

ÉPREUVE DE FRANÇAIS ET PHILOSOPHIE  
Prépas scientifiques

# L'intégrale

Concours  
2027  
2028



# LES ARCANES DE LA CRÉATION

**Platon**

*Ion et La République (livre X)*

**Émile Zola**

*L'Œuvre*

**Virginia Woolf**

*Un Lieu à soi*

- **Méthodologie et corrigés**
- **Dissertations et résumés**
- **Citations**

- Résumé et analyse des œuvres
- Problématiques du thème
- Synthèses de culture générale

sous la direction de  
**Philippe Guisard**



∫ L'intégrale

# LES ARCANES DE LA CRÉATION

**Platon**

*Ion et La République,  
livre X*

**Émile Zola**

*L'Œuvre*

**Virginia Woolf**

*Un Lieu à soi*

Sous la direction de  
**Philippe Guisard**

ellipses

**Mise en pages :** Nicolas ROBIN

ISBN 9782340-114289

Dépôt légal : juin 2026

©Ellipses Édition Marketing S.A.

8/10 rue la Quintinie 75015 Paris



Le Code de la propriété intellectuelle et artistique n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article L. 122-5, 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 1<sup>er</sup> de l'article L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

[www.editions-ellipses.fr](http://www.editions-ellipses.fr)

## Table des matières

Les auteurs.....	9
La coordination.....	10

### Introduction

Un processus causal, posé par principe.....	13
Le créateur, sa création et la créature : des pétitions de principe explicatives.....	13
Une maternité paternelle.....	14
La génération, effet du génie.....	16
Des mystères aux arcanes.....	18
Règles de l'art.....	20
Le jeu avec les règles, moteur de créativité.....	21
Un hasard fécond.....	23
Voir et représenter.....	24
L'humain créateur : vulnérabilité et déséquilibre.....	26
Névrose et psychose créatrices.....	27
Et s'il n'y avait pas d'arcanes?.....	27
La création : un geste d'émancipation.....	29
Pas de mystère.....	30
Des arcanes sans création aux arcanes qui font œuvre.....	31
Où donc sont les femmes?.....	32

### Lecture des œuvres

<b>Platon, <i>Ion</i>, <i>La République</i> (livre X)</b> .....	<b>35</b>
Introduction.....	37
Quelques éléments de contexte.....	38
■ Opinion, sensation et vérité.....	38
■ Vérité et réalité dans la <i>République</i> : des sensations aux Idées.....	42
■ L'allégorie de la caverne : sortir de l'opinion et accéder à la vérité.....	44
■ Citoyenneté et éducation.....	45
■ Quelques remarques sur les représentations tragiques à Athènes.....	49
Les arcanes de la création dans le <i>Ion</i> et le livre X de la <i>République</i> .....	50
■ I. L'activité de l'artiste.....	50
■ II. Le processus artisanal ; fabrication et degrés de l'être.....	57
■ III. La place de la création proprement dite : critique de l'art.....	68

## Émile Zola, *L'Œuvre* 75

⋮ Introduction .....	77
⋮ Le contexte .....	77
■ Biographie.....	77
■ Réalisme et naturalisme.....	79
■ <i>Les Rougon-Macquart</i> .....	79
■ L'impressionnisme.....	80
⋮ <i>L'Œuvre</i> .....	82
■ La genèse .....	82
■ Résumé du roman .....	83
⋮ Dans les secrets de la création : secrets de fabrication.....	85
■ Un lieu secret, l'atelier d'artiste.....	85
■ Le processus créatif et ses étapes.....	87
■ Les contraintes du plein air.....	87
■ Les sacrifices.....	88
■ L'alchimie .....	89
⋮ Les secrets de l'innovation .....	90
■ Les limites de la formation .....	90
■ Les modèles .....	91
■ Être soi-même?.....	91
■ La question financière .....	91
■ Qui peut juger? .....	92
■ Jusqu'à où pousser l'audace?.....	93
⋮ Créer contre la nature.....	94
■ Le modèle naturel .....	94
■ La récréation .....	95
■ Une création autonome.....	96
⋮ L'artiste démiurge, rivaliser avec Dieu, Le Créateur .....	97
■ Rivaliser avec Dieu : secrets divins.....	97
■ La lutte contre l'Ange.....	98
■ Un nouveau Christ.....	98
■ L'art : une religion .....	99
⋮ Secret de femme, le modèle de la procréation .....	100
■ Le modèle de la mère .....	100
■ Un peintre viril.....	101
■ Dubuche le père maternel.....	102
■ Trois femmes .....	102
■ Ménage à trois.....	102
■ Galatée.....	102
■ L'artiste androgyne .....	103
■ « Cimetière d'enfants » .....	103
⋮ Les secrets de la création de Zola .....	104
■ Une démonstration.....	104
■ Recréer la vie .....	105
⋮ Conclusion .....	108

<b>Virginia Woolf, <i>Un Lieu à soi</i></b>	<b>111</b>
Virginia Woolf : esquisse biographique .....	113
Déambulations littéraires, ou les grands thèmes à l'œuvre .....	116
<i>Un lieu à soi</i> : promenade en bibliothèque .....	119
Créer en tant que femme : impossibilité, contrainte ou transformation? .....	123
■ Une création structurellement empêchée : l'absence de conditions d'émergence .....	124
■ Une création sous contrainte : formes déformées, tensions et stratégies .....	125
■ Une création en transformation : vers une écriture nouvelle .....	125
La création littéraire dans <i>Un lieu à soi</i> .....	126
■ Une création impossible : absence de conditions favorables et impossibilité d'écrire .....	127
■ Une création sous contrainte : une production traversée par la contradiction .....	127
■ La création comme dépassement immanent : produire une liberté à partir de la contrainte .....	128
Les lieux du bonheur au féminin dans <i>Un lieu à soi</i> .....	129
■ L'absence de lieu à soi : une impossibilité structurelle du bonheur féminin .....	129
■ Les lieux assignés : une expérience aliénée du bonheur .....	130
■ La conquête d'un lieu à soi : condition d'un bonheur possible .....	131
Le rêve comme forme de connaissance et de création dans <i>Un lieu à soi</i> .....	132
■ Une pensée en mouvement : la rêverie comme méthode critique .....	132
■ Le rêve contre les faits : révéler l'invisible .....	133
■ Le rêve comme condition de la création littéraire .....	134
Virginia Woolf : écrire la conscience, subvertir le monde .....	135
■ <i>Mrs. Dalloway</i> : conscience, modernité et trauma .....	135
■ <i>La promenade au phare (To the Lighthouse)</i> : mémoire, temps et fragmentation .....	136
■ <i>Orlando</i> : genre, identité et histoire .....	136
■ Modernisme et perception, l'écriture comme critique des structures sociales .....	137
■ Vie, crise et création .....	137

## **Littérature et langage**

<b>Les arcanes de la création en citations</b>	<b>143</b>
Entre tabous et impuissance, les aléas de la création .....	145
Un florilège de citations .....	146
Art .....	148
Artiste .....	149
Auteur .....	151
Création .....	152
Génie .....	154
Illusion .....	156
Imagination .....	156
Imitation .....	158
Inspiration .....	161
Mystère .....	162

Originalité.....	162
Talent .....	164
Platon, <i>Ion</i> .....	165
Platon, <i>République</i> , X.....	166
Émile Zola, <i>L'Œuvre</i> (1886).....	167
Cézanne derrière Claude Lantier?.....	170
Virginia Woolf, <i>Un lieu à soi</i> (1929) .....	172

## **Exercices appliqués**

### **Dissertations** **179**

Dissertation pas à pas n° 1 .....	181
Dissertation pas à pas n° 2 .....	219
Dissertation pas à pas n° 3 .....	257
Dissertation pas à pas n° 4 .....	268
Dissertation pas à pas n° 5 .....	276
Dissertation pas à pas n° 6 .....	285
Dissertation pas à pas n° 7 .....	293
Dissertation pas à pas n° 8 .....	302

### **Méthodologie du résumé** **311**

Présentation de l'exercice .....	313
■ a. Descriptif et compétences à maîtriser .....	313
■ b. Les exigences en fonction des concours.....	315
Méthodologie.....	316
■ Luc Van Campenhoudt, <i>Création artistique et changement social, à partir de l'œuvre d'Oscar Wilde</i> 1989 – Format CCINP .....	318
■ Luc Van Campenhoudt, <i>Création artistique et changement social, à partir de l'œuvre d'Oscar Wilde</i> , 1989 – Format CCINP .....	320
■ IJm Gabaret, <i>L'art des IA</i> , 2025 – Résumé format CCINP .....	324
■ IJm Gabaret, <i>L'art des IA</i> , 2025 – résumé format CCINP .....	326
■ Nathalie Heinich, <i>L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique</i> , 2018 – Résumé type CCINP .....	329
■ Nathalie Heinich, <i>L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique</i> , 2018 – Résumé type CCINP .....	332
■ Nathalie Heinich, <i>L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique</i> , 2018 – Résumé type CCINP .....	336
■ Nathalie Heinich, <i>L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique</i> , 2018 – Résumé type CCINP .....	338
■ Georges Didi-Huberman, <i>Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art</i> , 1990.....	341
■ Georges Didi-Huberman, <i>Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art</i> , 1990.....	343
■ Pierre-Henry Frangne. « L'idée de création artistique : présupposés, sens et enjeux », texte de la conférence prononcée en 2016 – Format Centrale.....	347

