuse de chemin, frayeuse de voie], c'est-à-dire qui fait quelque chose par voie méthodique » (scholie à l'*Ars grammatica* de Denys le Thrace [II^e s. av. J.-C.] = *SVF* I, 72) ; modifiée par son successeur Cléanthe : « une disposition à porter méthodiquement toutes choses à leur achèvement » (*ap.* Olympiodore, dans son commentaire au *Gorgias* de Platon [néoplatonicien du VI^e siècle] = *SVF* I, 490), et traduite par Quintilien : « comme l'entendait Cléanthe, l'art est une puissance qui agit avec méthode, c'est-à-dire avec ordre » (*Institution oratoire* II, 17, 41). Pour l'analyse de ces définitions, cf. M. ISNARDI PARENTE, 1966, p. 288 ; É. GAVOILLE, 2000, p. 290 ; M.-A. ZAGDOUN, 2000, p. 173 *sqq.*

²⁷ *Qu'est-ce que l'art ?* p. 140-143. Bruno Latour à la suite de Michel Serres évoque la « connivence » des puissances d'agir dans la nature (« Comment ne pas (dés)animer la nature », in *Face à Gaïa*, 2015, p. 83). Il y a là cette vision profondément participative du monde qui est inhérente à la pensée écologique, au rebours de l'anthropocentrisme.

²⁸ Cf. É. GAVOILLE, 2000, p. 294 *sqq.* Les stoïciens considèrent que la nature n'est pas simplement « artisanale » (grec *technikos*, latin *artificiosa*) au sens où elle suit une méthode rationnelle pour produire, mais pleinement « artiste » car elle est parcourue par une intelligence immanente qui pourvoit à l'utilité de toutes choses et montre les moyens de comprendre et d'imiter son propre processus de production (cf. Cicéron, *De natura deorum* II, 58 ; Philon, *De opificio mundi* 67 = *SVF* II, 745) ; il y a donc un « art de la nature » (*ars naturae*), dont procèdent les activités humaines, les techniques (*artes*). ROMEYER-DHERBEY (2000, p. 96) et ZAGDOUN (2000, p. 48-50) interprètent à tort *artificiosus* comme « fait avec art » par opposition à *artifex*, selon le schéma passif/actif (*natura naturata* / *natura naturans*), alors que les textes de référence qualifient déjà comme tel le feu et indiquent une différence de degré entre les deux termes : *artifex* ajoute la double dimension d'utilité et de beauté.

nature²⁹ ; la différence tient toutefois à ce que ce processus ne peut être réalisé qu'individuellement et qu'il est connaissance sous la forme sensible d'une image³⁰.

On peut en dire autant de sa conception de l'énergie et de la chaleur, qui nourrit sa pratique de l'art, comme on le voit dans la *Pompe à miel*. Max Reithmann cite Beuys (*Soziale Plastik*, 1984) à propos de la chaleur comme principe plastique d'expansion et de contraction, et rapporte ces conceptions aux études scientifiques du jeune Beuys et à l'influence de la philosophie romantique³¹. Mais le processus de dilatation/contraction fait penser à la notion stoïcienne de *pneuma* – ce souffle igné qui, sortant de lui-même et rentrant en lui-même simultanément, fait tenir ensemble les choses et assure la cohésion du monde³² –, représentation cosmique qui a dû contribuer à la vision mystique du « respir et de l'aspir de l'âme du monde » chez Steiner (selon l'expression de son traducteur E. Schuré³³).

Il est frappant de voir ainsi retrouvée l'amplitude de l'art au sens ancien, tout comme l'idée d'une nature traversée par une force active de transformation, et Beuys apparaît ici comme porte-voix d'une tendance très forte, dans une époque marquée par l'hyperspécialisation et la hantise d'une technicité déshumanisante, à rechercher le sens fondamental de l'activité humaine, à remonter au principe du savoir et revenir à une exigence de totalité.

