

PRÉPAS SCIENTIFIQUES

ÉPREUVE DE
FRANÇAIS-PHILOSOPHIE

CONCOURS
2026
2027

Claire Augé • Glen Grainger • Aurélie Palud •
Anne-Bérengère Poirey • Pierre Prodromidès •
Laurent Russo • Claire Sani

Les arcanes de la création

Platon • Zola • Woolf

TOUT-EN-UN

COURS • MÉTHODE • ENTRAÎNEMENTS • CORRIGÉS



Repères essentiels
sur le thème



Résumé et analyse
des œuvres



Étude transversale du thème
dans les œuvres



Méthode et conseils
pour l'écrit et l'oral



12 sujets corrigés :
dissertations et résumés



60 citations incontournables

Vuibert

Les arcanes de la création

Tout-en-un

Platon – Zola – Woolf

Claire Augé, agrégée de lettres modernes et docteure en didactique de la littérature, enseigne en CPGE au lycée Champollion à Grenoble.

Glen Grainger, agrégé de lettres modernes, enseigne en CPGE au lycée Thuillier à Amiens.

Aurélié Palud, agrégée de lettres modernes et docteure en littérature comparée, enseigne en CPGE scientifiques, économiques et littéraires à Toulouse.

Anne-Bérengère Poirey, agrégée de philosophie, enseigne en CPGE au lycée Bergson à Angers.

Pierre Prodromidès, agrégé de philosophie, enseigne à Sorbonne Université à Paris.

Laurent Russo, agrégé de lettres modernes, enseigne en CPGE au lycée Mistral à Avignon.

Claire Sani, agrégée de lettres modernes, enseigne au lycée Yourcenar et intervient en CPGE au lycée Montesquieu au Mans.

Les renvois de page, numéros de lettres, actes ou vers présents dans l'ouvrage sont issues des éditions suivantes :

- éditions Flammarion (collection GF) pour *Ion* et Livre X (595a-608b) de *La République*, Platon, traductions Monique Canto (*Ion*) et Georges Leroux (*La République*) éditions 2001 et 2016 (mises à jour en 2026).
- éditions Le Livre de Poche (collection Classiques) pour *L'Œuvre*, Émile Zola, édition 1998 (mise à jour en 2026).
- éditions Folio Classique pour *Un lieu à soi*, Virginia Woolf, traduction Marie Darrieussecq, édition 2020 (mise à jour en 2026).

ISBN : 978-2-311-22253-1

Vuibert s'engage
durablement pour l'environnement



Création de la couverture : Hung Ho Thanh
Adaptation de la couverture : Les PAOistes
Composition : Hervé Soulard

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal. Le « photocopillage », c'est l'usage abusif et collectif de la photocopie sans autorisation des auteurs et des éditeurs. Largement répandu dans les établissements d'enseignement, le « photocopillage » menace l'avenir du livre, car il met en danger son équilibre économique. Il prive les auteurs d'une juste rémunération. En dehors de l'usage privé du copiste, toute reproduction totale ou partielle de cet ouvrage est interdite.

Des photocopies payantes peuvent être réalisées avec l'accord de l'éditeur.

S'adresser au Centre français d'exploitation du droit de copie : 20 rue des Grands Augustins, F-75006 Paris.

Tél. : 01 44 07 47 70

Ce livre ne peut être reproduit ni utilisé à des fins d'entraînement de systèmes d'intelligence artificielle. La fouille de textes et de données est interdite conformément à l'article 4(3) de la Directive (UE) 2019/790.

Dans le cas où le livre comporte des ressources numériques en ligne, ces dernières sont des compléments offerts à l'achat du livre. Par respect du droit d'auteurs, ces ressources sont incessibles, interdites de reproduction et réservées à un usage strictement personnel. Elles sont soumises aux conditions d'utilisation en vigueur (CGU) accessibles sur notre site et peuvent, pour des raisons commerciales, légales, d'évolution technique ou de contenu, être supprimées ou interrompues à tout moment, sans garantie de maintien ou de compensation.

Dans le cas où les QR codes et liens hypertextes permettent d'accéder à des sites internet tiers, la responsabilité des éditions Vuibert n'est pas engagée, notamment quant à leur éventuel dysfonctionnement ou à leur indisponibilité d'accès.

© Vuibert – mai 2026 – 5 allée de la 2^e DB, 75015 Paris

Site internet : <http://www.vuibert.fr>

Sommaire

PARTIE 1. REPÈRES SUR LE THÈME

Introduction.....	7
1. <i>Imago Dei</i> : une créature créatrice ?	8
2. Artistes inspirées et artistes au travail	12
3. L'esprit et le corps à l'œuvre.....	18
4. Les conditions matérielles et sociales de la création	25

PARTIE 2. RÉSUMÉ ET ANALYSE DES ŒUVRES AU PROGRAMME

■ <i>Ion et La République</i>, livre X	35
1. L'auteur et son œuvre dans leur contexte historique et philosophique.....	35
2. Focus sur les œuvres : résumé et analyse.....	43
3. Le thème dans les œuvres.....	78
Bibliographie succincte.....	82
■ <i>L'Œuvre</i> (1886)	83
Introduction.....	83
1. Zola, un auteur dans les arcanes de son temps.....	83
2. <i>L'Œuvre</i> , dans les coulisses de la création.....	88
3. « Les arcanes de la création » dans <i>L'Œuvre</i>	100
Conclusion : <i>L'Œuvre</i> , un roman d'« art total » ?	123
Bibliographie et filmographie succinctes	124
Les œuvres dans <i>L'Œuvre</i>	125
■ <i>Un lieu à soi</i> (1929)	137
1. L'œuvre dans son contexte historique et littéraire.....	137
2. Focus sur <i>Un lieu à soi</i>	146
3. Les arcanes de la création dans l'œuvre de Virginia Woolf	155
Bibliographie succincte.....	165

PARTIE 3. ÉTUDE TRANSVERSALE DU THÈME DANS LES ŒUVRES

1. Lever le voile sur le créateur	169
2. Le <i>poein</i> : les secrets de la fabrication	191
3. Les mystères de la réception	204

PARTIE 4. MÉTHODE ET CONSEILS

■ Le résumé	217
1. Qu'est-ce qu'un résumé ?	217
2. Comment résumer efficacement un texte ?	218
3. Comment améliorer l'expression de son résumé ?	225
4. Comment obtenir une bonne note au résumé ?	227

■ La dissertation	229
1. Qu'est-ce qu'une dissertation ?	229
2. Comment construire le plan de la dissertation ?	231
3. Comment rédiger le devoir ?	236
4. Comment obtenir une bonne note à la dissertation ?	238
■ La synthèse de textes	241
1. Nature de l'exercice	241
2. Le travail préparatoire	243
3. Rédiger l'introduction	244
4. Rédiger le développement	245
5. Rédiger la conclusion	245
6. Quelques conseils de rédaction	245
■ L'oral	248
1. Qu'est-ce qu'un oral de français-philosophie ?	248
2. Les épreuves orales X, Mines-Ponts, ESM, Mines-Telecom	249
3. L'épreuve de l'entretien seul	253
4. Les écueils à éviter à l'oral	255
5. Des conseils de langue	256
6. Qu'est-ce qui est attendu, valorisé et pénalisé à l'oral ?	258

PARTIE 5. SUJETS ET CORRIGÉS

■ Sujets de résumé	261
Sujet 1 : résumé CCINP en 100 mots ($\pm 10\%$)	261
Sujet 2 : résumé Centrale en 200 mots ($\pm 10\%$)	263
Sujet 3 : résumé CCINP en 100 mots ($\pm 10\%$)	265
■ Corrigés des résumés	267
Sujet 1	267
Sujet 2	269
Sujet 3	271
■ Sujets de dissertation	273
Sujets avec corrigé entièrement rédigé	273
Sujets avec plans détaillés	274
Sujets avec plans simples	274
■ Corrigés des dissertations	276
Dissertations rédigées	276
Plans détaillés	290
Plans simples	302

PARTIE 6. CITATIONS

20 citations – <i>Ion</i> et <i>République</i> , X – Platon	311
20 citations – <i>L'Œuvre</i> – Émile Zola	313
21 citations – <i>Un lieu à soi</i> – Virginia Woolf	317

PARTIE 1

Repères sur le thème

Introduction	7
1. <i>Imago Dei</i> : une créature créatrice ?	8
2. Artistes inspirées et artistes au travail	12
3. L'esprit et le corps à l'œuvre	18
4. Les conditions matérielles et sociales de la création	25

Introduction

Une œuvre pour moi n'est pas un être complet et qui se suffise, – c'est une dépouille d'animal, une toile d'araignée, une coque ou conque désertée, un cocon. C'est la bête et le labeur de la bête qui m'interroge. Qui a fait ceci ? Non quel homme, quel nom – mais quel système, ni homme ni nom, par quelles modifications de lui-même, au milieu de quel milieu s'est séparé de ce qu'il a été pour un temps ?

Paul Valéry, *Cahiers*, 1913.

Dans la nuit du 22 au 23 septembre 1912, au quatrième étage du 36 Niklasstrasse, à Prague, dans une petite chambre non chauffée coincée entre la chambre des parents et le salon, un jeune écrivain de vingt-sept ans écrit en huit heures une nouvelle où, pour la première fois, l'ensemble de ses thèmes, de ses images, de son écriture se condensent, où pour la première fois il ressent son destin d'écrivain avec une clarté indubitable. Ce jeune écrivain est Franz Kafka (1883-1924), et la nouvelle qu'il écrit s'intitule *Le Verdict*. Kafka écrit depuis longtemps, depuis longtemps il sait qu'il veut devenir écrivain, mais l'écriture lui est pénible, les ratages sont nombreux, et malgré son obstination, la plupart des milliers de pages qu'il noircit finissent au feu. Mais cette nuit-là, tout est différent : « *Mes jambes*, écrit Kafka dans son journal, *étaient devenues raides à cause de la position assise, je ne pouvais presque pas les déplier sous le bureau. La terrible tension et la joie, au fur et à mesure que l'histoire se déployait devant moi, c'était comme si je fendais les eaux. Plusieurs fois au cours de cette nuit j'ai porté tout mon poids sur mon dos. Comme tout peut être tenté, un grand feu est prêt pour les idées les plus étranges, dans lequel elles se perdent et renaissent.* » (Kafka, *Journaux*, trad. R. Kahn, Nous). Il semble que tout s'est cristallisé cette nuit-là jusqu'à ce que Kafka parvienne à un état de « cohérence » absolue qui fit jaillir d'une traite l'œuvre. Une œuvre si indubitable que Kafka la lit dès le matin à ses sœurs. Un des rares textes que Kafka considérait comme parfaitement achevés. Une nuit de création « *avec une ouverture aussi totale du corps et de l'âme* » que Kafka cherchera en vain toute sa vie à reproduire. Que s'est-il passé cette nuit-là ? Quels arcanes secrets de la création Kafka a-t-il, pour une nuit, et pour une nuit seulement, découverts ?