■ Pierre-Henry Frangne. « L'idée de création artistique : présupposés, sens et enjeux », texte de la conférence prononcée en 2016 – Format Centrale.....	350
■ Malraux, « La création artistique », 1948 – Résumé type CENTRALE.....	354
■ Malraux, « La création artistique », 1948 – Résumé type CENTRALE.....	357
■ René Untereiner, <i>Réflexions sur la création artistique</i> , 1960 – Format Centrale.....	362
■ René Untereiner, <i>Réflexions sur la création artistique</i> , 1960 – Format Centrale.....	365



## Les auteurs

### Guillaume BARDET

Guillaume Bardet, ancien élève de l'ENS (Ulm), agrégé de Lettres classiques, enseigne au lycée d'adultes de la Ville de Paris. Il est l'auteur de nombreuses études d'œuvres aux éditions Ellipses.

### Sylvie BENZEKRI

Agrégée de Lettres modernes, Sylvie BENZEKRI est professeur en CPGE Scientifiques au lycée Buffon, Paris XV<sup>e</sup>. Docteure en Lettres, elle a soutenu une thèse sur le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle en Sorbonne sous la direction de Georges Forestier « Claude Boyer dramaturge, une traversée du XVII<sup>e</sup> siècle (1618-1698) ». Membre du jury de l'Agrégation de Lettres modernes. Membre du jury du CCMP ; auparavant membre du jury de Centrale-Supelec et du CAPES. Participe depuis plusieurs années à des ouvrages des éditions Ellipses pour les étudiants des classes préparatoires scientifiques. Écrivaine, Sylvie BENZEKRI vient de publier un roman *Le Père de Jeanne* aux éditions L'Harmattan (février 2026).

### Mathieu COCHEREAU

Agrégé de philosophie et docteur de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en philosophie contemporaine, Mathieu Cocheureau enseigne la philosophie en Khâgne et le français-philosophie en cpge scientifiques au lycée Camille Guérin de Poitiers. Il a notamment publié *Connaitre Arendt* aux éditions Ellipses en 2016 et a traduit plusieurs traités philosophiques de Cicéron et de Sénèque aux éditions Payot et Allia. Il est par ailleurs membre du jury du concours des Mines et du CAPES de philosophie.

### Dalie FARAH

Dalie Farah est romancière et dramaturge. Agrégée, pendant quinze ans, elle a enseigné la littérature et la philosophie en classes préparatoires scientifiques. Elle publie ses trois premiers romans aux Éditions Grasset : *Impasse Verlaine* (2019, Poche 2021) ; *Le Doigt* (2021, Poche 2023) ; *Retrouver Fiona*, (2023, Poche 2024) ; *La Sentinelle qu'on ne relève jamais* (Avril 2026 - Iconoclaste). Dalie Farah entreprend un travail d'écriture théâtral documentaire, politique et poétique. Elle utilise aussi la comédie pour aborder des sujets philosophiques comme *L'apocalypse de Suzanne* qui interroge la manière d'aimer au XXI<sup>e</sup> siècle ou *Le Kakistocrate* qui décrypte la question du pouvoir (donné aux pires). Elle écrit et publie aussi des critiques et des chroniques (littérature, théâtre, danse, cinéma) sur son site [daliefarah.com](http://daliefarah.com).

### Maria LEONE

Agrégée de lettres modernes enseignant en CPGE scientifiques au lycée Jean Perrin à Lyon, Maria Leone est aussi spécialiste de Rousseau, auteur auquel elle a consacré plusieurs articles ainsi que deux ouvrages : *Voltaire et Rousseau, la révolution des esprits*, éditions Le Figaro (2012) et *Rousseau et les femmes*, EMCC éditions (2012).

### Christine LEROY

Agrégée de philosophie, titulaire d'un Doctorat en Esthétique de l'Université Paris I, Christine Leroy est professeur de philosophie en classe préparatoire littéraire à Lille et chercheuse associée à l'Institut ACTE (Paris I) et au laboratoire STL (Université de Lille). Elle est autrice, notamment, de *Le Corps*, Atlante, 2022 ; *Phénoménologie de la danse. De la chair à l'éthique*, Hermann, 2021, paru en anglais chez Routledge (2025) sous le titre *Kinaesthetic Empathy, Ethics and Care* (traduction Anna Pakes) ; *La Phénoménologie*, Ellipses, 2018. Elle a co-dirigé avec Chiara Palermo le collectif *Pesanteur et portance. Une éthique de la gravité* paru chez Hermann en 2022 et co-écrit le manuel *Humanité, Littérature et Philosophie* terminale de la collection « Objectif Mention Très Bien » chez Ellipses (partie philosophie, avec Élodie Pinel pour la partie littérature).

## Gilbert PONS

Agrégé de philosophie, critique d'art et photographe, Gilbert Pons vit et travaille désormais dans le Tarn. Voici ses principales publications : *L'Horloge de sable*, Au Figuré, 1991 ; *Choses feintes et objets peints, les ambiguïtés de la nature morte*, Au Figuré, 1993 ; *Le Paysage, sauvegarde et création* (sous la direction de), Champ Vallon, 1999 ; *Portraits de maîtres, les profs de philo vus par leurs élèves* (avec Jean-Marc Joubert), CNRS Éditions, 2008 ; *Citations, un dictionnaire, Ellipses*, 2010.

## Gérald PRÉHER

Gérald Préher est professeur des universités en littérature anglophone et arts visuels, et membre du laboratoire Textes et Cultures à l'université d'Artois (UR 4028). Il est président de l'association *Résonances-Femmes*, membre associé du Centre Interdisciplinaire de Recherches sur les Patrimoines en Lettres et Langues (CIRPaLL, UPRES EA 7457) de l'Université d'Angers et du Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS, EA 4280) de l'Université Clermont Auvergne. Il est spécialisé dans l'étude des formes brèves, des questions de genre/s et de la littérature du Sud américain. Ses travaux les plus récents portent sur Jamaica Kincaid, Elizabeth Spencer et Joyce Carol Oates. Il termine actuellement une monographie sur Elizabeth Spencer et prépare un ouvrage rassemblant les essais de Spencer intitulé *Passing Thoughts: Elizabeth Spencer's Uncollected Non-Fiction*.

## La coordination

## Philippe GUISARD

Agrégé de Lettres classiques, docteur de l'université Paris X-Nanterre en langues et littératures anciennes, professeur de Chaire supérieure, **Philippe Guisard** enseigne en classes préparatoires littéraires au lycée Lamartine à Paris. Auteur de nombreux ouvrages, il codirige la collection « Cultures antiques », les collections « L'Indispensable » et « L'Intégrale » chez Ellipses.



# Introduction

Christine LEROY



## Un processus causal, posé par principe

Lorsque je veux dormir, je ne parviens pas toujours à m'endormir, mais lorsque je veux boire, il suffit que j'aie rempli un verre d'eau et que le boive. Il peut arriver que je me retrouve, seul, dans la cuisine, et que je me demande pourquoi j'étais venu (cause), c'est-à-dire aussi pour quoi (but) : c'est qu'un être humain agit par projet, il visualise ce qu'il veut être en train de faire, ou l'anticipe sous forme intentionnelle, puis il met en œuvre le processus qui lui permettra d'agir conformément à sa volonté. Si je me retrouve errant près de l'évier, je vais me demander pourquoi je suis là : quelle cause m'a mu dans la cuisine. Si je ne dors pas alors que je veux dormir, je vais chercher quelle cause hétéronome, c'est-à-dire distincte de ma volonté, cause mon insomnie.

Ainsi sommes-nous enclins à voir en toute chose, toute réalité sensible, toute idée, toute pensée, le résultat d'un processus causal sans lequel rien de ce qui est ne pourrait être. C'est une des ambiguïtés de la création, en effet, que d'être à la fois le processus causant l'effet, et effet causé. Toute chose s'entend ainsi comme création au sens de produit ; mais aussi comme l'effet d'une création, entendue cette fois comme processus.