²⁹ Voir l'emploi caractéristique des verbes *percipere*, *perspicere* et *persequi* dans les témoignages de Cicéron par exemple : *De diuinatione* I, 23 (*arte perspicere*) et 116 (« ainsi à chaque utilité que les dieux ont donnée aux hommes, est lié quelque art [*ars*] grâce auquel cette utilité peut être saisie [*percipi*] ») ; *De natura deorum* II, 159 (*persequi utilitates*).

³⁰ *Qu'est-ce que l'art ?* p. 28 : « l'art en soi doit passer nécessairement par le sensible, ce que l'on peut exprimer [...] en disant que cela ne peut être réalisé que par un seul individu. C'est quelque chose de différent du processus de connaissance. Et pourtant je pense que l'on a affaire à un processus de connaissance, [...] sous forme d'image ».

³¹ 1988, p. 139.

³² Cf. *SVF* II, 442 ; cf. A. LONG & D. SEDLEY, *The Hellenistic Philosophers*, Cambridge University Press, 1987, trad. fr. *Les philosophes hellénistiques*, par J. Brunschwig & P. Pellegrin, Paris, GF Flammarion, 2001, t. II : *Les stoïciens*, en 47 I, et aussi 47 J.

³³ Cf. E. SCHURÉ, Introduction à STEINER 1908, p. 12-13.

Perspectives sociologiques : quand le faire (re)devient art

Dans sa monographie sur Beuys, J.-P. Antoine montre à quel point le discours et les pratiques de Beuys liés à l'élargissement anthropologique de l'art entrent en résonance avec les analyses de deux penseurs qu'il n'a pu lire ni connaître : Gilbert Simondon, dont il semble illustrer la notion de « transduction », et Gabriel Tarde, sociologue de la fin du XIX^e siècle récemment redécouvert. Tarde distinguait bien derrière le mot *art* le sens moderne étroit et l'« acception large » qui reste à son fondement, comprenant toutes les productions issues de l'ingéniosité humaine mais aussi de l'imitation³⁴ – de sorte que, selon la formule de J.-P. Antoine, « l'art est le nom générique du *faire* humain³⁵ ».

On songe aussi aux travaux de sociologues et philosophes qui visent depuis les deux dernières décennies du XX^e siècle à rehausser la signification des diverses activités humaines. Ainsi dans *L'invention du quotidien*, dont le tome I s'intitulait *Arts de faire*, Michel de Certeau se proposait de rendre compte, en face de la « culture savante », des mille et une tactiques de l'agir ordinaire qui déjouent « par un art » l'ordre établi et impliquent un savoir-faire, des procédures plus ou moins conscientes, des micro-techniques dont il n'existe pas de théorie : « Habiter, circuler, parler, lire, faire le marché ou la cuisine, ces activités semblent correspondre aux caractéristiques des ruses et des surprises tactiques : bons tours du “faible” dans l'ordre établi par le “fort”, art de faire des coups dans le champ de l'autre, astuce des chasseurs, mobilités manœuvrières et polymorphes, trouvailles jubilatoires, poétiques et guerrières³⁶. » Selon ce projet de recherche non conventionnelle, des usages et des pratiques de la vie même se trouvent donc élevés au rang d'*arts*, au sens très ancien et concret d'astuces et de procédés tactiques : de fait, Michel de Certeau à plusieurs reprises se référait au modèle logique, entre autres, de la *mètis* grecque telle qu'elle avait été étudiée par Detienne et Vernant (1974)³⁷. Il s'agissait de

³⁴ Cf. G. TARDE [1890] 2001 et [1895] 1999.

³⁵ J.-P. ANTOINE, 2011, p. 386-396 (p. 387 pour la citation).

³⁶ M. DE CERTEAU [1980] 1990, p. 65.