Les **arcanes de la création** évoquent le secret et la magie d'un acte réservé aux initiés. Les « arcanes » sont les secrets de fabrication des alchimistes. La création artistique est alors entendue comme un acte mystérieux, où des recettes jalousement gardées par les artistes permettent de transformer non pas du plomb en or, mais de la matière en œuvre d'art. La création, en effet, est avant tout la transformation d'une certaine matière en une forme nouvelle. Contrairement à la simple fabrication, ou à la production, le concept de création implique l'idée de nouveauté, d' inédit. Si les arcanes alchimistes œuvrent sur les matériaux, la nouveauté introduite par la création artistique est à trouver du côté de la forme. Le problème entendu à travers l'expression « arcanes de la création » est donc celui d'identifier quelles sont les modalités de cette invention de forme qui caractérise

toute création artistique. La formulation semble nous inviter à percer un mystère, mais plus modestement, il sera à notre charge d'en problématiser certains aspects, pour tenter d'ouvrir la réflexion esthétique sur les modalités de la création. La création humaine doit-elle être pensée sur le modèle théologique de la création divine ? Le sujet créateur est-il entièrement maître de cette création, ou bien les nouvelles formes lui sont-elles soufflées par une puissance supérieure qui l'inspire ? Quelle est la place de la connaissance du monde dans les arcanes de la création ? Quel rôle l'inconscient de l'artiste joue-t-il dans le processus de création ? Faut-il replacer l'acte de création dans un contexte social et historique, ou bien les arcanes de la création transcendent-ils les dimensions matérielles de l'existence humaine ?

1. *Imago Dei* : une créature créatrice ?

A. Le concept théologique de création

Le concept de création est lié au contexte théologique, dans lequel il joue un rôle central. Le texte sacré des trois monothéismes s'ouvre par un récit de la création du monde dans les deux premiers chapitres du *Livre de la Genèse*. Le récit de la création du monde en sept jours est bien connu, mais il faut noter que dès les premiers textes consacrés au commentaire et à l'interprétation de la Bible, les exégètes n'entendaient pas prendre ce récit au sens littéral. Au III^e siècle, le théologien Origène (185-253) écrivait ainsi : *« Quel est l'homme de sens qui croira jamais que, le premier, le second, et le troisième jour, le soir et le matin purent avoir lieu sans soleil, sans lune et sans étoiles, et que le jour qui est nommé le premier, ait pu se produire lorsque le ciel n'était pas encore ? »* L'intérêt de discuter la notion théologique de création ne se situe donc pas dans le sens littéral des récits religieux de la création, mais plutôt dans ce que les théologiens ont essayé de saisir au moyen du concept de création. Nous devons identifier précisément ce que ce concept signifie, et surtout, nous devons nous demander à quel point le concept théologique de création est applicable à la création humaine. Pourquoi, en contexte théologique, la créature de Dieu qu'est l'être humain peut-elle faire, elle aussi, œuvre créatrice ?

Les théologiens distinguent deux traits qui caractérisent la création divine. D'abord, la création divine est *ex nihilo*. Dieu crée le monde à partir de rien, il n'existe pas de matière antérieure dont il aurait besoin pour fabriquer le monde. Ainsi, Dieu est la seule cause première, une cause absolue et entièrement suffisante pour faire exister l'ensemble des créatures. Ensuite, la création divine est *continué*. Il ne s'agit pas pour Dieu de faire exister le monde et de s'en désintéresser, il doit en permanence maintenir dans l'être les choses qu'il a créées. La création continuée témoigne de la dépendance ontologique dans laquelle les créatures sont par rapport à leur créateur : celles-ci ont toujours besoin, pour se maintenir dans l'existence, de l'action de celui qui les a fait venir à l'existence.

Texte-clé

« **Objections** : 1. Il ne semble pas que Dieu puisse créer quelque chose. Car, selon Aristote, les philosophes anciens admirent comme un axiome universel que du néant rien ne peut sortir. Or, la puissance de Dieu ne s'étend pas à ce qui est contraire aux premiers principes... ; ainsi ne peut-il pas faire que le tout ne soit pas plus grand que la partie, ou que l'affirmation et la négation soient vraies en même temps. Donc il ne peut pas faire quelque chose de rien, ce qui est créer.

[...]

En sens contraire, on lit dans la Genèse : « *Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.* » Et la Glose dit alors que créer, c'est faire quelque chose de rien.

Réponse : Non seulement il n'est pas impossible que Dieu crée quelque chose, mais il est nécessaire d'affirmer que tout a été créé par Dieu, comme on le déduit de ce qui précède. Car, celui qui fait quelque chose à partir de quelque chose d'autre, le fait à partir de ce qui est présupposé à son action, et n'est pas produit par elle. Ainsi l'artisan opère à partir d'éléments naturels, comme le bois et le bronze, qui ne sont pas produits par son action, mais par l'action de la nature. La nature elle-même produit les réalités naturelles quant à leur forme, mais elle présuppose la matière. Donc, si Dieu agissait seulement à partir d'un élément présupposé à son action, cet élément ne serait pas causé par lui. Or, on a montré plus haut que rien ne peut être dans les étants qui ne vienne de Dieu, cause universelle de tout l'être. Il est donc nécessaire de dire que c'est à partir de rien que Dieu produit les choses dans l'être. »

Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, q.45, a.2. trad. dominicaine.

On voit donc que la création humaine, sur ces deux aspects, se distingue fondamentalement de l'acte créateur que les théologiens attribuent à Dieu. En effet, premièrement, il est impossible pour un être humain de créer à partir de rien. Une matière préexiste à la sculpture qu'on en tire. Plus généralement tout art est comparable à la sculpture : l'artiste trouve une certaine matière, qui est dans certains cas une matière intellectuelle, un fonds d'idées, d'histoires, de mélodies, puis l'artiste travaille cette matière, lui donne une forme. Deuxièmement, la création humaine n'est pas continuée. Une fois l'œuvre achevée, celle-ci est dotée d'une existence propre, qui n'implique pas que l'artiste qui l'a créée renouvelle en permanence son acte créateur pour la maintenir dans l'existence. Contrairement au rapport du Dieu créateur à ses créatures, la création humaine n'est pas prise dans un rapport de dépendance ontologique avec ce qui la crée.

B. La création humaine comme avatar de la création divine

Faut-il donc considérer que la création humaine n'a absolument rien à voir avec ce que les théologiens entendent par « création » ? Faut-il attribuer à cette notion de création une ambiguïté irréductible entre création humaine et création divine ? Ce serait oublier que, du point de vue théologique, la créature qu'est l'être humain a un statut tout à fait particulier au sein de la création. L'être humain a été créé « *imago Dei* » : à l'image de Dieu. L'image implique à la fois une ressemblance et une distance : elle est proche sans être identique à ce dont elle est l'image. On peut donc supposer que parmi

ces ressemblances figure la capacité humaine de créer. L'acte créateur humain ressemble sans être identique à l'acte créateur divin.

Dans son court essai *Du conte de fées* (1947), J. R. R. Tolkien (1892-1973), l'auteur du *Seigneur des anneaux*, théorise ce qu'il appelle le « monde secondaire ». L'auteur du conte de fées crée un autre monde, avec ses lois et ses coutumes, ses langues, ses paysages et, bien sûr, ses habitants. La première valeur du conte de fées est ce travail de l'imagination par lequel l'auteur devient « **subcréateur** », un créateur secondaire, d'un **monde secondaire**, à l'image du Créateur primaire du monde primaire, la réalité : « *Mais dans cette "imaginatio" [fantasy], comme on l'appelle, est créée une nouvelle forme : la Faërie commence ; l'homme devient un subcréateur.* » En quoi, pour Tolkien, qui était profondément imbibé de culture religieuse, peut-on dire que, par la création du monde du conte de fées, l'être humain se fait image de Dieu ? Comme on l'a dit, il ne s'agit pas de création *ex nihilo*, car l'imagination travaille à partir du sensible, de l'existant, qu'elle recompose pour produire des « *formes nouvelles* ». Là se situe le neuf, l'original, la dimension d'inouï dont la création est inséparable. La création humaine, si elle œuvre toujours à partir d'une matière, est **création de formes nouvelles**. Quant au deuxième aspect de la création divine, s'il est vrai que l'ouvrage, une fois écrit, ne dépend plus de son auteur, il faut noter que la pratique créatrice de Tolkien témoigne d'une forme de création continuée. Il n'a jamais cessé de reprendre son monde : la Terre du milieu, ses langues, sa mythologie, tant et si bien que l'ouvrage qui en décrit l'histoire et les lois fondamentales, *Le Silmarillion*, n'a jamais été achevé. En ce sens, le monde secondaire créé par Tolkien a continuellement besoin d'être renouvelé, amplifié et approfondi par son créateur.

C. La création humaine comme transgression contre l'ordre divin

Pour cette pensée issue de la théologie, la force créatrice de l'être humain lui est donc accordée par Dieu sur un mode secondaire. Il devient un substitut fini d'un Dieu infini. Néanmoins, une autre tradition mythologique offre une tout autre perspective. Il s'agit de celle issue du mythe de Prométhée. Selon ce mythe, qu'on trouve chez Hésiode et Eschyle, Prométhée est celui qui a volé le feu aux dieux pour le donner aux hommes. Le feu est l'élément qui symbolise la création, c'est le feu de la forge symbolisant la puissance technique de transformer la matière, mais c'est aussi le feu de la lumière, symbolisant l'intelligence et la capacité d'inventer des formes nouvelles. Prométhée est la figure de la transgression. La capacité de créer a été dérobée, conquise. Symboliquement, cela signifie que toute création est une résistance face à ce qui est déjà là, face au monde donné devant nous.

Le génie humain qui transgresse les commandements divins devient une figure essentielle du Romantisme au ^{xix}^e siècle. Mary Shelley (1797-1851) et son époux Percy (1792-1822) se sont ainsi chacun saisi de la figure de Prométhée. Percy Shelley, dans sa pièce *Prométhée délivré* (1820), en fait un héros révolutionnaire qui renverse les tyrans pour créer un monde de liberté absolue. Mary Shelley, elle, insiste davantage sur la dimension de créateur transgressif dans son *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818). L'histoire lui vient, à dix-huit ans, lors d'une nuit de pluie où elle, Percy, son futur mari, et Lord Byron se lancent le défi d'imaginer la plus horrible histoire de fantôme. Elle pousse le mythe jusqu'au bout, le savant Frankenstein perce les secrets de la nature et découvre

le moyen de donner la vie. Sa transgression scientifique le conduit à créer une créature monstrueuse, qu'il abandonne en étant terrifié de son aspect hideux. Mary Shelley reprend également un autre aspect du mythe. Prométhée fut puni par Zeus : symboliquement, toute création, parce qu'elle est une transgression, implique une souffrance. Ainsi, le docteur Frankenstein est accablé par un sentiment de culpabilité face aux actions de sa créature. On peut finir par citer le *Prométhée* (1774) de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), dont la transgression en va jusqu'à prendre la place de Dieu pour faire une création à sa propre image : « *Ô Jupiter, abaisse ton regard sur ma création : elle vit ! Je l'ai formée à mon image ; je voulais une race semblable à moi pour souffrir, pour pleurer, pour sentir et jouir et te dédaigner, comme je fais.* »