Pour autant, si le processus cause l'effet, la création comme produit n'est pas réductible au processus : par exemple, s'il a certes fallu que Jérôme Bosch (1450-1516) peigne (processus de peindre) pour que le triptyque du *Jardin des Délices* (1490-1500 environ) voie le jour, il ne suffit pas de reproduire son geste pour peindre le même tableau. Quelque chose de mystérieux semble se jouer en amont de ce processus, qui le rend possible – Jérôme Bosch sans peinture, toile ni pinceau, n'aurait pas peint –, mais n'y suffit pas. La création est ambiguë, puisqu'elle s'entend comme processus et comme résultat, mais penser la création requiert aussi de penser un producteur : le créateur.

## Le créateur, sa création et la créature : des pétitions de principe explicatives

Le réel, c'est-à-dire « ce qui existe », est pensé dès les premières civilisations comme « création » : en vertu du fait que l'humain est généré (naissance), que nos actes sont le fruit de nos intentions, rien de ce qui est ne saurait être premier, auto-généré (on dit aussi *sui generis*). Dans les civilisations et temps présocratiques, le réel est conçu comme « né » d'une intention extra-humaine, dont on pose l'existence par principe. En d'autres termes, c'est par nécessité explicative et besoin anthropo-psychologique que l'on pose, face à l'immensité d'un réel qui nous dépasse, une cause de l'existence de ce qui est. C'est ce que l'on appelle « la preuve cosmologique de l'existence de Dieu » : puisqu'il faut bien qu'il y ait une cause à tout, et puisqu'il y a du réel, alors... le réel effectif est la preuve par l'effet

de l'existence de la cause. On appelle « nature » l'ensemble du réel causé par cette entité génératrice : le latin *natura* désigne « tout ce qui est né ». La nature est en ce sens posée comme le résultat d'une création, comme processus, mais aussi comme causée par une entité créatrice. Bien sûr, la nature (*natura*, ou « nature naturée ») est aussi en mesure de générer du nouveau : tout comme une femelle peut donner naissance à de nouveaux êtres de son espèce, de même la nature est *naturans*, au sens où elle se reproduit. Reste qu'à l'instar des êtres humains femelles, qui sont avant tout des créatures avant d'être procréantes (même dichotomie *creatura/creans* que *natura/naturans*), la nature est pensée comme générée par une entité non naturelle, c'est-à-dire qui n'a pas été elle-même créée – ni dans le temps, ni dans l'espace, ni par un être différent d'elle-même. Cette entité (pro)créatrice est conçue par analogie avec un mammifère femelle, à cette différence près qu'elle n'est pas toujours genrée, ou peut même l'être au masculin.

## Une maternité paternelle

La création en tant que geste de production d'un monde *ex nihilo* est traditionnellement assignée, dans toutes les mythologies, à une entité créatrice. La première figure créatrice, chez les Grecs, est Gê ou Gaïa. Cette figuration genrée de la création, puis ensuite aussi la féminisation latente de la nature, représentée comme un corps de femme dans l'histoire de l'art, est impliquée par la définition de la création : processus par lequel une entité donne naissance à une entité du même genre, c'est-à-dire étymologiquement, de la même famille (le latin *genus, generis* signifie « genre, sorte, espèce »). En même temps, cette entité de même genre s'arrache à son origine, elle s'en détache : une génération, c'est ce qui résulte de la génération antérieure, mais aussi ce qui s'en distingue, ce qui fait rupture. Et en effet, les humains ne génèrent pas d'animaux d'espèce non-humaine ; mais la génération est étagée, et les parents ne sont pas les enfants. Autrement dit, c'est à partir du constat de la génération, laquelle est en même temps une reproduction du même et une création du radicalement nouveau, que l'on a inventé la figure originelle première de Gaïa.

Dans sa *Théogonie*, le poète Hésiode (VIII<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) relate sous une forme mythologique l'histoire de la création du monde. Gê, autrement appelée Gaïa, est générée par le Chaos, autrement dit elle surgit du néant, *ex nihilo* ; puis naît, de ses entrailles, un être dont elle est à l'origine mais qui est figuré sous des traits mâles. Ouranos est ce fils, si attaché à cette mère qu'il la féconde en continu, jusqu'à ce que l'un des fils nés de Gaïa et d'Ouranos – Chronos – ait le courage de castrer son géniteur ; la douleur de la section suscite le détachement d'Ouranos de sa mère, qui de douleur s'élève pour former le ciel. Ainsi apparaît le *distinguo* entre le ciel et la terre, ce qui rend la vie possible entre la terre et le ciel. La vie est rendue possible par Chronos : la rupture qu'occasionne le temps rend aussi possible l'espace, celui de la vie. Ce qui rend possible la vie, c'est donc le *distinguo* spatial et

ontologique entre les deux côtés ou sections, non comme processus cette fois, mais comme résultat – une section est une partie d'un ensemble. Ce qui, désormais, conditionne la reproduction du même, c'est la nécessité de deux êtres radicalement distincts (sexe et section ont la même étymologie : il faut une différence, c'est-à-dire une section, préalable à la reproduction), mais aussi la séparation radicale entre génitrice et généré, comme le figure la section du cordon ombilical chez les mammifères après la naissance, condition *sine qua non* à la survie du nourrisson ; puis l'élimination du placenta, condition *sine qua non* à la survie de la génitrice. La mythologie grecque rend compte de la création du monde à partir de fondamentaux de la procréation humaine, dont on peut penser qu'elle est projetée sur la nature constatée. En d'autres termes, du constat de ce qui est, à savoir le monde (en grec *cosmos*), les Grecs de l'époque présocratique posent une cause du monde, sur le modèle de la procréation humaine. On peut s'étonner du fait que pour les Grecs, le principe *sine qua non* du monde est féminin. On s'en étonne moins lorsque l'on comprend que la création du monde est pensée à partir de la procréation.

Plus tard dans l'histoire des idées, la création du monde est pensée, chez Platon (428-348 av. J.-C. ; voir le *Timée*) puis Aristote (384-322 av. J.-C. ; voir *Métaphysique*, livre XII/lambda), comme le produit d'un ouvrier, résolument masculin : un *demiurgos*. Si les philosophes restent imprégnés du polythéisme culturel qui est le leur, ils font usage de thèses monothéistes plus faciles à manier dans le cadre d'une philosophie de la nature. Sans affect ni volonté morale, distinct du Souverain Bien chez Platon (voir *République*), le démiurge reste à l'origine de l'architecture du monde. Cette masculinisation de la figure divine à l'origine du monde s'inscrit dans un contexte grec à tendance misogyne, où les femelles sont considérées comme non-libres, attachées à leur nature/leur corps, incapables de générer des œuvres de l'esprit. À l'inverse, les mâles sont incapables de donner naissance à d'autres humains ; cette impossible fécondité masculine est renversée en une très forte fécondité possible de l'esprit. C'est ainsi que Socrate se définit comme maïeuticien, c'est-à-dire accoucheur d'idées. Dans *Philosophie de l'enfancement. Cinq méditations* (2022), Clarisse Picard souligne la façon dont la féminité consubstantielle à la (pro)création est transformée, après Socrate, en prérogative masculine, justement par frustration de l'impossibilité mâle de donner la vie à partir de ses chairs, contrairement à la femelle.

Il n'y a pas que les Grecs, toutefois, pour penser la genèse du monde, qu'elle soit femelle ou mâle. Dans le livre biblique de la Genèse, dont la narration remonte probablement au treizième siècle avant notre ère, c'est à une seule divinité qu'est imputée la création du monde ; l'auteur du monde est figuré sous des traits paternels plutôt que maternels, mais d'une façon qui n'est pas si genrée que les traductions ne laissent penser. Ce dieu est géniteur, mais à la différence de Gê, il n'enfante pas la vie de ses chairs : il est présenté comme une parole performative, d'où le fait que s'il ressemble à un père très autoritaire, ce n'est pas pour autant une figure supposée être masculine. Ce dieu précédant le temps et l'espace est une parole : « Au commencement était le Verbe », dit l'Évangile de Jean (1 : 1-14). Ce qu'il faut entendre, c'est qu'il a fallu une intention, une idée, une parole, pour que le monde

soit. C'est une autre manière d'induire l'existence d'une entité intentionnelle à partir de ce qui est – le monde –, mais cette fois en dissociant la création d'une projection anthropomorphique. La véritable différence entre les deux manières de concevoir la création première du monde repose donc sur deux types de création : l'une à partir des chairs et de la matière, l'autre à partir de l'esprit et du souffle. Notons au passage que l'origine étymologique du mot « matière » est la même que celui du mot « mère », en latin *mater* : la racine indoeuropéenne *ma-* désigne l'origine, ce dont le vivant est fait. L'esprit, comme aptitude à penser, s'entend à partir du latin *spiritus* : le souffle animateur des corps, mais aussi le souffle qui rend possible la parole ou Verbe. Tous ces points sont importants pour comprendre la création artistique, en un sens qui s'est progressivement déthéologisé, mais qui en a conservé des éléments essentiels : d'une part le concept de génie, au cœur de la pensée philosophique de l'art ; d'autre part, la tension entre matérialisme créatif et spiritualité ou inspiration de l'artiste.