³⁷ Pour la proximité entre les notions d'art et de ruse, on peut penser aussi à l'évolution du mot all. *List* qui au Moyen Âge désignait encore le savoir de

rendre explicite un savoir tacite et diffus qui commande à divers aspects du faire quotidien – entreprise qui témoignait bien de la nécessité, aux yeux d'un érudit, de redonner au concept d'*art* une vaste extension et un ancrage très concret dans la vie.

En 2008 le sociologue américain Richard Sennett a publié un ouvrage intitulé *Craftsmen*. Contrairement à ce que peut laisser croire le titre français – *Ce que sait la main* –, sa réflexion ne porte pas seulement sur le travail artisanal, mais plus largement sur tout savoir-faire ou activité hautement spécialisée, toute pratique associant étroitement exécution manuelle et conception intellectuelle (musique, dessin architectural, médecine, cuisine et autres). Il s'inspirait du courant pragmatiste pour développer son intuition profonde, enrichie par son expérience de violoncelliste et d'urbaniste, selon laquelle « faire, c'est penser » : tout savoir-faire implique une lente acquisition à travers l'entraînement répétitif et la reprise d'erreurs, nourrie par la concentration et l'énergie personnelles. L'analyse de Sennett montre ici la nature profonde de l'activité humaine et esquisse des prolongements dans la vie non exclusivement professionnelle (le « métier » de parent tel que l'a redéfini Mme d'Épinay au XVIII^e siècle, la pratique musicale de l'amateur passionné, ou l'activité du citoyen consciencieux et vigilant). Elle offre ainsi un écho aux conceptions développées par Beuys sur l'art élargi, sur la préparation constante, la tension des forces créatrices, la présence d'esprit continue qu'exige toute réalisation³⁸ et qui ouvrent l'horizon d'une vie entière entendue comme art.

Comment expliquer ce retour d'un « art » qui, par delà l'éclatement moderne des disciplines, est replacé dans un vaste continuum d'activités humaines (les *artes*, ou selon la formule d'Eschyle « les *technai* sans nombre ») pour en représenter le principe, le ressort intime ? C'est en analysant la destruction de la sensibilité matérielle liée à l'hyperconsommation et à l'avènement du virtuel, en luttant contre la perte de la participation et « l'amollissement des apprentissages », que Bernard Stiegler dans *De la misère symbolique* invoque

l'artisan, les tours de main et l'intelligence pratique, avant de se restreindre au sens de "ruse" (sur les rapports entre 'kunst' et 'list' en diachronie, voir l'étude fameuse de Jost TRIER, *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*, Heidelberg, 1931).

³⁸ *Qu'est-ce que l'art ?* p. 23-25.

justement Beuys et son concept de l'art élargi, où la question de la *technè* est « perpétuellement tendue, déployée et creusée³⁹ ». La réflexion sur l'art que Beuys engage au début des années 60, après une grave crise de dépression et avec la participation au mouvement artistique interdisciplinaire Fluxus, aboutit à sa pleine expression dans les années 80 (*Qu'est-ce que l'art ?* est publié en 1986, et *Par la présente je n'appartiens plus à l'art* en 1988), époque caractérisée selon Stiegler par l'*anesthésie*, un flot indifférencié « de marchandises, d'énoncés, de sons et d'images », une « fluidité qui ne retient plus rien⁴⁰ ». C'est contre cet effacement et cette indifférenciation que la réflexion de Beuys peut apporter une réponse, en réveillant la capacité de perception et de production de l'individu et en faisant de l'art une puissance de transformation sociale – force tout à la fois d'individuation et de construction du « nous ». Au cœur de toutes les activités humaines il entendait réactiver le sens profond de l'art, cet « amour de la tâche » (*Par la présente* p. 62) qui implique savoir-faire et apprentissage, et par là même aussi « savoir-vivre⁴¹ ».

³⁹ B. STIEGLER, *De la misère symbolique*, 2. *La catastrophe du sensible*, 2005, rééd. Flammarion 2013, p. 244.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 246.

⁴¹ *Ibid.*, p. 260-261.