Texte-clé

« Lors de l'une de ces conversations, l'on discuta de diverses doctrines philosophiques et, parmi d'autres, de la nature du principe de vie ainsi que de la possibilité de pouvoir jamais le découvrir et le faire connaître. Ils évoquèrent les expériences du docteur Darwin (je ne parle pas de ce que le docteur fit vraiment, ou déclara avoir fait, mais – et ceci convient mieux à mon dessein – de ce que l'on disait qu'il avait fait). Il avait, disait-on, conservé un peu de vermicelle dans un récipient en verre et, au bout d'un certain temps, le vermicelle, chose extraordinaire, s'était mis à se déplacer, animé par un mouvement volontaire. Mais ce n'était pas ainsi, après tout, que l'on créerait la vie. Peut-être pourrait-on ranimer un cadavre ; le galvanisme avait témoigné de tels phénomènes. Peut-être les parties constitutives d'une créature pourraient-elles être fabriquées, assemblées et être pourvues de la chaleur vitale. La nuit s'écoulait tandis qu'ils conversaient de la sorte, et même l'heure de la sorcellerie était passée avant que nous nous retirions pour prendre du repos. Lorsque je mis la tête sur l'oreiller, je ne dormis point, et l'on ne pourrait dire que je pus penser. De son propre chef, mon imagination prit possession de moi et me guida, conférant aux images qui naissaient tour à tour en moi une vivacité allant bien au-delà de ce que l'on éprouve habituellement lorsque l'on s'adonne à la rêverie. Je vis – les yeux fermés, mais c'était une vision mentale très aiguë – je vis, dis-je, l'homme blême s'adonnant aux arts illicites, agenouillé auprès de la chose qu'il venait d'assembler. Je vis, allongé, le hideux fantasma d'un homme ; je le vis ensuite, sous l'effet de quelque puissant engin, montrer des signes de vie puis se mettre à bouger en un mouvement malaisé et seulement à demi vivant. Il fallait que ce fût effroyable ; car suprêmement effroyable serait le résultat de toute tentative humaine visant à singler le mécanisme stupéfiant mis en œuvre par le Créateur du monde. L'artiste serait terrifié de son propre succès ; il s'éloignerait à toute vitesse, horrifié, de son odieux ouvrage. »

Mary Shelley, introduction à l'édition de 1831 de *Frankenstein*
ou le *Prométhée moderne* (tr. A. Morvan, Gallimard).

2. Artistes inspirées et artistes au travail

S'interroger sur les arcanes de la création, c'est réfléchir au processus à l'œuvre dans l'acte créateur. Qu'est-ce qui est requis de la personne qui crée pour que celle-ci puisse faire advenir une œuvre nouvelle ? Deux grandes conceptions s'opposent : l'œuvre comme résultat d'une **inspiration** et l'œuvre comme résultat d'un **travail**.

A. Les théories de l'inspiration

Les théories de l'inspiration remontent à Platon et au dialogue *Ion* mis au programme. Nous renvoyons aux parties de cet ouvrage dédiées à l'analyse de la théorie platonicienne de la création (voir Analyse des œuvres de Platon, p. 35 et Étude transversale, p. 167). Plus généralement que signifie le concept d'inspiration ? L'idée est que l'artiste est moins un créateur qu'un **médium**. Il reçoit quelque chose d'une puissance qui le dépasse, les Muses, la nature, la raison universelle. Autrement dit, le sujet de la création n'est pas l'individu particulier mais quelque chose qui le dépasse et dont il n'est que le messenger. Ainsi, les poèmes épiques fondateurs de la littérature occidentale, *l'Iliade* et *l'Odyssée*, commencent chacun par une invocation aux muses : « *Chante, Muse, la colère d'Achille fils de Pélée* » (*Iliade*). Homère (vii^e av. J.-C.) est un **aède**, un chanteur, avant d'être un poète. Le *topos* rhétorique de l'invocation des Muses entend souligner qu'il chante une histoire qui lui est inspirée par une autre puissance plutôt qu'il ne se sert de sa propre puissance créatrice pour créer des vers. Sa voix, son chant, n'est que l'instrument des muses qu'il invoque.

À la Renaissance, le nouvel intérêt des humanistes pour les textes grecs et notamment ceux de Platon (428-347 av. J.-C.) les conduit à repenser la théorie platonicienne de l'inspiration. Dans son commentaire au *Banquet* de Platon intitulé *De l'amour*, Marsile Ficin (1433-1499) discute la notion de **furor**, le délire divin qui anime l'humain et l'élève aux choses supérieures. Reprenant l'idée platonicienne d'une opposition entre le monde sensible de la multiplicité et le monde intelligible de l'unité, Ficin entend décrire les différents mouvements qui élèvent l'âme par l'inspiration divine que constitue l'état de *furor*. Il distingue quatre types de *furor*, dont le premier est le **délire poétique** qui, « *par des sons par des sons musicaux réveille ce qui dort et par une douceur harmonieuse apaise ce qui est troublé et finalement par l'accord des divers éléments élimine la discorde dissonante et établit l'équilibre des différentes parties de l'âme* ». Reprenant les développements de Ficin dans son célèbre *Discours de la dignité de l'homme* (1486), Jean Pic de la Mirandole (1463-1494) expose les métamorphoses de l'âme qui doivent conduire à cette contemplation en Dieu. Le moment de bascule pour l'âme est la « *fureur d'amour* », c'est-à-dire le désir de beauté. La création artistique en vue de la beauté est inspirée par ce *furor*, ce délire d'amour que Ficin et Pic de la Mirandole trouvent dans le *Banquet* et le *Phèdre* de Platon. La création inspirée, dans ce contexte chrétien baigné de platonisme, doit nous reconduire à la contemplation de Dieu, qui l'inspire par un mouvement d'élévation et de ravissement.

Texte-clé

« Qui ne souhaiterait être initié à de tels rites ? Qui ne voudrait négliger ceux du corps, pour devenir le commensal des dieux alors qu'il est encore sur terre, et, être mortel imprégné du nectar de l'éternité, recevoir le don de l'immortalité ? Qui ne voudrait être inspiré de ce délire socratique chanté par Platon dans le *Phèdre*, fuir rapidement d'ici (du monde qui est sous la domination du malin), se porter d'un vol prompt, par le mouvement des ailes et des pieds, à la Jérusalem céleste ? Ô pères, soyons ravis par les fureurs socratiques, qu'elles nous mettent hors d'esprit, au point de nous mettre, nous et notre esprit, en Dieu. Elles nous raviront lorsque nous aurons d'abord fait ce qui était en notre pouvoir : lorsque la force de nos passions sera réduite par la morale à de justes proportions, de façon à résonner dans une harmonie inaltérable, et lorsque grâce à la dialectique notre raison progressera en rythme, alors, transportés par la fureur des Muses, nous nous enivrerons d'entendre intérieurement l'harmonie céleste. Alors Dionysos, seigneur des Muses, en nous montrant, à nous qui deviendrons philosophes, dans ses mystères – les signes visibles de la nature –, les réalités invisibles de Dieu, nous enivrera de l'abondance de la demeure divine. »

Jean Pic de la Mirandole, *Discours sur la dignité de l'homme*
(trad. O. Boulnois, Presses universitaires de France).

Au-delà de la référence aux divinités, on peut se demander ce que représente, symboliquement, cet autrui qui nous dépasse et inspire l'artiste. Il peut s'agir de la nature elle-même. L'artiste n'est pas entièrement libre de sa création, comme on l'a vu, il ne crée jamais *ex nihilo*. **La nature lui livre des formes qui l'inspirent.** Dans ses poèmes, le peintre et sculpteur de la Renaissance Michel-Ange (1475-1564), qui gravitait dans les cercles néoplatoniciens inspirés de Marsile Ficin et Pic de la Mirandole, évoque les formes que recèlent les pierres et que l'artiste doit faire apparaître. Le geste créateur du sculpteur n'est pas celui de faire quelque chose de nouveau, au sens d'ajouter à l'existence quoi que ce soit qui n'y était pas présent. Le geste du sculpteur consiste dans « *l'arte di levare* », l'art de retirer. Le travail artistique se fait, pour Michel-Ange, par soustraction plutôt que par addition. L'artiste n'a pas charge d'informer une matière brute et dénuée de toute potentialité, mais de révéler les formes propres à une matière vivante. La nature, la pierre, inspire à Michel-Ange ses formes, car la matière n'est jamais entièrement séparée de l'intellect : « *Le grand artiste ne conçoit nulle idée / qu'un bloc de marbre en soi ne circonscrive / de sa gangue, et seule la concrétise / la main obéissant à l'intellect.* » (Michel-Ange, *Poèmes*, 151, v. 1-4, trad. A. C. Fioroto, Les Belles Lettres). Dans son roman *Les Jardins statuaires* (1982), l'écrivain français Jacques Abeille (1942-2022) a construit tout un monde imaginaire autour de cette idée de formes contenues dans la pierre. La contrée des jardins statuaires est peuplée de jardiniers qui s'occupent des statues, en prennent soin et les cultivent. Dans chacun des domaines de cette contrée sortent de terre des morceaux de marbre, qui poussent petit à petit, révélant des formes particulières et propres à chaque domaine dans lequel ils sont cultivés. Les jardiniers n'ont pas vocation à créer les statues, ils sont à l'écoute des mouvements naturels des sculptures qui poussent sans sculpteur, ils doivent aider la nature à révéler les formes qu'elle seule choisit. Les jardins statuaires sont une métaphore de cet art inspiré, qui se laisse dicter ses formes par la nature elle-même.

L'inspiration ne provient pas nécessairement de l'extérieur, peut-être faut-il envisager que l'artiste trouve à **l'intérieur de lui-même** les ressources qui l'inspirent. Les romantiques ont repris l'idée de la création artistique inspirée mais ont voulu la séculariser, et surtout la replacer au sein même du sujet créateur. Suivant les nouvelles conceptions de la subjectivité issues des philosophies idéalistes de Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) et Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854), le poète allemand Novalis (1772-1801) pose comme sujet créateur un individu absolu, qui contient en lui-même l'univers tout entier : « *Nous rêvons de voyages à travers l'univers ; l'univers n'est donc pas en nous ? Nous ne connaissons pas la profondeur de notre esprit. C'est vers l'intérieur que s'étend le chemin mystérieux. C'est en nous que se trouvent l'éternité avec ses mondes, le passé et l'avenir, ou bien ils ne sont nulle part.* » (*Fragments*, autour de 1799, trad. M. Maeterlinck).