## La génération, effet du génie

Les mots de « génie », « génération », « genèse », ont la même origine étymologique : le verbe grec *gennan*, qui signifie « créer du nouveau », lui-même forgé sur la racine commune à la figure mythologique Gê. Dans la mythologie grecque, l'art est inspiré par des muses, divinités féminines qui sont source d'inspiration pour le poète, artiste par excellence. On décompte neuf muses des arts libéraux, dont sept concernent plus spécifiquement ce que nous qualifions toujours d'art : Calliope, muse de la poésie épique ; Érato, muse de la poésie lyrique ; Euterpe est chargée d'inspirer la musique, Melpomène le chant et la tragédie, Polymnie la rhétorique, Terpsichore la danse et Thalie la comédie. Sans les muses, le poète est incapable de créer quoi que ce soit. L'artiste de génie, au sens grec, n'est donc pas responsable de ce qu'il crée : il ne le peut que parce qu'une figure divine lui insuffle « l'inspiration ». Seul un dieu ou une divinité en effet peut créer à partir de rien. Si l'artiste crée, si le poète chante, c'est parce qu'il est vierge de tout contenu, tel une page blanche, et que la muse investit son corps. L'absence de raison, le vide de l'artiste, est une condition *sine qua non* pour qu'il puisse être investi par la divinité, idée très présente dans le *Ion* de Platon. Cet investissement prend la forme d'un souffle divin, de quoi découle le concept d'inspiration.

Mais la mythologie grecque associe aussi à chaque individu, quel qu'il soit, un « génie », c'est-à-dire une divinité individuelle, qui lui porte plus ou moins chance, l'inspire plus ou moins bien, en tout cas lui souffle ce qu'il doit faire. C'est la petite voix intérieure qui lui vaut d'« être bien inspiré » ou « avoir été mal inspiré », voire même d'avoir un talent... qui, donc, n'en est pas un. Car contrairement au philosophe ou au technicien, purs auteurs de leur pensée ou maîtres de leurs actes, le poète ou le musicien est sans raison, inapte à calculer quoi que ce soit. Il ne sait pas comment il crée. C'est en ce sens du mot « génie » qu'il faut entendre le

« malin génie » de Descartes : car le génie peut nuire, il peut inspirer de bonnes ou de mauvaises idées. Bien sûr, Descartes n'adhère pas à la croyance polythéiste grecque, mais son usage du mot de « génie » témoigne du fait qu'à son époque encore, soit au XVII<sup>e</sup> siècle, le génie ne désigne pas, loin s'en faut, une compétence intellectuelle individuelle.

Passé le Moyen Âge clérical toutefois, la Renaissance italienne en peinture et en sculpture renoue avec l'idée fondamentale, éclipsée pendant près de mille ans, d'une inspiration divine de l'artiste. Dans *Michelangelo. Il Peccato*, film de Andrei Kontchalovski sorti en 2019, l'artiste génial se montre médiocre intellectuellement et moralement, incapable de répondre à la question de savoir comment il a créé son *Moïse*. La statue magistrale est advenue, par une force qui l'excède. Pour autant, la récupération à la Renaissance du concept de génie pour penser l'artiste talentueux revêt une autre dimension. En effet, l'artiste de la Renaissance italienne comme celui de l'École flamande est influencé par l'humanisme, qui place l'individu humain au centre des préoccupations, quand le Moyen Âge était centré sur la figure de Dieu et les artistes missionnés par le Clergé pour prolonger l'œuvre divine ou enseigner, tout simplement, par l'image et la représentation, l'histoire biblique aux médiévaux souvent illettrés. L'artiste de la Renaissance veut se valoriser en tant qu'humain, auteur de son œuvre. Dès lors, il ouvre la voie à l'affirmation du génie propre de l'artiste, autonome et non plus hétéronome. L'artiste devient sujet de la création, et non plus agent.

C'est ainsi qu'il faut comprendre le geste de l'Allemand Albrecht Dürer (1471-1528) se représentant sous les traits du Christ dans son *Autoportrait à la fourrure*. Il faut une certaine audace pour se donner à voir comme le créateur par excellence, à savoir Dieu lui-même, en la personne de Jésus. Cette voie a été frayée avant lui par le peintre flamand Jan Van Eyck (1390-1441) qui a affirmé son autorité sur ses œuvres par l'entremise d'un portrait remarquable : *L'Homme au turban rouge* (1430), dont tout porte à croire qu'il s'agit d'un autoportrait. Van Eyck y représente un homme sous des traits si réalistes, avec rides et ridules, que le tableau semble pour nous une photographie. Il est coiffé d'un turban au drapé très fin. La maîtrise du dessin de drapé se retrouve dans *Les Époux Arnolfini* (1434), du même Van Eyck, mais aussi la signature du grand maître : dans le miroir qui se situe sur le mur du fond de la pièce, les protagonistes se reflètent de dos, et le peintre de face. Répondant désormais à des commandes de laïcs, il peut s'affirmer comme créateur véritable de l'œuvre, et non médiateur d'une volonté divine hétéronome.

Un autre grand maître de la Renaissance italienne favorise cette affirmation : il s'agit de Léonard de Vinci (1452-1519). Le peintre n'était pas seulement un artiste surdoué, mais aussi un technicien, ingénieur... que l'on qualifierait aujourd'hui sans détour de génie. C'est que la limite entre artiste et artisan, au XV<sup>e</sup> siècle, n'est pas franche, car on ne commence à parler de beaux-arts qu'au XVII<sup>e</sup> siècle pour désigner les arts du beau : peinture, gravure, sculpture et architecture. C'est avec la remise en question de la vocation des beaux-arts à créer du beau, au début du XX<sup>e</sup> siècle, que le *distinguo* entre arts comme technique, et beaux-arts comme

production d'œuvres belles, s'est déplacé et que l'on a distingué au xx<sup>e</sup> siècle entre art et artisanat. Cette distinction est donc récente, et ne vaut pas du temps de Léonard de Vinci. Or, ce n'est pas son talent pictural, mais bien son intelligence pratique et sa rationalité supérieure, qui lui valent d'être qualifié, très tôt, de génie. Léonard de Vinci est supérieurement intelligent. Voilà qui s'accorde assez peu avec la figure grecque de l'artiste inspiré par les muses, mais dépourvu de rationalité. Pour autant, il contribue à diffuser l'idée que l'artiste est ingénieur, en mathématisant les proportions du corps, en cherchant derrière l'œuvre de la nature des lois si ce n'est mathématiques, *a minima* mathématisables, et ce en s'inspirant du traité *De Architectura* de Vitruve, architecte romain du I<sup>er</sup> siècle avant J.-C. Car si, chez les Romains, on appelle *ingenium* l'intelligence stratégique, celle du chef de guerre, l'ingéniosité est pensée à la Renaissance sur le modèle du technicien, lequel étudie aussi bien la façon de faire tenir les colonnes des temples et de construire des édifices que la trajectoire des boulets de canon (balistique, du grec *ballein* : lancer), par exemple, et peut anticiper la portée d'un tel lancer. L'ingénieur invente après avoir étudié ; il est maître de son ouvrage, tout comme l'était le *demiurgos* chez Platon. Léonard de Vinci s'enquiert, en ingénieur et en artiste, des arcanes de la création naturelle : il ne distingue pas entre son activité intellectuelle de chercheur et de technicien, et son activité de peintre. Ainsi emprunte-t-il aux sculpteurs grecs, dont en particulier Phidias, l'idée que la nature est régie par des nombres, en particulier le nombre d'or  $((1+\sqrt{5}):2)$ , proportion qui contribue à la beauté d'un portrait aussi bien qu'au juste équilibre des formes figurées dans la statuaire. *In fine*, son *Homme de Vitruve* (1490), dessin qui représente un individu aux proportions parfaites, procède aussi bien de l'architecture que de la statuaire, et met en évidence une commune mesure entre créature (humaine) et rationalité mathématique. Dès lors, le terme de génie, réservé à l'artiste, va commencer à jouter celui d'ingéniosité réservé au technicien. Et c'est avec l'usage des savoirs militaires fait par Galilée (1564-1642), notamment son emprunt à la balistique, que l'*ingenium* ou intelligence stratégique investit la science moderne. À tel point que l'on parle aujourd'hui beaucoup plus communément de scientifiques de génie, plutôt que d'artistes de génie. On emploie en revanche spontanément l'expression d'artiste ou d'œuvre géniale ; il a fallu pour ce faire que l'artiste puisse être pensé comme responsable de ce qu'il crée. C'est en lui, dès lors, que se cachent les mystères et arcanes de la création.