Bibliographie

- ANTOINE Jean-Philippe, *La traversée du XX^e siècle. Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Genève, Mamco / Les presses du réel, 2011.
- BEUYS Joseph, *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, textes et entretiens choisis par M. Reithmann, traduit de l'all. par O. Mannoni & P. Borassa, Paris, L'Arche, 1988.
- BEUYS Joseph, HARLAN Volker, *Was ist Kunst ?* 1986, trad. fr. L. Cassagnau, *Qu'est-ce que l'art ?*, Paris, L'Arche, 1992.
- BEUYS Joseph, CUCCHI Enzo, KIEFER Anselm, KOUNELLIS Jannis, *Ein Gespräch* 1986, trad. fr. *Bâtissons une cathédrale, Entretien*, texte établi par J. Burckhardt, traduit de l'all. par O. Mannoni, Paris, L'Arche, 1988.
- BORER Alain, *Joseph Beuys. Un panorama de l'œuvre*, dir. Lothar Schirmer, traduit de l'all. par C. Métais-Bührendt et D. Coigny, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2001.
- CERTEAU (DE) Michel, *L'invention du quotidien*, t. I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1980, nouvelle édition présentée par Luce Giard, 1990.
- Coll., *Pour la mort de Joseph Beuys, Nécrologies, Essais, Discours*, traduit de l'all. par O. Mannoni, Bonn, Internationale, 1986.
- DETIENNE Marcel & VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974.
- GAVOILLE Élisabeth, *ARS, étude sémantique de Plaute à Cicéron*, Louvain/Paris, Peeters, Bibliothèque d'Études Classiques n° 17, 2000.
- , « *Ars et τέχνη* : étude sémantique comparée », in *Ars et ratio. Sciences, art et métiers dans la philosophie*

- hellénistique et romaine*, C. Lévy, B. Besnier & A. Gigandet éd., Bruxelles, Latomus, 2003, p. 49-60.
- ISNARDI PARENTE Margherita, *Technè. Momenti del pensiero greco da Platone a Epicuro*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- LAMARCHE-VADEL Bernard, *Joseph Beuys, Is it about a bicycle ?*, Marval/Paris, Galerie Beaubourg/Paris, Sarenco-Strazzer/Vérone, 1985.
- LATOUR Bruno, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015.
- LIV = Lexicon der indogermanischen Verben. Die Wurzeln und ihre Primärstambildungen*, unter Leitung von Helmut Rix, Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag, 2^e éd., 2001.
- REITHMANN Max, Postface à J. Beuys, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988, p. 133-159.
- ROMEYER-DHERBÉY Gilbert, « Art et nature chez les stoïciens », in *La Grèce pour penser l'avenir*, éd. par M. Augé, C. Castoriadis et al., Paris, L'Harmattan, 2000, 295-104.
- SCHUSTER Peter-Klaus, « L'homme est son propre créateur. Dürer et Beuys – ou : le crédo de la créativité », in (coll.), *Pour la mort de Joseph Beuys*, 1986, p. 17-25.
- SENNETT Richard, *Ce que sait la main, La culture de l'artisanat*, traduction française par P.-E. Dautzat, Paris, Albin Michel, 2010.
- STACHELHAUS Heiner, *Joseph Beuys, une biographie*, trad. fr. X. Carrière, Cl. Guibout, J.-Y. Masson, Paris, Éditions Abbeville, 1994.
- STEINER Rudolf, *Le mystère chrétien et les mystères antiques*, traduit de l'allemand et précédé d'une Introduction par Édouard Schuré, Paris, Librairie académique Perrin et Cie, 1908.
- STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique*, 2^e éd., Flammarion, Champs Essais, 2013.