Néanmoins, quand bien même c'est en lui-même que le sujet trouve ce qui inspire sa création, le concept d'inspiration implique que le sujet créateur n'est pas pleinement maître de ce qu'il trouve dans les profondeurs de sa psyché. Ou du moins, les arcanes de la création impliquent que le sujet inspiré ne soit pas un ego triomphant entièrement maître de ses capacités. Le poète anglais John Keats (1795-1821) a introduit dans sa correspondance le concept de **capacités négatives** (*negative capability*), « lorsqu'un homme est capable d'être dans l'incertitude, les mystères et les doutes, sans s'irriter et se mettre en quête des faits et des raisons ». Le sujet créateur qui se recentre en lui-même pour trouver son inspiration n'y descend pas pour chercher des certitudes. Au contraire, créer signifie se rendre disponible aux hésitations, aux difficultés et aux incertitudes. Si Keats est bien un romantique, et si, pour lui, la personne qui crée doit être inspirée par le monde qu'elle contient en elle, l'œuvre créée ne doit jamais être un reflet égoïste des idées qui l'inspirent. Ainsi, Keats, dans une lettre célèbre à son ami Woodhouse de 1818, comparait le poète à un **caméléon**, car le poète « *n'a pas d'identité, continuellement il entre dans et remplit un autre corps – le soleil, la lune, la mer, les hommes et les femmes, qui sont des êtres impulsifs, qui sont poétiques, et possèdent un attribut immuable ; le poète lui n'en a aucun ; il n'a pas d'identité – il est sans aucun doute la plus antipoétique de toutes les créatures de Dieu.* »

Sans aller jusqu'à la dissolution de l'identité du sujet créateur dans la figure du caméléon, toute théorie de l'inspiration intérieure repose sur une discontinuité entre l'individu social et mondain et le sujet créateur. Dans le *Contre Sainte-Beuve* (publié à titre posthume en 1954), l'écrivain français Marcel Proust (1871-1922) travaille cette discontinuité en s'opposant à la méthode biographique et positiviste du critique littéraire Charles-Augustin Sainte-Beuve (1804-1869) par la théorie de l'**autre moi**. L'être qui crée l'œuvre d'art n'est pas le même être que celui qui fréquente les salons et vit une vie sociale. Au-delà du problème de la bonne méthode de la critique littéraire, Proust propose une réflexion sur la source de l'inspiration. L'artiste doit « *par un effort du cœur* » déchiffrer ce moi profond que la personne extérieure qu'il est recouvre. Ce ne sont plus les muses qui inspirent l'artiste, mais cet autre lui-même. Les épisodes de la **mémoire involontaire** qui rythme le grand ouvrage de Proust *À la recherche du temps perdu* sont autant de moments où surgit, malgré le narrateur, cet autre moi, ce moi tiré des profondeurs du subconscient. L'enjeu est de parvenir à les saisir pour les sublimer dans l'écriture et la création. L'épisode de la madeleine, placé au seuil de la *Recherche*, suscite l'écriture du roman parce que le moi profond du narrateur inspire l'écrivain et fait rejaillir le flot de souvenirs qui constituent la matière de l'œuvre. Ainsi, dans les arcanes de la création inspirée, c'est parce qu'il est à la fois lui-même et un autre lui-même que le bourgeois mondain qu'est Proust peut se faire créateur.

Texte-clé

« L'œuvre de Sainte-Beuve n'est pas une œuvre profonde. La fameuse méthode, qui en fait [...] le maître inégalable de la critique du XIX^e, cette méthode, qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas un "traité de géométrie pure", d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et il est trop facile de croire qu'elle nous arrivera, un beau matin, dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite, qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueillerons de la bouche de quelqu'un, qui a beaucoup connu l'auteur. »

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, 1954, Gallimard.

B. Pas de création sans travail

À l'opposé des théories de l'inspiration, certains considèrent que la création est avant tout un travail, qui engage la personne et son rapport à ce qu'elle crée sans qu'elle ne reçoive rien d'une puissance extérieure qui la dépasserait. La création comme travail refuse l'idée d'un créateur élu par les dieux ; au contraire, celui-ci ne parviendra à produire un ouvrage qu'à force de reprises et de corrections.

Le poète latin Horace (65-8 av. J.-C.), dans son œuvre *Art poétique*, emploie la métaphore de la lime pour représenter le travail du poète. Loin de l'enthousiasme immédiat de l'inspiration, il faut sans cesse reprendre, affiner et polir le travail. Le bon poète est un poète patient. Suivant le modèle d'Horace, le poète français Nicolas Boileau (1636-1711) compose lui aussi un *Art poétique* (1674), et sa recommandation à l'artiste n'est pas différente de celle d'Horace : « *Hâtez-vous lentement ; et, sans perdre courage, / Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage : / Polissez-le sans cesse et le repolissez ; / Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.* » Pour Boileau, le travail de création requiert une **discipline**, qui est bien sûr une exigence artistique, mais surtout une discipline morale. Comme le synthétisera Buffon (1707-1788) dans une formule célèbre, « **Le style, c'est l'homme !** », l'artiste est tout entier responsable de ce qu'il produit. Nulle extériorité qui l'inspire et dont il ne serait que l'instrument. Par conséquent, sa responsabilité est aussi morale, de ne pas présenter au public une œuvre mal ouvragée. Le perfectionnement patient, la reprise et la correction, et le labeur créatif sont des exigences morales attendues de celui qui veut prétendre présenter ses œuvres au public. Suivant l'héritage antique du « *kalos kagathos* » (l'idéal de perfection humaine du « bel et bon »), le beau, dans la théorie esthétique de l'âge classique, n'est pas dissociable du bon : une œuvre ratée est une faute morale autant qu'une faute esthétique. Par conséquent, les arcanes

de la création comprennent des vertus morales dont l'artiste doit être doté. Or, les premières de ces vertus sont la patience et la discipline.

Cela signifie-t-il néanmoins qu'il n'y ait aucune place pour l'inspiration ? En un sens, il faut bien que l'artiste fonde son travail sur une matière que lui fournit son imagination. Avant d'utiliser la lime pour polir et repolir, l'artiste doit bien produire quelque chose qu'il puisse ensuite retravailler. Ainsi, ce serait l'imagination qui viendrait se substituer à l'inspiration, une imagination dont le sujet n'est pas entièrement maître et qui constitue cette extériorité essentielle dont les théories de l'inspiration ont tenté de rendre compte. Certes, mais le philosophe allemand Friedrich Nietzsche (1844-1900) souligne que ce n'est pas dans l'acte d'imaginer que se joue le moment crucial de la création, mais plutôt dans le jugement qui s'exerce sur ce que l'imagination produit. **La valeur des grands artistes réside dans leur capacité à juger les produits de l'imagination**, à distinguer ce qui est bon de ce qui est médiocre ou mauvais. Nietzsche souligne encore l'intérêt que les artistes trouvent à faire croire, ou à croire eux-mêmes, à l'inspiration. Ils se placent ainsi parmi les élus, alors que c'est en vérité leur travail, plus patient que celui des autres, qui les distingue véritablement. Enfin Nietzsche propose dans l'aphorisme 156 une explication psychologique de la croyance en l'inspiration. Le moment de libération créative apparaît comme un moment d'inspiration divine alors qu'il n'est que la cristallisation de forces productives qui se sont accumulées au fur et à mesure du temps.

Texte-clé

155

« Croyance à l'inspiration. — Les artistes ont intérêt à ce que l'on croie aux brusques illuminations, à ce que l'on appelle les inspirations ; comme si l'idée de l'œuvre d'art, du poème, de la pensée fondamentale d'une philosophie descendait du ciel en brillant comme un rayon de grâce. En vérité, l'imagination du bon artiste ou du bon penseur produit continuellement du bon, du médiocre et du mauvais, mais sa faculté de juger, extrêmement aiguisée et exercée, rejette, choisit, et assemble ; tout comme on voit aujourd'hui dans les carnets de Beethoven qu'il a composé ses mélodies les plus somptueuses progressivement, en les rassemblant à partir d'ébauches multiples. Celui qui trie moins rigoureusement et s'abandonne volontiers à la reproduction par le souvenir deviendra peut-être le cas échéant un grand improvisateur ; mais comparée à la pensée artistique sérieusement et laborieusement sélectionnée, l'improvisation artistique se situe très bas. Tous les grands furent des grands travailleurs, infatigables non seulement dans la découverte, mais également dans l'élimination, le tri, la refonte, l'ordonnement. »

156

« Encore l'inspiration. — Quand la force productive s'est amassée pendant un certain temps et qu'un obstacle l'a empêchée de s'écouler, il finit par se produire un brusque épanchement, comme si s'accomplissait une inspiration immédiate, sans travail intérieur préalable, donc un miracle. Cela constitue l'illusion bien connue au maintien de laquelle l'intérêt de l'artiste est un peu trop suspendu, ainsi qu'on l'a dit. Le capital s'est simplement accumulé, il n'est nullement tombé du ciel. Il y a d'ailleurs aussi de telles inspirations apparentes ailleurs, par exemple dans le domaine du bien, de la vertu, du vice. »

Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain*, aphorismes 155 et 156, 1878
(trad. P. Wotling, Flammarion).

Le plus grand pourfendeur de la notion d'inspiration est sans doute le poète français Paul Valéry (1871-1945). Pour lui, loin d'être le fruit de l'enthousiasme des mystiques, l'œuvre est le produit d'un calcul et d'un arrangement avec des contraintes formelles. Toute création de nouveauté ne peut que résulter de la difficulté d'un travail qui se débat avec des contraintes formelles. L'inspiration n'est que l'oubli du travail accompli. Le poème est une construction patiente et difficile. Plus encore, la valeur esthétique de l'œuvre, pour Valéry, réside surtout dans ce travail qui l'a fait naître : « *Une œuvre pour moi n'est pas un être complet et qui se suffise, – c'est une dépouille d'animal, une toile d'araignée, une coque ou conque désertée, un cocon. C'est la bête et le labeur de la bête qui m'interroge. Qui a fait ceci ? Non quel homme, quel nom – mais quel système, ni homme ni nom, par quelles modifications de lui-même, au milieu de quel milieu s'est séparé de ce qu'il a été pour un temps ?* » (Cahiers, 1913.)

Au cœur de la réflexion de Valéry se trouve l'idée que le travail créateur se fait sous certaines **conditions**, dans un certain **milieu**. L'œuvre réussie est celle où l'artiste a su parfaitement négocier avec les contraintes du milieu esthétique dans lequel il crée l'œuvre : ses codes, ses règles, etc. En ce sens, la réussite paraît naturelle et inspirée parce que l'œuvre correspond entièrement aux conditions qui l'ont fait naître. Mais ce paraître naturel n'est que le résultat du travail de la création. Valéry compare la création artistique à la nature, dans laquelle la production d'un arbre résulte de la disposition d'une graine dans un sol approprié, c'est-à-dire dans des conditions adéquates. Ce rôle des conditions esthétiques de la création de l'œuvre explique l'erreur dans laquelle tombent les théories de l'inspiration. Voyant que la grande œuvre naît d'un milieu qui lui est parfaitement adéquat, les théoriciens de l'inspiration postulent une puissance supérieure qui serait venue inspirer l'artiste, tandis que ce n'est en vérité que son propre travail, sa connaissance et sa maîtrise des conditions et contraintes liées au type d'œuvre qu'elle produit, qui font la réussite de l'œuvre.

Texte-clé

« Mais le processus romantique général en littérature est une monstruosité. Car l'insuffisance de l'analyse et la grossière enflure des qualificatifs que l'on donne à l'œuvre et à l'auteur troublent et embrouillent ce qu'il y a de vrai dans la notion d'un mouvement de création. (Ainsi ce mot même de "création" emprunté à Dieu qu'il embarrasse déjà beaucoup.)

"L'inspiration" le fait étranger à quelqu'un, qui prend ce quelqu'un pour agent d'exécution et instrument de musique devient chose claire ou assez claire, vraie ou assez vraie, si l'on observe que les conditions adoptées et conservées provoquent ce qui leur satisfait et qu'elles sont satisfaites à proportion de leur précision d'énoncé, de leur nombre (exact c'est-à-dire ni plus grand ni plus petit qu'il ne faut, tellement que la variante soit égale à l'unité) et enfin de l'obéissance aveugle de l'homme-instrument. Il enfante alors en tant qu'il est contraint et qu'il est soumis à ces restrictions étrangères qu'il a posées et qui lui deviennent ligne d'ouvriers. Il tombe vers son œuvre. Il en a fini avec l'arbitraire. Il n'est plus attiré que vers ce qu'il faut et qui avance toujours vers le but.