## Des mystères aux arcanes

Le sens du mot « mystère » est mieux connu que celui d'« arcanes », et les deux mots présentent une commune mesure : chacun renvoie au secret, à l'invisible derrière le visible, à des lois causales qui nous échappent mais sont à l'origine de ce qui est.

Le mot de « mystère » vient du grec *mythos*, qui signifie l'histoire que l'on raconte, la fable. Le mythe est un récit fondateur, qui assigne l'origine de la vie humaine à des divinités. La plupart du temps, elles personnifient sous forme humaine, animal ou végétale, des mouvements de l'âme humaine : passions, sentiments, concepts etc. Du mot *mythos* découle le latin *mysterium*, qui désigne l'histoire cachée. Le mystère, c'est ce qui fonde mais à quoi l'on ne peut pas accéder, et qui se tapit derrière les apparences sensibles. En qualifiée de mystique une personne qui cherche, dans l'invisible, la cause divine du visible. Dans son traité *Du béryl* (1458) par exemple, Nicolas de Cues (1401-1464) invite à penser le monde réel et sensible non comme l'opposé d'un monde intelligible, mais comme son négatif : le monde sensible tel qu'on le voit serait le miroir d'un monde vrai. C'est donc à partir de la nature, pensée comme création, que l'on peut remonter par induction à ce qui en est au principe, mais dont elle est aussi le reflet. Le visible recèle de façon immanente le secret de sa production : pour le mystique, ce qui apparaît n'est pas l'effet secondaire de son créateur, mais son symétrique ; le rapport de la créature au créateur est un rapport de renvoi réflexif. C'est ainsi que les mystiques entendent le postulat de la Genèse selon lequel « Dieu créa l'homme à son image » : la créature est donnée comme le réversible du créateur.

L'écart entre « mystère » et « arcanes » se joue au niveau du présupposé théologique : du latin *arcanum*, au pluriel *arcana*, les arcanes sont le secret de fabrication. Aussi secrètes que le mystère, donc, et aussi inaccessibles, elles ne présupposent pas une présence divine en arrière-fond. Et c'est bien là que se creuse l'écart : présupposer des arcanes à la création, c'est renoncer à l'idée que le monde soit le fruit d'une opération magique par laquelle le monde aurait été créé *ex nihilo*. En d'autres termes, la proximité sémantique entre arcanes et mystère se double d'un écart radical, puisque dans le cas des arcanes le secret porte sur des règles mécanisables ou mathématisables, sur une recette ; dans l'hypothèse d'un mystère sous-tendant le réel, il n'y a justement pas de recette ni de règle.

Tout le problème est là : si la création est pensée comme opération par laquelle on crée du radicalement nouveau, à la manière d'un dieu créateur du monde, alors on ne voit pas comment cette création pourrait répondre à des règles tenues secrètes, puisque ces règles ne pourraient produire que du recyclé. Il n'y aurait donc pas d'arcanes et seulement un mystère, ce qui imposerait de penser la création comme apanage du divin, des muses et du génie. Pour autant, l'un des points fondamentaux de la science moderne à partir de Galilée a consisté dans l'affirmation selon laquelle la nature est un livre ouvert à étudier, parce qu'elle est régie par des lois auxquelles Gottfried W. Leibniz (1646-1716) affirme que Dieu lui-même est soumis. On dit des sciences modernes qu'elles « démystifient » la nature, au sens où le monde naturel n'est plus pensé comme le produit d'une fulgurance divine inaccessible aux savants. En d'autres termes, la création peut être pensée comme une œuvre architecturale, dont l'architectonique secrète tient lieu d'arcanes. Le problème est alors que le terme de « création » en perd de sa légitimité : il n'y aurait pas de création mais seulement de la fabrication et de la production.

## Règles de l'art

La question se pose de la possibilité de concevoir la création conformément à sa définition, comme production de nouveauté radicale, tout en admettant que la création notamment artistique repose sur des règles, tout comme la nature est régie par des lois.

Le philosophe allemand Emmanuel Kant (1724-1804) s'interroge précisément sur ce que dans l'histoire de l'art, on appelle des règles – les règles de l'art, dans sa *Critique sur la faculté de juger*. Habituellement, on entend par là les techniques, méthodes, manières de faire, qui garantissent le résultat conformément à des attentes esthétiques. Ainsi, l'apprenti menuisier finit son *cursus* par la production d'un « chef-d'œuvre », c'est-à-dire la confection d'un meuble répondant aux exigences des règles de son art – entendu au sens d'artisanat, c'est-à-dire étymologiquement de technique. Le mot latin *ars* est en effet la traduction du grec *technè*. L'artisan est celui qui applique les règles de l'art, et qui les possède au point d'en être orfèvre, maître en matière d'art. S'il insère un peu de son caractère, de sa singularité, dans son geste, dans son produit, rien ne garantit qu'il ne trahisse pas les règles de l'art et que le résultat ne soit médiocre, ou bien qu'il ne manifeste sa singularité que sous une forme décorative, anecdotique, de peu d'importance. Ainsi, je peux délibérément mal tendre ma pointe de pied lorsque je fais un grand battement en danse classique, et ce ne sera pas conforme à l'art que je pratique ; ce sera tout simplement laid ou inadapté. Ou bien je peux effectuer une « pirouette » (giration sur une jambe) conforme aux règles de l'art, à la perfection, et finir « en seconde », c'est-à-dire jambes écartées : ce ne sera pas usuel. Mais au fond, cela ne changera rien à la technique dont j'ai fait usage. Et je peux aussi ne faire preuve d'aucune créativité, en exécutant le pas de danse à la perfection. Ce sera conforme aux règles de l'art, mais quelques journalistes critiques de danse diront toutefois qu'il s'agit là de gymnastique, pas d'art, tout au plus de la technique ; il n'y a rien de créatif dans la démarche consistant à produire à la perfection ce qui est conforme à la norme.

C'est qu'il faut de la créativité pour qu'il y ait création, c'est-à-dire une aptitude à inventer du nouveau. En cela, on peut avancer une première hypothèse : aux sources de la création se trouve une disposition humaine spécifique, que tous ne partagent pas, mais qui est donnée à certains. Cette disposition peut constituer l'un des arcanes de la création : elle est ce que Kant appelle « le génie » de l'artiste. Elle est l'aptitude, dit Kant, à créer non des produits, mais de nouvelles règles, c'est-à-dire de nouvelles normes pratiques qui contraignent le geste *poïétique* par lequel un individu produit du nouveau.

### **Poïesis et praxis** .....

La distinction entre *poïesis* et *praxis* est d'origine aristotélicienne : dans sa *Poétique*, Aristote souligne que le *technos*, aussi bien artiste qu'artisan, œuvre par un geste ; ce geste est la *praxis*, que l'on peut entendre comme une action (de là

vient le mot de « pratique ») par laquelle il se crée artiste. Dans le même temps, il lui arrive de produire un objet distinct de lui : c'est la dimension *poïétique* de son activité, par laquelle il crée un produit ou *poïesis*. Le *distinguo* entre *praxis* et *poïesis* permet d'entendre les deux acceptions du mot de « création », comme processus aussi bien que comme produit. Au sens kantien du concept, le génie crée moins un nouveau type d'œuvre qu'une nouvelle *praxis*, de laquelle seulement résultent des œuvres radicalement nouvelles ; qu'elles soient distinctes de lui – un tableau, une sculpture, une faïence – ou qu'elles lui soient afférentes – par exemple, une chorégraphie, une performance, une chanson. En amont d'une création, on trouve donc le génie par lequel l'artiste d'exception crée de nouvelles règles, de nouveaux procédés, de nouvelles contraintes. La question s'en voit renouvelée : si le génie sous-tend la création, qu'est-ce qui cause le génie ? Autrement dit, quelles sont les arcanes de la créativité par laquelle le génie invente de nouvelles règles de l'art ? En outre, différent-elles selon que le processus créatif produit des objets distincts du créateur ou que ses productions sont indissociables du créateur en personne ? La question se pose en effet, puisque si la création est performative, l'œuvre se confond avec le processus, mais aussi avec le sujet à l'origine du processus, de sorte que les arcanes de la création ne précèdent pas le produit créé, et coïncident avec lui : c'est la création qui produit ses arcanes, ce qui devient extrêmement paradoxal, sauf à nier que la création ait une raison secrète.