- SVF* = *Stoicorum veterum fragmenta*, ed. J. von Arnim, 4 vol., Leipzig, Teubner, 1905-1924 (repr. 1964).
- TARDE Gabriel, *Les Lois de l'imitation* [Félix Alcan, 1890], Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond / Éditions du Seuil, 2001.
- , *La Logique sociale* [Félix Alcan, 1895], Paris, Institut Synthélabo, 1999.
- VALENTIN Éric, *Joseph Beuys. Art, politique et mystique*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- VISSAULT Maïté, *Der Beuys Komplex. L'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys (1945-1986)*, Dijon, Les presses du réel, coll. Œuvres en sociétés, 2010.
- ZAGDOUN Mary-Anne, *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris, CNRS Éditions, 2000.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos <i>Élisabeth GAVOILLE et Jean-Jacques TATIN-GOURIER</i>	5
Album Christine de Gemeaux	7
Les interventions politiques de La Harpe, de Thermidor au Consulat (1794-1802) : le développement d'une réflexion systématique sur la "langue révolutionnaire" <i>Jean-Jacques TATIN-GOURIER</i>	11
Romantik. Eine deutsch-französische Affäre ? <i>Helmut SCHANZE</i>	21
Empire austro-hongrois, empire colonial français et empire romain tardif : une connexion archéologique autour de la Première Guerre mondiale <i>Daniel BARIC</i>	35
Bertha von Suttner, aristocrate autrichienne, pacifiste radicale et féministe intégrale <i>Marie-Antoinette MARTEIL</i>	57
Weibliche Agency in den deutschen Kolonien Westafrikas, am Beispiel von Schwester Johanna Wittum <i>Isabell SCHEELE</i>	67
Kurt Heuser: <i>Die Reise ins Innere</i> (1931). Ein heute vergessener deutscher Kolonialroman, abseits vom Kolonialismus <i>János RIESZ</i>	95

Comparer les colonisations européennes aux XIX ^e et XX ^e siècles <i>Amaury LORIN</i>	115
Communauté de destin <i>versus</i> communauté d'intégration : d'une utopie à l'autre ? Les défis de l'Allemagne post-nationale <i>Gwénola SEBAUX</i>	125
Le concept élargi de l'art chez Joseph Beuys et la notion antique d'art <i>Élisabeth GAVOILLE</i>	139
Travaux et publications de Christine de Gemeaux	159
Table des matières	167

DISCOURS, CULTURE ET POLITIQUE (XVIII^e-XIX^e SIÈCLES)

HOMMAGES À CHRISTINE DE GEMEAUX

Professeure d'études germaniques à l'université de Tours, éminente spécialiste de la tradition rhétorique européenne du XIX^e au XXI^e siècle, de l'impérialisme allemand et des rapports de l'Allemagne avec « ses autres » ainsi que de la condition féminine et du rôle des femmes en Europe, Christine de Gemeaux est l'auteure entre autres de trois monographies majeures : *Ernst Robert Curtius (1886-1956). Origines et cheminements d'un esprit européen* (1998), *Empires et colonies. L'Allemagne du Saint-Empire au deuil postcolonial* (2010), et *De Kant à Adam Müller (1790-1815) : éloquence, espace public et médiations* (2012). Les neuf études réunies dans ce volume d'hommages illustrent ses domaines de recherche privilégiés, entre France et Allemagne : analyse du discours politique (la réflexion de La Harpe au XVIII^e siècle sur « la langue révolutionnaire ») ; études coloniales et postcoloniales (la concurrence archéologique entre l'empire austro-hongrois et l'empire colonial français, le roman colonial *Die Reise ins Innere* de Kurt Heuser, une comparaison entre les colonisations européennes aux XIX^e et XX^e siècles, les questions d'intégration dans l'Allemagne contemporaine) ; figures de femmes écrivaines et engagées (Bertha von Suttner, prix Nobel de la paix en 1905, et Johanna Wittum, infirmière à la Croix-Rouge allemande) ; études culturelles et histoire des idées (romantisme allemand et romantisme français, définition de l'art chez Joseph Beuys).

Études réunies par Élisabeth GAVOILLE et Jean-Jacques TATIN-GOURIER.