C'est un homme qui va quelque part et qui peut penser à autre chose, sans perdre de temps ni perdre l'objet.

On voit par tout ceci l'erreur et la vérité mêlées dans le concept littéraire usuel. »

Paul Valéry, *Cahiers*, 1924.

3. L'esprit et le corps à l'œuvre

Dans le secret des arcanes de la création, quelles facultés, quelles puissances doivent être mises en œuvre pour que l'artiste puisse créer une œuvre ? L'artiste travaille-t-il d'abord avec son esprit ? ses concepts ? Faut-il parvenir à une maîtrise et une connaissance de la tradition qui nous précède avant de prétendre créer quelque chose d'original qui s'en distinguerait ? Ou bien devons-nous repérer dans la création une immédiateté sensible de l'ordre du corps et de l'émotion ? Quelle est, enfin, la place de l'inconscient dans le processus de création ?

A. La place du savoir dans la création

Comme nous l'avons dit, la création humaine n'est pas *ex nihilo*, en particulier, elle s'inscrit toujours dans une **tradition** et une histoire dont elle hérite. L'artiste reçoit notamment de celles et ceux qui l'ont précédé un **répertoire de formes** dont il doit maîtriser les codes. Ainsi, composer une sonate, une symphonie ou un blues impose d'avoir écouté et compris les travaux antérieurs. Le rôle de la tradition est bien sûr ambigu : en un sens, celle-ci est essentielle pour fournir à l'artiste ce répertoire de formes qui ne peut pas sortir d'un seul esprit, si génial soit-il ; mais en un autre sens, la tradition peut apparaître comme un carcan qui brime l'exigence d'originalité et de nouveauté que la vraie création impose. Néanmoins, ce problème de la tradition doit être examiné. D'abord, l'exigence d'originalité n'a pas toujours été la valeur fondamentale de la création. L'imitation des modèles antiques fut pendant l'âge classique la première exigence soumise aux artistes, jusqu'à la querelle des Anciens et des Modernes, qui opposaient ceux, comme Nicolas Boileau, pour qui la création consistait à **recréer** du mieux que les contemporains pouvaient les modèles antiques, et ceux, comme Charles Perrault (1628-1703), pour qui la création devait au contraire s'inspirer de la France contemporaine, du siècle de Louis XIV dont la perfection n'avait rien à envier aux Anciens.

Au-delà de la question de l'imitation des modèles, on peut supposer que l'originalité elle-même ne peut pas exister sans une connaissance profonde de la tradition avec laquelle elle veut rompre. Les révolutions artistiques n'ont jamais été accomplies par des artistes qui ignoraient tout des traditions antérieures. Le compositeur Arnold Schönberg (1874-1951), qui développe la musique atonale au début du xx^e siècle n'abandonne pas l'écriture tonale parce qu'il ne la connaissait pas ou ne la maîtrisait pas, et Pablo Picasso (1881-1973) ne se met pas à peindre de manière cubiste parce qu'il ne réussissait pas à faire des perspectives classiques. Dans son essai *La Tradition et le talent individuel*, le poète britannique T. S. Eliot (1888-1965) souligne que la tradition artistique n'est pas une chose qui appartiendrait au passé, elle est tout entière présente au moment de la création. Cela signifie que non seulement l'artiste doit connaître et entrer en résonance avec cette tradition, mais que la nouveauté que sa création institue modifie également l'ensemble de cet « *ordre idéal* » qu'est la tradition. On le voit, les œuvres n'appartiennent plus à une ligne historique mais à un ordre transhistorique, un musée de l'Esprit qui doit être présent à chaque instant de la création.

Texte-clé

« Aucun poète, aucun artiste en aucun art, n'a de sens complet par lui-même. Sa signification, son appréciation est l'appréciation de sa relation aux poètes et aux artistes morts. Vous ne pouvez l'évaluer seul ; vous devez le considérer, pour contraster et comparer, au milieu des morts. Je tiens cela pour un principe d'esthétique, pas simplement d'histoire, critique. La nécessité de devoir se conformer, de devoir être en cohérence, n'est pas à sens unique ; ce qui se passe lorsqu'une nouvelle œuvre d'art est créée est quelque chose qui arrive en même temps à toutes les autres œuvres d'art qui l'ont précédée. Les monuments existants forment un ordre idéal en eux-mêmes, qui est modifié par l'introduction de la nouvelle (la vraiment nouvelle) œuvre d'art au milieu d'eux. L'ordre existant est complet avant que n'arrive la nouvelle œuvre ; pour que l'ordre persiste après la survenance de la nouveauté, l'ordre entier existant doit, même très légèrement, être remanié ; et donc les relations, les proportions, les valeurs de chaque œuvre d'art par rapport au tout sont réajustées ; et telle est la conformité entre l'ancien et le nouveau. Quiconque approuve cette idée d'ordre, de la forme de la littérature européenne, anglaise, ne trouvera pas absurde que le passé puisse être remanié par le présent de même que le présent est orienté par le passé. Et le poète qui est conscient de cela sera conscient de grandes difficultés et responsabilités. »

T. S. Eliot, *La Tradition et le talent individuel*, 1919 (trad. S. Goffard).

Un autre aspect essentiel par lequel les savoirs et les connaissances interviennent dans les arcanes de la création est la science que l'artiste doit avoir du sujet qu'il entend représenter et la maîtrise des outils techniques dont il entend se servir. Dans son *Traité de la peinture* (1520), Léonard de Vinci (1452-1519) recommande au peintre **d'observer scientifiquement** et de manière approfondie la nature qu'il entend représenter. Ainsi, le peintre ne devra pas entreprendre de représenter un corps humain s'il n'a pas appris précisément la disposition de tous les muscles, tendons et nerfs. L'enquête anatomique doit précéder la création d'une représentation d'un corps. Des connaissances d'optique sont indispensables à la compréhension et à la maîtrise de la manière dont nous recevons la lumière lorsqu'on entend recréer les conditions de la vision sur la toile. De plus, le peintre doit maîtriser les techniques propres à son art. Pour Léonard de Vinci, la technique absolument indispensable que l'apprenti peintre doit apprendre à maîtriser parfaitement est la perspective. Or la compréhension de la technique de la perspective implique des connaissances mathématiques et géométriques. Ainsi, Vinci recommande au jeune peintre : « *Étudiez premièrement la théorie devant que d'en venir à la pratique, qui est un effet de la science. Un Peintre doit étudier avec ordre et avec méthode.* » (*Traité de la peinture*, chapitre VII.) La pratique de l'**étude**, du croquis et de l'esquisse illustre parfaitement ce rôle des connaissances dans la création artistique. Lorsque, avant de peindre une scène, l'artiste produit des études, il tente de parvenir à une compréhension intellectuelle de tous les éléments de la scène pour pouvoir réussir à la représenter. Léonard de Vinci empilait les croquis scientifiques, les études anatomiques, les dessins d'inventions dans ses *Carnets*, tant et si bien que la frontière entre l'ordre scientifique et intellectuel et l'ordre esthétique et sensible tend à s'effacer. Dans ses croquis, on ne sait plus si c'est Vinci l'homme de science qui se sert de sa maîtrise du dessin pour connaître la nature, ou si c'est Vinci l'artiste qui emploie ses connaissances scientifiques à la représentation artistique du monde.

Poussant la réflexion sur la place du concept dans la création artistique, l'**art conceptuel** en va jusqu'à substituer la réflexion intellectuelle au geste de création lui-même. Les *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968) au début du ^{xx}^e siècle ne constituent plus une création matérielle, mais une création intellectuelle d'un concept qui suffit à faire œuvre d'art. Le théoricien de l'art Arthur Danto (1924-2013) a pu voir dans la pratique du *ready-made* une libération philosophique de l'art. Au sein de la création artistique, le discours conceptuel et la réflexion philosophique deviennent aussi importants que l'œuvre elle-même, au point de la remplacer. La beauté n'est plus le critère esthétique fondamental, mais l'intention intellectuelle qui préside au geste de création.

B. Le corps et le geste de création

En dehors, peut-être, du cas exceptionnel de l'art conceptuel, tout acte de création est un travail du corps, où le savoir accumulé par l'artiste est surtout un savoir-faire, une pratique qui s'exprime à travers ses gestes. Le **geste**, au sens esthétique, n'est pas une simple gesticulation, ou un mouvement intentionnel fonctionnel comme lorsqu'on tend le bras pour se saisir de quelque chose. Le geste de l'artiste est un mouvement qui est empli de toute l'intelligence de son art et de toute la sensibilité qu'il exprime. Ainsi, l'apprentissage qui mène à la création oblige l'artiste à former son corps. Les chanteurs et chanteuses travaillent leur voix, les pianistes leur doigté, à force de répétition. Ici, c'est la mécanique de la répétition qui permet au corps d'acquérir la dextérité qui rend possible l'immédiateté de la création. Souvent, la mémoire du corps, ce dont les doigts des pianistes se souviennent, dure plus longtemps que la mémoire de l'esprit, et l'on peut rejouer des morceaux qu'on avait patiemment répétés étant enfant alors que nous pensions les avoir oubliés.

Le philosophe français Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) a employé les outils de la phénoménologie, la discipline philosophique qui tente de saisir la manière dont les choses nous apparaissent, pour essayer de rendre compte de la configuration du sensible dans le geste artistique. Dans *L'Œil et l'Esprit* (1960), il prend l'exemple du peintre Cézanne pour montrer que le peintre place son corps dans une interaction avec le monde qui l'entoure, qu'il « *place les choses en cercle autour de lui* », et que celles-ci deviennent alors **une partie de sa chair**. Le rapport au monde qui se joue dans la création est alors fondamentalement corporel, là où le rapport au monde qui se joue dans la science est plutôt intellectuel.

Texte-clé

« Le peintre "apporte son corps", dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement.

Il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre, même si je ne sais pas comment cela se fait dans la machine nerveuse. Mon corps mobile compte au monde visible, en fait partie, et c'est pourquoi je peux le diriger dans le visible. Par ailleurs, il est vrai aussi que la vision est suspendue au mouvement. On ne voit que ce qu'on regarde. Que serait la vision sans aucun mouvement des yeux, et comment leur mouvement ne brouillerait-il pas les choses s'il était lui-même réflexe ou aveugle, s'il n'avait pas ses antennes, sa clairvoyance, si la vision ne se précédait en lui ? Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du "je peux". Chacune des deux cartes est complète. Le monde visible et celui de mes projets moteurs sont des parties totales du même Être. »

Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, 1960, Gallimard.

C. Le jeu comme médiation du sensible et de l'intelligible

La création artistique fait donc intervenir à la fois la dimension intelligible du savoir et la dimension sensible du corps. Le philosophe allemand Emmanuel Kant (1724-1804) avait, dans sa *Critique de la faculté de juger* (1790), tenté de comprendre ce qui se joue dans la satisfaction que procure la beauté d'une œuvre d'art ou d'un paysage naturel. D'après lui, c'est précisément cette médiation entre le sensible et l'intelligible qui nous procure un plaisir esthétique. En effet, la beauté provoque un **libre jeu de nos facultés**, c'est-à-dire que notre imagination sensible anime notre entendement librement, sans se soumettre à l'un de ses concepts. Kant a plutôt pour objet la réception d'une œuvre d'art, mais il est tout à fait possible d'envisager ce libre jeu des facultés dans le contexte de la création. Il faut que l'artiste mette en œuvre l'ensemble de ses facultés, sensibles et intelligibles, pour que sa création parvienne à témoigner d'un jeu libre et désintéressé.