## Le jeu avec les règles, moteur de créativité

Si le génie semble être la capacité exceptionnelle qu'ont certains individus à s'affranchir des règles coutumières de l'art et à créer de façon radicale de nouvelles manières d'être artiste, on est reconduit à se demander d'une part ce qui cause le génie, d'autre part si le génie suffit pour créer des œuvres de génie, ou s'il faut posséder les règles et avoir suivi une formation rigoureuse. C'est, de fait, ce qu'il est coutume d'admettre : dans sa dernière leçon à l'Académie de Milan (1499), Léonard de Vinci souligne à quel point il importe de se former techniquement à reproduire le réel au plus près de chaque repli de peau, de chaque expression du visage, non pour se condamner à être technicien, mais précisément pour savoir ce qu'être libre veut dire. Un artiste de génie n'est pas un individu qui invente des règles à défaut de les connaître, mais bien au contraire qui les possède suffisamment pour en créer de nouvelles. Ainsi Paul Cézanne (1839-1906) ou Pablo Picasso (1881-1973), figures emblématiques du colorisme et du cubisme, ont-ils été formés au dessin et à la peinture académique, ce qui a nourri leur geste de déstructuration picturale ; le sculpteur Alberto Giacometti (1901-1966), quant à lui, n'a pas représenté des êtres squelettiques par manque de compétence en matière de statuaire. On ne peut s'affranchir de la contrainte des règles de l'art qu'à condition de les posséder. En ce sens, on est amené à penser que la créativité suppose de jouer avec les règles, et de s'en jouer, non par volonté de provocation,

mais parce que ce jeu est plaisant : il crée de nouvelles manières de se rapporter à la règle. Ainsi, lorsque dans la pièce *Nelken* de la chorégraphe allemande Pina Bausch (1940-2009), le danseur Dominique Mercy est revêtu d'une robe explicitement féminine, effectue des pirouettes avec virilité et commente avec une autorité cocasse ce qu'il fait, comme s'il était à lui-même son professeur et évaluateur, il emploie toutes les règles et normes, tous les codes de la danse classique, mais s'en joue d'une manière si décalée de la norme qu'elle suscite le rire. Sans qu'il ne faille parler ici de génie, on peut trouver cela « génial » parce qu'il invente une manière distancée de se rapporter à la norme. Dans l'Allemagne des années 1930 déjà, le théâtre de Bertolt Brecht (1898-1956) invite à la distanciation et le dramaturge crée des personnages jouant leur propre rôle, se commentant eux-mêmes entre plusieurs scènes, allant jusqu'à douter des choix de leur personnage – c'est que nous sommes à la vie, aussi, des personnages, et pas seulement des personnes. Le théâtre de la distanciation, innovation au théâtre, s'inspire aussi et pourtant du théâtre shakespearien de la mise en abîme du théâtre dans le théâtre, où les comédiens jouent des personnages de comédiens et travestissent l'identité même du personnage. Mais Brecht réinvente un jeu avec la règle par laquelle le spectateur accepte d'adhérer, le temps de la représentation, à l'idée que ce qu'il voit est vrai. Ainsi le théâtre de la distanciation rompt-il avec cette règle de l'adhésion non-critique du spectateur à l'égard de ce qu'il voit. Brecht en joue jusqu'au surgissement nécessaire d'une nouvelle règle : celle de la distanciation.

En d'autres termes, c'est parce que l'artiste de génie maîtrise parfaitement les règles qu'il peut en jouer, et créer du radicalement nouveau. C'est même, souvent, pour prendre le contrepied d'une règle de (bonne) conduite, qu'il crée du nouveau : le besoin de révoquer en doute ce qui faisait loi, de provoquer et de bousculer, peut être un moteur puissant de création de nouveauté. Ainsi, par opposition à l'académisme en art, qui se réclamait de figures de l'Antiquité et représentait des scènes bibliques ou mythologiques, le romantisme s'inscrit dans une temporalité médiévale dont il reprend le style gothique. C'est le cas de Victor Hugo écrivant *Notre-Dame de Paris* ou *Les Misérables*, marquant par la rupture stylistique son engagement politique. Contre le sentimentalisme romantique, qui met l'accent sur les tempêtes intérieures chez les peintres allemand Caspar Friedrich (1774-1840) et britannique William Turner (1775-1851), ou dans la littérature de François-René de Chateaubriand (1768-1848), le réalisme puis le naturalisme en littérature et en peinture, par exemple chez Honoré de Balzac (1799-1850), Stendhal (1783-1842) puis Émile Zola (1840-1902), s'inscrivent dans une dynamique rationnelle et positiviste, remisant le lyrisme pour lui préférer une réalité parfois très décevante. Ainsi Emma Bovary, bien trop romantique, doit-elle faire face à une vie bien morne comparée à sa vie rêvée dans les romans qu'elle lit. Les peintres impressionnistes du XIX<sup>e</sup>, tels Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir... puisent eux aussi aux motifs de l'académisme pour s'inscrire en fronde contre la représentation fidèle des corps et des paysages. L'expressionnisme s'impose dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, comme refus de la soumission des artistes à l'injonction à produire du beau, et affirmation de l'angoisse. Ainsi le cinéma, art nouveau au

début du xx<sup>e</sup> siècle, produit-il aussi une nouvelle manière de faire de l'art, en rupture avec ce qui le précédait : les films *Le Cabinet du Docteur Caligari* (film d'horreur ; 1920) de Robert Wiene ou *Metropolis* (science-fiction ; 1927) de Fritz Lang sont particulièrement anxiogènes, tout comme *Le Cri*, tableau d'Edouard Munch (1863-1944). Tout se passe comme si, pour créer, il importait de *trop* connaître les règles dont on ne veut plus, et que l'on ne peut bousculer que parce qu'on les possède suffisamment bien pour en jouer. Ainsi le *Pop Art* d'Andy Warhol (1928-1987) résulte-t-il du rejet de l'art abstrait et conceptuel, trop élitiste, et qu'il a souhaité désacraliser : assurément, en exposant des boîtes de Brillo, marque d'éponges à récurer, à la *Stable Gallery* en 1964, il a fait scandale, mais il a ramené par là même les visiteurs à leur basse condition humaine et au consumérisme capitaliste – qu'il s'agissait aussi de tacler au passage.

Dans cette aptitude à jouer mais aussi à s'engager contre ce qui existe, à prendre position dans une perspective qui n'est pas sans enjeu politique, se déploie la compétence spécifique développée par un humain qui fait de l'art, par rapport aux produits de l'intelligence artificielle : l'IA se conformant aux attentes, et ne faisant que réexploiter et simuler ce qui existe, elle ne saurait produire de règles hors-normes. Pour créer, il faut savoir jouer *et dire non* ; être capable de faire rupture tout en s'inscrivant dans une continuité. Si les produits de l'IA sont similaires à ce qui existe, suscitant parfois l'admiration, l'intelligence artificielle est mimétique : elle *fait comme*. Elle ne peut produire ce qui n'existe pas, parce qu'elle n'est pas faite pour cela. Quand bien même les produits de l'IA semblent originaux, ils se conforment aux règles existantes, dont ils calquent la logique ; aussi ne s'agit-il pas de création – du moins sans interférence de l'humain, qui peut jouer avec les règles en mobilisant des produits de l'IA –, mais de reproduction.

## Un hasard fécond

Ce postulat interroge toutefois, à partir du moment où l'on constate que certains créateurs ne se considèrent que comme les activateurs d'un processus aléatoire. Ainsi le compositeur John Cage (1912-1992) et le chorégraphe Merce Cunningham (1919-2009) ont-ils opté pour des représentations dansées sans composition musicale ni chorégraphie préalable, laissant le hasard opérer ; les peintres Petr Mondrian (1872-1944) et Vassily Kandinsky (1866-1944) se sont soumis à des processus aléatoires pour figurer des formes abstraites, et le sculpteur César (1921-1998), représentant du Nouveau Réalisme, n'a fait qu'activer des mousses expansives en polyuréthane ou compresser des voitures, le résultat s'avérant totalement arbitraire et hasardeux – mais non moins artistique. La tarte tatin résulte d'un célèbre raté, c'est-à-dire d'une chute de tarte, et de ce que les sœurs Caroline et Stéphanie Tatin ont fait pour sauver la tarte en la renversant dans son moule. Le hasard crée du nouveau, sans que les humains n'y soient pour grand-chose. Aussi le postulat selon lequel il faut un humain pour qu'il y ait création peut-il être mis en doute... sauf

à comprendre que le regard et les modalités par lesquelles l'objet perçu est reçu, contribuent aussi à la création. Si les mathématiques sont créatives, c'est parce que le mathématicien imagine au-delà de ce qu'il voit, et la tarte tatin n'aurait pas été inventée si une cuisinière n'avait vu dans le produit du hasard matière à jouer avec la norme. Ce qui est en jeu, donc, dans la création, n'est pas tant, ou pas seulement, la norme de production, que l'attitude par laquelle un individu voit davantage que ce qu'il y a à voir.

## Voir et représenter

Le terme de « représentation » s'entend en plusieurs sens :

- d'une part, au sens d'une *mimesis*, c'est-à-dire d'un décalque du réel, autant que faire se peut. L'art mimétique peut ne pas sembler créatif, puisqu'il s'agit de donner à voir ce qui existe déjà. On dit alors que « le tableau représente... », par exemple, « une scène de la vie quotidienne », si l'on songe à *La Laitière* de Johannes Vermeer (1632-1675). En ce sens, la « représentation » n'est qu'une présentation, une seconde fois. Mais il faut admettre que la façon qu'a Vermeer de signifier les couleurs et surtout les jeux de lumière, de sembler saisir le réel dans tout ce qu'il a de mobile, donne le sentiment d'un au-delà du réel : il ne s'agit pas seulement de montrer ce qui est, mais aussi et surtout de manifester ce que l'on ne verrait pas dans le réel, à savoir en l'occurrence le clair-obscur qui habille le visible. Au premier sens de *mimesis*, donc, la représentation n'est déjà pas totalement un pur décalque du réel, et à ce titre elle n'est pas une présentation de seconde main ;
- la « représentation » s'entend également comme figuration imagée d'une réalité difficile à voir, ou à concevoir. Ainsi, *La Liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix (1798-1863) est une allégorie, puisque Marianne est figurée sous les traits d'une femme, alors que la liberté n'est qu'un concept. En ce sens, la représentation est une création qui découle d'une intention signifiante du peintre, ou de son imagination : par exemple, *Le Radeau de la méduse* de Théodore Géricault (1791-1824) représente la détresse des naufragés de la frégate Méduse en 1816, épisode tragique de l'histoire coloniale française. Le peintre n'a assurément pas assisté au drame, mais il s'en est représenté en imagination la dimension dramatique. Ce qu'il peint est une création pure, puisque malgré la justesse anatomique du dessin, la scène représentée est donnée à voir sans qu'il n'y ait eu de modèle. Ce qu'il dépeint, toutefois, est la violence abominable de cet épisode, le drame et la détresse vécues par les naufragés, dont une bonne partie est morte dans les flots, ou de déshydratation, parfois après avoir dû consommer les chairs d'autres défunts ; il y a du politique en arrière-fond de l'œuvre. Le tableau est au plus juste, non de la scène telle qu'elle aurait pu être vue, mais de la violence émotionnelle ressentie par l'artiste, et d'une colère qu'il souhaite partager auprès des amateurs d'art.

Il ne s'agit pas de donner à voir (présenter), mais de donner à éprouver, à ressentir et à s'émuouvoir, justement parce que ce qui est à transmettre n'est pas de l'ordre du visible ;

- « représenter », enfin, désigne le fait de mettre en scène une pièce qui n'existerait pas sans le jeu des interprètes. En ce sens, la représentation est toujours une remise au *présent* de l'histoire, plutôt qu'une présentation une deuxième, troisième... énième fois. Représenter, c'est rendre présent, toujours *pour la première fois*, c'est-à-dire donner à voir le processus même de la création ; c'est pourquoi les anglophones désignent les arts du spectacle sous le syntagme de *performing arts* ou arts de la performance, c'est-à-dire les arts de la réalisation, du fait de rendre réel. L'anglais *to perform* vient en effet du bas latin *performare* et désigne le fait de donner forme, consistance, faire advenir au réel ; finaliser, parfaire.

Dans ces trois acceptions, la représentation n'entre pas en contradiction avec la création, puisqu'il ne s'agit aucunement de recycler, mais de faire du nouveau, comme chaque présent est un nouveau présent. En cela, la représentation diffère de la reproduction, qui consiste à produire *de nouveau*, plutôt qu'à produire *du nouveau*. C'est pourquoi le philosophe allemand Walter Benjamin (1892-1940) s'inquiète du statut de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique : création de nouveau, l'œuvre d'art peut aujourd'hui être dupliquée, et ce parfois à l'infini. Ainsi des lithographies, reproductions à plat et sans matière sur du papier cartonné, sous forme d'image ; mais c'est aussi le cas d'autres productions artistiques, telles les sculptures en marbre, qui sont fondues dans des moules et pourraient être dupliquées sans limite, n'étant un strict encadrement de la reproduction de ces œuvres – on ne peut dupliquer une statue d'après le moule original qu'à raison de douze exemplaires, qui sont considérés comme des originaux ; les exemplaires suivants sont considérés comme des reproductions. Mais dans le cas des œuvres cinématographiques, des productions audiovisuelles plus largement, des enregistrements musicaux, on ne peut pas distinguer l'original de sa reproduction. Avec le développement de la technique moderne, durant la première moitié du *xx*<sup>e</sup> siècle, l'art a pu s'industrialiser comme tout produit autrefois artisanal, et de ce fait courir le risque de la réduction de la représentation à la reproduction. Ce faisant, c'est la création qui se voit supplantée par la duplication, et l'on voit combien cette substitution pose problème à la genèse de l'œuvre : si la tradition de l'histoire de l'art repose sur l'idée que l'artiste génère, au sens où il (pro)crée du nouveau tout en l'inscrivant dans une filiation génétique, à l'inverse la société industrielle clone au lieu de créer. Cette distinction permet de repenser les arcanes de la création : elles reposent sur un artiste en mouvement, qui s'inscrit dans une temporalité et se prolonge dans une œuvre en laquelle il laisse son empreinte. La création est tout à la fois continuation de l'artiste, et en rupture avec lui, dissociable de cet être qui passe dans l'histoire, n'y laissant que sa trace – l'événement artistique.

## L'humain créateur : vulnérabilité et déséquilibre

La tension qui existe entre représentation et reproduction amène à prendre conscience de la jonction de la création à la temporalité. On parle d'ailleurs des arts du temps pour désigner les pratiques éphémères, en particulier les arts du spectacle (danse, théâtre, prestation musicale, cirque...), par distinction d'avec les pratiques artistiques qui résistent au passage du temps : arts plastiques (peinture, sculpture, productions matérielles), architecture, photographie, cinéma... Si une certaine temporalité se joue et se décline dans la création, c'est parce qu'elle est humaine, et qu'en arrière-fond de l'œuvre se déploient des questionnements sur ce qu'exister veut dire. C'est le postulat du poète allemand Rainer Maria Rilke (1876-1926) dans ses *Notes sur la mélodie des choses* : derrière le monde manifeste, représenté par les interprètes de théâtre aussi bien que les protagonistes du *Dénombrement de Bethléem* de Bruegel l'Ancien (1525-1569) ou du *Bal du Moulin de la Galette* de Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), derrière la figuration des *Bourgeois de Calais* par Auguste Rodin (1840-1917), se joue une réalité plus profonde, latente, dont ils ne sont que la part visible. Derrière les personnages, une force silencieuse soutient les personnages mis en scène, et les porte ; ainsi semblent-ils surgir d'un fond qui les présente à l'amateur d'art, comme les spectateurs du *Théâtre de Belleville* peint par Eugène Carrière (1849-1906). Tout se passe comme si l'existence performative de ces protagonistes était soutenue par une continuité et une permanence qui, tout à la fois, les donne à voir, et les fait exister au présent. Ce soutien latent s'entend comme une « portance », au sens où l'entend le philosophe contemporain Emmanuel de Saint Aubert et qu'il emprunte à l'aérodynamique : pour qu'il puisse y avoir création, il importe qu'un créateur soit porté dans le mouvement qui l'amène à donner existence à l'inexistant. En d'autres termes, on peut penser que les arcanes de la création relèvent d'une force qui fait advenir à l'être et dont les artistes-créateurs sont porteurs de l'élan dynamique. Du moins est-ce concevable à partir de l'exemple de la danse ou du cirque, pratiques artistiques créatives, qui reposent sur l'élan moteur et mettent au centre de la dynamique créatrice le jeu avec l'équilibre. C'est en tombant, en quelque sorte, en perdant l'équilibre, que l'on fait au mieux l'expérience de la portance, du soutien du sol et des partenaires, mais aussi de tout ce qu'un organisme a de capacité motrice et créative – ainsi l'acrobate et metteur en scène James Thierrée, petit-fils de Charlie Chaplin, s'amuse-t-il, par exemple dans sa pièce de cirque contemporain *La Veillée des abysses* (2012), de tous les possibles moteurs que suscite le fait de glisser de sa chaise. Lorsque l'on tombe, on invente des manières de bouger, radicalement nouvelles. Sans doute est-ce une des raisons pour lesquelles on associe souvent la créativité de l'artiste à un déséquilibre psychologique, ce qui n'est pas une insulte à la raison ; au contraire, Sigmund Freud (1856-1939) avance l'idée que cette folie constitue un facteur décisif de leur créativité.