Celui ou celle qui parvient à faire cela est ce que Kant appelle « un **génie** ». Le génie esthétique produit, grâce au libre jeu de ses facultés, une œuvre qui donne ses règles à l'art. En effet, la liberté qu'implique le jeu des facultés dans la création artistique demande à l'artiste, non pas d'obéir aux règles déjà fixées par une tradition esthétique dans laquelle il s'inscrirait, mais de créer ses propres règles. En ce sens, le génie se caractérise par son originalité. La différence entre la beauté naturelle et la beauté artistique réside précisément dans cette liberté qui préside à l'établissement des règles esthétiques. Autrement dit, la beauté artistique est le produit du libre jeu des facultés d'un génie. D'autre part, le génie se caractérise aussi par son exemplarité : il sert de modèle à ceux qui le suivront, les règles esthétiques qu'il introduit seront reprises pour juger les œuvres d'art.

La figure du génie deviendra une référence dans l'esthétique romantique du XIX^e siècle. Dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), Friedrich Schiller (1759-1805), figure du *Sturm und Drang*, mouvement littéraire allemand précurseur du romantisme, dont le nom signifie « tempête et passion », développera encore davantage l'idée que l'instinct de jeu est au cœur de la création artistique. Pour lui, l'instinct de jeu est la médiation de l'instinct sensible et de l'instinct formel. Le jeu est ce qu'il y a de plus proprement humain : « *L'homme ne joue que là où dans la pleine acceptation de ce mot il est homme, et il n'est tout à fait homme que là où il joue.* » L'instinct de jeu permet donc, par

la médiation de l'intelligible et du sensible, de créer les **formes vivantes** que constituent les belles œuvres d'art. Mais, souligne Schiller, si on peut montrer que le jeu est indispensable à l'humanité, c'est-à-dire qu'il ne peut pas exister d'êtres humains sans qu'existe en même temps la beauté que l'instinct de jeu produit et appréhende, on ne peut pas, néanmoins, percer les mystères de la création. En effet, lorsque le génie parvient à faire jouer librement son imagination sensible et son entendement intelligible, lorsqu'il suit cet instinct de jeu dont il est capable, il ne suit aucune règle, n'obéit à aucun concept que le philosophe ou le théoricien de l'art pourrait saisir. En d'autres termes, si on peut montrer que la création artistique est indispensable dès lors qu'il y a des êtres humains, dès lors qu'il y a du jeu, on ne peut pas, néanmoins, percer les mystères des arcanes de cette création.

Texte-clé

« L'objet de l'instinct sensible, c'est, si on l'énonce en un concept général, la vie au sens le plus large, ce mot désignant toute existence matérielle et toute présence sensible immédiate. L'objet de l'instinct formel, c'est, si on l'énonce en un concept général, la forme, au sens figuré comme au sens propre, ce mot comprenant toutes les qualités formelles des choses et tous leurs rapports avec les facultés pensantes. L'objet de l'instinct de jeu pourra donc, représenté par un schème général, s'appeler forme vivante, ce concept servant à exprimer toutes les qualités esthétiques des choses et en bref ce que, au sens le plus large du mot, on appelle beauté.

Cette définition, à supposer que c'en fût une, n'implique pas que la beauté s'étende à tout le domaine des êtres vivants ni qu'elle soit limitée à leur seul domaine. Un bloc de marbre, bien qu'il soit et demeure inerte, n'en peut pas moins devenir, grâce à l'architecte et au sculpteur, une forme vivante ; un être humain a beau vivre et avoir une forme, il n'en résulte pas qu'il soit une forme vivante ; loin de là. Il ne le sera que si sa forme est vie, et si sa vie est forme. [...]

Mais parce que nous sommes capables d'indiquer quels sont les éléments dont la réunion engendre la beauté, il ne s'ensuit nullement que la genèse de celle-ci soit expliquée ; pour qu'elle le fût, il serait nécessaire que cette réunion elle-même devienne intelligible ; or elle demeure insondable de même qu'en général toute réciprocité d'action entre le fini et l'infini. Pour des motifs transcendants, la raison pose l'exigence : il doit y avoir une union entre l'instinct formel et l'instinct matériel, c'est-à-dire qu'il doit y avoir un instinct de jeu, car le concept d'humanité ne peut se parfaire que par l'unité de la réalité et de la forme, du hasard et de la nécessité, de la passivité et de la liberté. [...] En conséquence, dès que la raison prononce : une humanité doit exister, elle a par cela même édicté la loi : il doit y avoir une beauté. L'expérience peut répondre à la question de savoir si une beauté existe et nous en serons instruits dès qu'elle nous aura appris si une humanité existe. Mais comment une beauté peut exister et comment une humanité est possible, voilà ce que ni la raison ni l'expérience ne peuvent nous enseigner. »

Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*,
Lettre XV, 1795 (trad. R. Leroux, Aubier, 1992).

D. Expérience et sublimation dans la création

L'émotion est sans doute au cœur du processus de création artistique. Platon concevait l'émotion créatrice sur le mode de l'enthousiasme et de l'inspiration divine. Dans la théorie esthétique romantique, l'artiste est mû par un sentiment intense qu'il cherche à extérioriser dans une œuvre. Pour la pensée esthétique contemporaine, il faut notamment insister sur l'expérience subjective que constitue le processus de création.

Dans *L'Art comme expérience* (1934), le philosophe américain John Dewey (1859-1952) entend faire de l'expérience la clé de sa philosophie esthétique. Le concept d'expérience enveloppe l'idée que le sujet tout entier est transformé par le processus dans lequel il est engagé. Ainsi, Dewey distingue l'expérience ordinaire, au sens du flux de sensations qui nous arrive à chaque moment (c'est cette notion d'expérience qui a traditionnellement intéressé les philosophes), de la notion d'**une expérience**. Lorsqu'on fait une expérience, l'expérience ordinaire s'accomplit et se transfigure dans une forme. Or c'est précisément la création artistique qui fournit à Dewey le modèle de cette notion d'expérience accomplie dans une forme. Quelles sont, pour Dewey, les conditions nécessaires à l'advenue d'une expérience de création ? D'abord, Dewey fait la différence entre l'émotion et le simple sentiment. Là où un sentiment n'est qu'un affect intérieur qui concerne le sujet, l'émotion vise un objet – ou bien en provient, ou bien se manifeste à propos d'un objet. Ainsi, l'émotion est un lien du sujet à quelque chose qui lui est extérieur et vers quoi l'émotion le dirige. Contrairement à ce qu'ont cru les romantiques, la création n'est pas l'extériorisation d'un simple sentiment qui aurait son unité au sein de l'intériorité de l'artiste. La création est la mise en forme d'une émotion et son accomplissement. En effet, parce qu'elle est caractérisée par cette tension vers un objet, l'émotion peut agir comme force directrice et organisatrice du processus de création. Par conséquent, pour Dewey, l'émotion n'est pas le sujet de l'œuvre mais ce qui anime le processus de création et qui donne à l'œuvre sa structure et son unité : « [L'émotion] sélectionne le matériau et décide de l'ordre et de l'agencement. Mais elle n'est pas ce qui est exprimé. Sans l'émotion, il peut y avoir savoir-faire, mais pas art ; inversement elle peut être présente et intense, mais si elle se manifeste directement, le résultat n'est pas non plus de l'art. » (*L'Art comme expérience*, trad. J.-P. Cometti, Gallimard).

La psychanalyse a également travaillé l'idée de création. D'abord, Sigmund Freud (1856-1939), le fondateur de la psychanalyse, considérait que certains artistes l'avaient précédé dans la découverte de l'inconscient. Mais surtout, Freud a tenté de rendre compte du processus de création en lien avec l'économie pulsionnelle du sujet. Il introduit le concept de **sublimation** pour rendre compte de l'idée que le sujet dévie ses pulsions de ses objets propres pour les restituer dans des objets qu'il crée. Dans un texte célèbre, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud prend pour exemple un tableau de Vinci représentant sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus jouant avec un agneau. Freud soutient que serait cachée dans le tableau l'image d'un vautour, or Vinci raconte dans ses carnets un unique souvenir d'enfance où un vautour lui aurait caressé la bouche avec sa queue alors qu'il était dans son berceau. Freud en tire une analyse psychanalytique selon laquelle Vinci aurait, à travers son travail de création, tant artistique que scientifique, tenté de sublimer son inhibition sexuelle, peut-être liée à son homosexualité. L'historien d'art Meyer Schapiro (1904-1996) a depuis montré qu'un certain nombre de détails historiques sur lesquels Freud se fondait sont inexacts. Notamment, rien n'indique que

Vinci ait particulièrement souffert d'une inhibition sexuelle. Néanmoins, Schapiro insiste sur cela que ces inexactitudes ne condamnent pas la modalité psychanalytique d'interprétation esthétique que Freud invente en réfléchissant sur ce tableau. Ce texte de Freud est alors devenu célèbre comme une erreur féconde, l'invention d'une méthode et d'une théorie malgré le caractère inexact des faits sur lesquels Freud fondait son étude de cas.

D'autres psychanalystes ont poursuivi le travail théorique de Freud sur le rapport de l'inconscient au processus de création. La psychanalyste autrichienne Mélanie Klein (1882-1960) insiste sur l'idée que la formation de symbole dans la création artistique permet de représenter des expériences psychiques et émotionnelles. En particulier, Klein insiste sur la dimension **réparatrice** de la création. Lorsque le sujet, se trouvant dans ce que Klein appelle « la position dépressive », est confronté au champ de ruine qu'est son intériorité, celui-ci doit trouver des moyens d'extérioriser ces ruines grâce à des symboles. Ce processus d'extériorisation, rappelant la sublimation freudienne, permet, en repassant par l'extériorité à travers la création d'un objet artistique symbolique, d'engclencher un processus de réparation de l'intériorité détruite. La **formation de symboles** est une constante de la vie psychique depuis l'enfance ; comme Freud avant elle, Klein souligne cette continuité de la vie psychique infantile à l'adulte devenu artiste. Ainsi, le point de vue psychanalytique nous permet de comprendre que ce n'est jamais qu'un adulte qui est engagé dans la création, c'est aussi toujours l'enfant qu'il a été. Néanmoins, la réparation qui se joue dans les arcanes de la création artistique apporte une nouvelle signification à la formation de symboles, puisqu'elle paraît donner à la sublimation de l'économie pulsionnelle de l'artiste une dimension inédite d'universalité.

Texte-clé

« L'enfant investit son amour et sa haine, ses conflits, ses satisfactions et ses désirs dans la création de ces symboles, internes et externes, qui vont constituer son monde. Cette tendance à créer des symboles n'acquiert une telle intensité que parce que la mère, fût-elle la plus aimante, ne peut satisfaire les besoins affectifs de l'enfant. En fait, aucune situation de réalité ne saurait combler les besoins et les désirs impérieux, souvent contradictoires, de la vie fantasmatique de l'enfant. C'est seulement si la formation des symboles a pu, au cours de l'enfance, s'épanouir dans toute son intensité et sa diversité, et n'a pas été freinée par des inhibitions, que l'artiste sera plus tard capable d'utiliser les forces affectives qui sous-tendent le symbolisme. Dans un de mes premiers articles, j'ai parlé de l'importance de la formation des symboles dans la vie psychique de l'enfant ; je disais que la richesse d'une telle formation des symboles permettait au talent, voire au génie, de se développer.

La formation des symboles se poursuit chez l'adulte, ainsi que nous le montre l'analyse ; l'adulte est, lui aussi, entouré d'objets symboliques. Mais il est plus capable de différencier la réalité du fantasme, les hommes et les choses dans leur perspective propre.

L'artiste créateur utilise pleinement les symboles ; ils atteignent un degré d'universalité d'autant plus élevé qu'ils servent à exprimer les conflits entre l'amour et la haine, entre la destructivité et la réparation, entre l'instinct de vie et l'instinct de mort. Il condense ainsi la diversité des symboles infantiles tout en utilisant l'intensité des émotions et des fantasmes qu'ils expriment. La vraie grandeur d'un dramaturge réside en son talent d'intégrer certains

de ces symboles universels à la création de ses personnages, et d'en faire en même temps des êtres réels. On a souvent parlé du rapport qui existe entre les symboles et la création artistique, mais je tiens à souligner le lien qui rattache les processus infantiles les plus précoces aux productions ultérieures de l'artiste. »

Mélanie Klein, « Réflexions sur *L'Orestie* », *Envie et gratitude et autres essais*, 1963 (trad. V. Smirnoff, Gallimard).

4. Les conditions matérielles et sociales de la création

Si la création humaine n'est jamais *ex nihilo*, c'est aussi parce que toute création s'inscrit dans un contexte matériel et social qui détermine à la fois le processus de création et sans doute la nature et le contenu de l'œuvre elle-même.

A. L'œuvre, reflet d'une époque ?

Toute création est située historiquement et socialement. En ce sens, il convient de se demander dans quelle mesure cette situation historique et sociale se reflète dans la création. Bien entendu, l'artiste est imprégné des croyances, des coutumes et des pratiques de son milieu social et de l'époque qui est la sienne. Une tradition esthétique issue des travaux du philosophe allemand Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) tente par exemple de reconstruire l'histoire de l'art en identifiant des **époques esthétiques** où l'esprit d'une certaine société se reflète dans les œuvres que les artistes produisent. Néanmoins, ce qui intéresse Hegel dans cette interaction des contextes sociohistoriques et des œuvres, c'est de déceler un sens rationnel de l'évolution historique des arts. Aussi, l'histoire de l'art est dotée d'une dimension téléologique (c'est-à-dire qu'elle a un sens, qu'elle est dirigée vers un but) qui reflète la dimension téléologique de l'histoire humaine dans son ensemble. Par exemple, Hegel conçoit l'art classique de la sculpture grecque, dans lequel la beauté trouve sa forme dans l'harmonie sensible du corps, comme un reflet de la situation sociale et historique du citoyen grec dont l'individualité est tout entière en harmonie avec la collectivité de la cité grecque. À l'opposé, l'art romantique témoigne d'un triomphe de la subjectivité intérieure. La liberté qui s'y manifeste est la liberté intérieure de la conscience qui révèle sa personnalité dans les manifestations extérieures que constituent les œuvres d'art. Là où la beauté des statues grecques reposait entièrement sur la beauté sensible et l'harmonie de leur corps, la puissance des personnages des tragédies modernes, comme Richard III ou Macbeth chez Shakespeare, repose sur la richesse intérieure de leur personnalité et l'énergie qu'ils déploient pour se déterminer eux-mêmes librement. Néanmoins, dans le cas de l'art classique, comme dans le cas de l'art romantique, la création n'est pas simplement l'œuvre d'un artiste, mais l'œuvre de l'esprit d'une époque qui se cristallise à travers un geste individuel de création.

D'autres penseurs ont travaillé à construire une histoire sociale de l'art, sans nécessairement reprendre à Hegel l'idée d'une téléologie de cette histoire comme développement progressif de l'Esprit et de la Raison. Inspirés par les travaux de Karl Marx (1818-1883), des sociologues et historiens hongrois de la première moitié du xx^e siècle, comme Georg Lukács (1885-1971) et Arnold Hauser (1892-1978), ont entrepris de montrer que la création artistique ne doit pas être pensée comme autonome – c'est-à-dire que le processus de création engage l'ensemble du champ social duquel il est issu. Pour Lukács par exemple, l'essor du roman historique au xix^e siècle est indissociable du triomphe social de la bourgeoisie. Quand l'épopée traditionnelle mettait en scène des personnages issus de l'aristocratie dont les principales préoccupations avaient trait à une sphère divine qui les transcendait, les romans d'Honoré de Balzac (1799-1850) par exemple, que Lukács qualifie de « romans historiques », replacent le cœur de l'activité romanesque dans les forces sociales et historiques à l'œuvre dans la société dont ils sont issus. En ce sens, ces romans témoignent d'une possibilité de libération pour le peuple et la bourgeoisie par rapport au divin auquel l'épopée les assujettissait. Néanmoins, l'histoire des formes de la création littéraire dépend des transformations sociales, et Lukács voit dans la révolution de 1848 le moment d'une rupture entre la bourgeoisie et le peuple, qui conduit le roman historique à nier sa dimension libératrice : il ne devient plus qu'un refuge pour la bourgeoisie, qui préfère s'extraire du monde social. C'est le roman historique de Gustave Flaubert (1821-1880), *Salammbô*, qui illustre, d'après Lukács, cette transformation.

Faut-il néanmoins penser que les conditions matérielles et sociales déterminent entièrement le processus de création ? Le philosophe allemand Theodor Adorno (1903-1969) a mis en évidence de manière extrêmement précise les contradictions dans lesquelles se trouve la création artistique dans le monde capitaliste. Dans son ouvrage coécrit avec Max Horkheimer (1895-1973), *Dialectique de la raison* (1947), il montre que l'Occident capitaliste voit le triomphe de l'**industrie culturelle**, c'est-à-dire d'un processus où la création artistique est reconduite à la fabrication de biens de consommation. L'industrie culturelle conduit la création artistique à une perte complète d'autonomie vis-à-vis du champ économique. Il n'est plus question pour l'artiste de faire advenir une œuvre, mais seulement de s'adapter aux contraintes économiques et formelles décidées par des conglomerats et des oligopoles de diffusion de masse de contenus culturels. L'œuvre devient standardisée, car les arcanes de la création sont aux mains des grandes corporations économiques dont l'objectif n'est jamais que de maximiser leurs profits. Pourtant, pour Adorno, l'art recèle toujours des possibilités émancipatrices extraordinaires. En effet, lorsque l'art d'**avant-garde** réussit à maintenir son autonomie par rapport au champ économique et à l'industrie culturelle, celui-ci constitue un geste de résistance. En ce sens, Adorno oppose l'art engagé, comme les romans de Jean-Paul Sartre (1905-1980), dont les prises de position sociales déterminent les conditions de la création de l'œuvre, qui ne parvient pas à s'autonomiser par rapport au champ social et ne constitue donc pas un véritable acte de résistance, aux œuvres qui par leur seule forme résistent à la standardisation opérée par l'industrie culturelle. Adorno est ainsi un féroce critique de la littérature engagée. Pour lui, la création artistique est avant tout une création de formes, et c'est seulement par ces formes nouvelles qu'elle peut offrir des possibilités d'émancipation, et non par un contenu didactique qui lui serait dicté par les impératifs sociaux.

Texte-clé

« Un officiel allemand de l'armée d'occupation rendit un jour visite à Picasso dans son atelier et lui demanda, devant le tableau *Guernica* : "Est-ce vous qui avez fait cela ?" ; et Picasso aurait répondu : "Non, c'est vous." Même des œuvres d'art autonomes comme ce tableau-là nient résolument la réalité empirique, détruisent ce qu'elle a de destructeur, ainsi que ce qui se contente d'être, perpétuant, du fait de sa simple existence, la culpabilité. Personne n'a mieux vu que Sartre le rapport entre l'autonomie de l'œuvre et un vouloir qui n'est pas injecté dans l'œuvre, mais qui est sa propre attitude envers le réel. "L'œuvre d'art, écrit-il, n'a pas de fin, nous en sommes d'accord avec Kant. Mais c'est qu'elle est une fin. La formule kantienne ne rend pas compte de l'appel qui résonne au fond de chaque tableau, de chaque statue, de chaque livre." Il faudrait seulement ajouter que cet appel n'a pas un rapport uniforme avec l'engagement thématique de la littérature. L'autonomie radicale des œuvres, qui ne tient compte ni des besoins du marché ni des nécessités commerciales, devient tout naturellement une agression. Mais celle-ci n'est pas abstraite, ce n'est pas un comportement invariable de toutes les œuvres à l'égard du monde qui ne leur pardonne pas leur insoumission. Au contraire, la réalité empirique produit en même temps et par elle-même cette distance des œuvres par rapport à elle. L'imagination créatrice de l'artiste n'est pas *creatio ex nihilo* ; seuls les amateurs et les beaux esprits se la représentent ainsi. Les œuvres d'art, en s'opposant à l'empirie, obéissent aux forces de celle-ci, qui repoussent pour ainsi dire la création de l'esprit, la renvoient à elle-même. Il n'est pas de contenu, pas de catégorie formelle d'aucune œuvre littéraire qui ne soient issus, même sous une forme détournée, méconnaissable, dissimulée à ses propres yeux, de la réalité empirique dont elles s'efforcent de se dégager. C'est là, comme par le déplacement et le regroupement de ses moments au moyen de la loi de sa forme, que l'œuvre a un rapport à la réalité. »

Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, « L'engagement »,
1958 (trad. S. Muller, Flammarion).

B. Champ artistique et monde de l'art

En resserrant la focale, on peut souligner que non seulement la création artistique ne se fait pas en dehors de la société, mais qu'elle a lieu plus précisément dans un espace social artistique déterminé par des acteurs, des enjeux et des problèmes précis. Dans *Les Règles de l'art* (1992) le sociologue français Pierre Bourdieu (1930-2002) introduit le concept de « champ littéraire » (et par extension, artistique) pour tenter de caractériser cet espace social relativement autonome, doté de ses propres règles et où se rencontrent certains acteurs qui ne se trouvent pas dans d'autres parties de la société. Bourdieu montre comment le champ littéraire s'est autonomisé en France à partir du XIX^e siècle. Les écrivains comme Flaubert ou Charles Baudelaire (1821-1867) veulent se distinguer du monde bourgeois où dominent les intérêts économiques. Le champ littéraire s'est donc construit sur cette « *dénégation de l'économique* » qui refuse l'intérêt commercial et vise la seule valeur symbolique et désintéressée de l'œuvre. Néanmoins, ce champ qui s'autonomise en affirmant la valeur non-économique de ses productions exerce de fortes contraintes sur les agents. En effet, le champ littéraire n'est pas celui où l'artiste est libre de créer comme il l'entend, mais celui où l'artiste cherche la reconnaissance et

la légitimation qu'il ne peut trouver qu'auprès des personnes, les critiques par exemple, et des institutions, les prix et les académies, autorisées. Autrement dit, les processus de création sont d'emblée marqués par les exigences et les attentes du milieu artistique dans lequel l'artiste souhaite s'insérer : s'il ne produit peut-être pas pour vendre et faire du produit, l'artiste crée malgré tout en vue d'obtenir la reconnaissance légitime des acteurs du champ littéraire.

Le sociologue américain Howard Becker (1928-2023) a utilisé l'expression de « *mondes de l'art* » pour saisir le caractère collectif de toute production artistique. En effet, la création est une action collective, dans la mesure où elle résulte de la coopération d'un grand nombre d'acteurs : artistes, techniciens, ingénieurs, galeristes, critiques, etc. Becker raconte ses expériences de photographe, comment le tirage photographique dépend par exemple du type de papier disponible, et en ce sens de l'action d'autres agents qui produisent ces matériaux nécessaires au processus de création. Ces mondes de l'art sont caractérisés par des règles communautaires et des conventions qui participent à déterminer le processus de création et l'œuvre elle-même. Becker prend l'exemple du jazz : le matériel contraint déjà le processus créatif, le piano est par exemple conçu autour de la gamme chromatique, puis les conditions de diffusion de l'œuvre déterminent sa durée, les modalités de son exécution, etc. Plus encore, dans le jazz, la pratique du standard, les compositions bien connues souvent reprises, réarrangées, qui forment la base du répertoire des musiciens, illustre cette constitution d'un monde conventionnel où les acteurs ont des références communes et participent chacun à des actions collectives en vue de la création d'œuvres nouvelles.

Texte-clé

« Le producteur de la valeur de l'œuvre d'art n'est pas l'artiste mais le champ de production en tant qu'univers de croyance qui produit la valeur de l'œuvre d'art comme fétiche en produisant la croyance dans le pouvoir créateur de l'artiste. Étant donné que l'œuvre d'art n'existe en tant qu'objet symbolique doté de valeur que si elle est connue et reconnue, c'est-à-dire socialement instituée comme œuvre d'art par des spectateurs dotés de la disposition et de la compétence esthétiques qui sont nécessaires pour la connaître et la reconnaître comme telle, la science des œuvres a pour objet non seulement la production matérielle de l'œuvre, mais aussi la production de la valeur de l'œuvre ou, ce qui revient au même, de la croyance dans la valeur de l'œuvre.

Elle doit donc prendre en compte non seulement les producteurs directs de l'œuvre dans sa matérialité (artiste, écrivain, etc.), mais aussi l'ensemble des agents et des institutions qui participent à la production de la valeur de l'œuvre à travers la production de la croyance dans la valeur de l'art en général et dans la valeur distinctive de telle ou telle œuvre d'art, critiques, historiens de l'art, éditeurs, directeurs de galeries, marchands, conservateurs de musée, mécènes, collectionneurs, membres des instances de consécration, académies, salons, jurys, etc., et l'ensemble des instances politiques et administratives compétentes en matière d'art (ministères divers – selon les époques –, Direction des musées nationaux, Direction des beaux-arts, etc.) qui peuvent agir sur le marché de l'art, soit par des verdicts de consécration assortis ou non d'avantages économiques (achats, subventions, prix, bourses, etc.), soit par des mesures réglementaires (avantages fiscaux

accordés aux mécènes ou aux collectionneurs, etc.), sans oublier les membres des institutions qui concourent à la production des producteurs (écoles des beaux-arts, etc.) et à la production de consommateurs aptes à reconnaître l'œuvre d'art comme telle, c'est-à-dire comme valeur, à commencer par les professeurs et les parents, responsables de l'inculcation initiale des dispositions artistiques. »

Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, 1992 (Le Seuil).

C. Qui a le droit de créer ?

Si la création n'a pas lieu *ex nihilo*, si elle se produit toujours dans une société qui est marquée par des processus de domination et d'exclusion, il est indispensable de se demander qui, dans nos sociétés, a le droit de créer et qui est exclu des arcanes de la création. Les femmes ont été exclues de la création artistique et de l'histoire de l'art. Non pas bien sûr en raison d'un manque de talent naturel, mais à cause de conditions sociales et institutionnelles défavorables. Dans *Une chambre à soi* (1929), Virginia Woolf (1882-1941) imagine ainsi le destin artistique de la sœur de Shakespeare. Plus récemment, l'historienne d'art américaine Linda Nochlin (1931-2017) a étudié l'exclusion systématique des femmes du champ artistique dans un article célèbre au titre provocateur : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » (1971). Le titre de l'article de Linda Nochlin doit être pris comme une « question bête » à comprendre au second degré pour en déconstruire les présupposés. L'argument central de Nochlin est que c'est le soutien institutionnel et social qui permet la créativité, et non un talent ou un génie naturel. Or ce soutien des « académies et [d]es systèmes de mécénat, mais aussi [d]es mythologies sur le créateur divinisé et sur l'artiste comme super-héros viril ou paria social » a été refusé aux femmes. Le premier présupposé à déconstruire est donc celui de la supposée **grandeur** des artistes. Cette grandeur créatrice n'existe pas comme un talent inné mais comme un produit social accordé aux hommes et refusé aux femmes. Ainsi, Nochlin montre par exemple que certaines compétences techniques de peinture ont été refusées aux femmes de la Renaissance au XIX^e siècle, par exemple en leur interdisant le dessin d'après modèle nu. Ensuite, Nochlin replace au centre de l'étude esthétique des artistes femmes comme Rosa Bonheur (1822-1899) ou Artemisia Gentileschi (1593-1656), que l'histoire officielle de l'art a cherché à effacer, pour faire réapparaître la richesse des techniques et des répertoires que les femmes ont malgré tout pu mettre en œuvre. Le sexisme structurel propre à l'histoire de l'art comme discipline dans la seconde moitié du XX^e siècle a conduit à des hypercélébrités masculines qui ont occulté la présence des femmes dans l'histoire des arts. Dans un livre intitulé, *Old Mistresses: Woman, Art and Ideology*, les historiennes d'art Rozsika Parker (1945-2010) et Griselda Pollock (1949) ont ainsi démontré que les femmes étaient présentes dans les expositions jusqu'au XX^e siècle, et c'est bien l'introduction de la figure du génie créateur viril dans l'historiographie qui a contribué à les effacer.

« L'aura de magie qui entoure les arts visuels et leurs créateurs a bien sûr donné naissance à des mythes dès les temps les plus anciens. [...]

Ce qui est mis en avant dans tous ces récits c'est la nature non sociale, non déterminée et apparemment miraculeuse de ces prouesses artistiques. Cette conception semi-religieuse du rôle de l'artiste tiendra de l'hagiographie au XIX^e siècle, quand les historiens de l'art, les critiques et rien de moins que certains artistes eux-mêmes chercheront à élever la création artistique au rang de religion de substitution, comme un ultime rempart des "Hautes Valeurs" dans un monde matérialiste. Selon cette "Légende dorée" version XIX^e siècle, l'artiste luttait contre les déterminismes parentaux et sociaux, endurant la fronde et les flèches de l'opprobre sociale comme tout bon martyr chrétien, et triomphait finalement contre vents et marées – souvent après sa mort, hélas – car au fond de lui brillait cette force divine et mystérieuse : le Génie. Ici, nous avons ce fou de van Gogh, peignant ses tournesols malgré les crises d'épilepsie et un dénuement presque total ; là, c'est Cézanne qui brave le rejet paternel et le dédain du public pour révolutionner la peinture [...].

De nos jours, aucun historien de l'art sérieux ne prend pour argent comptant ces fables si évidentes. Pourtant, malgré les quelques bribes d'attention accordées aux influences sociales, aux idées de l'époque, aux crises économiques et autres circonstances, c'est bien cette forme de mythologie sur la réussite artistique qui nourrit les hypothèses inconscientes ou incontestées des universitaires. Derrière les recherches les plus élaborées sur les grands artistes, et plus précisément derrière les monographies d'histoire de l'art qui considèrent comme essentielle l'idée de Grand Artiste et comme accessoire les "influences" ou le "contexte" que sont les structures sociales et institutionnelles dans lesquelles l'artiste a vécu et travaillé [...] se cache donc la fameuse théorie de la "pépite d'or" du Génie artistique, ainsi qu'une conception de la liberté individuelle dominée par la liberté d'entreprendre. À partir de ce constat, l'absence de grands exploits féminins dans l'art peut être formulée comme un syllogisme : si les femmes avaient cette "pépite d'or" du Génie artistique, alors celle-ci se révélerait d'elle-même au grand jour. Or, elle ne s'est jamais révélée. Donc les femmes n'ont pas cette pépite d'or du Génie artistique. CQFD. »

Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », 1971 (trad. M. Rietsch, 2021, Thames & Hudson).

D. Géographies de la création

Les approches post-coloniales ont introduit une dimension nouvelle dans cette étude des conditions sociales et historiques de la production. L'histoire des colonisations, des migrations et des diasporas a créé des cultures qui s'étendent sur plusieurs continents, des situations de conflit ou de concurrence culturelle qui doivent être prises en compte lorsqu'on considère la situation sociale et culturelle des artistes.

Dans *Les Damnés de la terre* (1961), le psychiatre martiniquais Frantz Fanon (1925-1961) a par exemple étudié la manière dont la création artistique peut se configurer dans une situation coloniale. Comme la colonisation est une entreprise d'assujettissement systémique de l'ensemble d'un peuple, sa culture, et ses modalités propres de création artistique sont contestées par la culture coloniale. La colonisation est une entreprise de

Les arcanes de la création

Platon • Zola • Woolf

L'ouvrage indispensable pour maîtriser le thème et faire la différence

→ REPÈRES ESSENTIELS SUR LE THÈME

Pour comprendre le thème « Les arcanes de la création » à travers les **notions indispensables**, les **repères historiques**, les **textes-clés** et une analyse des **problématiques** du thème.

→ RÉSUMÉ ET ANALYSE DES ŒUVRES

Pour **connaître les œuvres** au programme et **savoir s'y référer** dans les dissertations.

→ ÉTUDE TRANSVERSALE DU THÈME DANS LES ŒUVRES

Pour acquérir les **connaissances indispensables** sur le thème grâce à une **analyse comparative** des œuvres au programme.

→ MÉTHODE ET CONSEILS

Pour **maîtriser les techniques** de la dissertation, du résumé, de la synthèse et des oraux grâce à des **conseils concrets** et aux **rapports des jurys**.

→ 12 SUJETS CORRIGÉS

Pour s'entraîner à la dissertation et au résumé dans les **conditions du jour J** à l'aide de **corrigés entièrement rédigés** et de **plans détaillés**.

→ 60 CITATIONS INCONTOURNABLES

Les **citations essentielles**, faciles à mémoriser, issues des œuvres au programme.

Claire Augé, agrégée de lettres modernes et docteure en didactique de la littérature, enseigne en CPGE au lycée Champollion à Grenoble.

Glen Grainger, agrégé de lettres modernes, enseigne en CPGE au lycée Thuillier à Amiens.

Aurélien Palud, agrégée de lettres modernes et docteure en littérature comparée, enseigne en CPGE scientifiques, économiques et littéraires à Toulouse.

Anne-Bérengère Poirey, agrégée de philosophie, enseigne en CPGE au lycée Bergson à Angers.

Pierre Prodromidès, agrégé de philosophie, enseigne à Sorbonne Université à Paris.

Laurent Russo, agrégé de lettres modernes, enseigne en CPGE au lycée Mistral à Avignon.

Claire Sani, agrégée de lettres modernes, enseigne au lycée Yourcenar et intervient en CPGE au lycée Montesquieu au Mans.

Et aussi :



ISBN : 978-2-311-22253-1



9 782311 222531



17,90 €

www.Vuibert.fr