## Névrose et psychose créatrices

Recourant à la métaphore chimique des états de corps, Freud emploie le concept de « sublimation » dans ses *Trois Essais sur la théorie sexuelle* (1905) pour penser la possibilité de convertir une tension psychologique forte, lourde et solide, en produit de l'art soudainement aérien, léger, gazeux. La sublimation ne nécessite pas que l'œuvre soit à l'image de la souffrance de l'artiste : par exemple, le compositeur Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893) était alcoolique, mais n'avait plus besoin de boire d'alcool lorsqu'il créait des œuvres ; de même, rien n'indique que les tableaux de Vincent Van Gogh (1853-1890), tels *Les Tournesols* ou *Nuit étoilée sur le Rhône*, aient pu figurer quoi que ce soit de sa tendance schizophrène ou de ses pensées, ni que le solo de danse *L'Après-midi d'un faune* du chorégraphe Vaslav Nijinski (1889-1950) ait représenté quoi que ce fût de son état de folie latent. En revanche, nombreux sont les artistes qui ont témoigné de leur sentiment d'étrangeté, de folie : Salvador Dali (1904-1989) se disait paranoïaque et en a beaucoup joué, Jean-Michel Basquiat était incapable de respirer lorsqu'il dessinait, la chanteuse Amy Winehouse (1983-2011), comme tant d'autres artistes, était en souffrance psychologique sévère associée à des troubles borderline, etc. Le compositeur et pianiste français Erik Satie (1865-1925), auteur notamment des *Trois Gymnopédies* et des *Gnossiennes*, était atteint de syllogomanie ou trouble de l'accumulation compulsive, ce qui rendait son logement impénétrable, et le comédien, metteur en scène, poète et dessinateur Antonin Artaud (1896-1948), atteint de psychose, en a inventé un style théâtral unique : le « théâtre de la cruauté », qu'il théorise dans son ouvrage *Le Théâtre et son double* (1938). Artaud dessine et peint, aussi, durant ses hospitalisations à répétition en service psychiatrique. Le peintre, graveur, sculpteur Jean Dubuffet (1901-1985) étudie par des enquêtes de terrain les productions artistiques en milieu psychiatrique, dont celles d'Antonin Artaud, et s'en inspire pour inventer le concept d'« art brut » en 1945 : il y a, dans la folie et la psychose, une puissance créatrice à nulle autre pareille.

En d'autres termes, on peut repenser les arcanes de la création, moins comme l'action d'un génie ou d'un dieu qui investit un interprète dépourvu de raison, que comme tension interne à l'artiste, qui le déséquilibre et le pousse à *inventer* de quoi se stabiliser : une œuvre, un geste, une manière de se tenir debout.

## Et s'il n'y avait pas d'arcanes ?

En mathématiques, la stochastique est l'étude des phénomènes aléatoires selon un calcul de probabilités qui permet de supposer une régularité, des lois, derrière l'apparente errance des phénomènes. Si l'aléatoire est réductible à du régulier, on peut aussi penser que la création en tant que processus est reconductible à des lois mécaniques enchaînant les effets aux causes. Mais à supposer qu'il en soit ainsi, l'idée même de création, c'est-à-dire de surgissement d'absolue nouveauté, s'en

voit invalidée, puisqu'il suffit d'appliquer une seconde fois les mêmes règles pour produire les mêmes effets. *In fine*, si les arcanes de la création sont des lois ou des règles, alors il n'y a pas de création ; s'il y a création alors il n'y a pas de loi ou de règle, rien qui relève de secrets de fabrication.

Cette antinomie rend manifeste le paradoxe qui sous-tend l'idée de création : émergence spontanée, elle est supposée libre ; mais produit d'un esprit, divin ou humain, elle est supposée résulter d'un mécanisme causal qui contredit l'idée même de création. Dans ses *Essais de Théodicée* (1710), Leibniz propose de résoudre ce paradoxe en forgeant l'idée d'un Dieu non seulement créateur, mais aussi et avant tout mathématicien ; et soumis aux lois de la nature, que nous appellerions aujourd'hui les lois de la physique. Ce Dieu créateur ne peut pas non plus déroger aux grands principes de la logique, tel le principe de non-contradiction, par exemple. Il ne peut pas faire que ce qui est ne soit pas, ou que ce qui n'est plus existe encore. Esprit éminemment rationnel, le Dieu créateur n'est donc pas absolument libre : il ordonne le monde selon des lois auxquelles il est lui-même soumis. Il ne peut pas faire que soit possible un monde logiquement impossible : en ce sens, tous les mondes ne sont pas possibles. Pour autant, il peut envisager différents scénarios possibles, c'est-à-dire conformes à la logique et aux lois de la nature. Chaque monde possible déclinera une certaine manière d'exister et d'agir pour chaque individu, comme si nous étions les marionnettes d'un castelet : tout est possible pour chaque marionnette, ou presque, mais dans un scénario le loup mange le Petit Chaperon rouge, dans un autre il a peur du noir et pleure, *etc.* Autrement dit, le fait que le monde soit déterminé et prescrit par la volonté divine, sous la forme de ce que nous appellerions aujourd'hui un scénario, n'interdit pas de penser que dans l'absolu, c'est-à-dire en dehors de tout scénario, chaque entité du monde est libre. Bien plus, c'est parce que nous sommes créés libres, que nous pouvons être déclinés diversement selon les mondes possibles. La liberté des créatures est une condition nécessaire au choix du meilleur des mondes possibles chez Leibniz, choix opéré par Dieu : parmi les combinaisons logiques envisageables, Dieu a mis en œuvre celle qui permet le scénario le meilleur. Mais pour ce faire, il faut bien que les entités ou créatures soient susceptibles de porter une destinée qui les insère dans le meilleur des mondes possibles ; elles doivent donc être labiles.

La solution leibnizienne permet de repenser à nouveaux frais la création, dans la mesure où les lois qui déterminent le monde et qui déterminent jusqu'aux choix du Dieu créateur n'interdisent pas qu'il y ait une création libre. Tout se passe en effet comme si l'incapacité de l'artiste à justifier son intuition du tracé juste et de la découpe adéquate rendait compte de la nécessité qui sous-tend la création. Cette nécessité peut s'entendre comme loi qui échappe à l'artiste, qui n'est pas le fruit d'une intention divine ou d'un génie, mais qui articule la nécessité de l'art à la liberté de l'artiste : il lui faut agir pour se débarrasser de l'injonction à agir, ou nécessité. Autrement dit, la création est un processus au cours duquel l'artiste lutte contre la nécessité en lui obéissant, pour s'en libérer ; en ce sens, on peut entendre les « arcanes de la création » comme la scène latente en laquelle se joue le combat existentiel de l'artiste pour s'affranchir de la nécessité et de la matière.

## La création : un geste d'émancipation

En définitive, on est conduit à penser la nécessité de créer comme ce qu'éprouve un individu soumis à la contrainte et aspirant à la liberté ; mais cette contrainte est moins relative à sa condition qu'à ce qu'il vit comme une nécessité intime : celle de faire advenir à l'être ce qui en appelle à son geste créateur. Créer, c'est tout à la fois se plier à l'injonction d'agir sur la matière, et s'affranchir de cette injonction en l'accomplissant. La création, comme produit créé, est alors le témoin du geste de l'artiste par lequel il a travaillé à s'affranchir de la nécessité. Nombre de tableaux et de sculptures s'efforcent de saisir l'élan, le drame, l'émotion, en somme le mouvement, par lequel ce qui est figé cherche à s'échapper de la fixité. Dans *La Leçon d'anatomie du Docteur Tulp* (1632), le Néerlandais Rembrandt (1606-1669) dépeint des étudiants fascinés et comme stupéfiés par la dissection à laquelle ils assistent, émotion qui se manifeste par l'élan physique de leur corps vers le cadavre. Pourtant, il s'agit d'un tableau, par nécessité fixe ; il en va de même, par exemple, de *La Danaïde* ou *Le Baiser* d'Auguste Rodin (1840-1917), sculptures qui emportent l'amateur d'art dans l'élan dans lequel, sans doute, le sculpteur lui-même a été emporté. Le personnage veut s'échapper du marbre, et si chaque soir, plusieurs soirs d'affilée, la danseuse étoile meurt sur scène dans le rôle d'Esméralda (ballet *Notre-Dame de Paris* de Roland Petit, créé en 1965 sur la musique de Maurice Jarre), ou renaît dans le monde des Willis (ballet *Giselle* de Jean Coralli et Jules Perrot, créé en 1841 sur la musique d'Adolphe Adam), c'est qu'aussi chaque jour l'interprète cherche à affranchir le personnage de sa propre destinée, celle même d'un personnage pris au scénario de l'histoire, mais aussi à le faire sortir de scène et surgir au-delà des corps et des personnes qui l'interprètent, sous les yeux des spectateurs. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) dit en ce sens que « Les animaux peints sur la paroi de Lascaux n'y sont pas comme y est la fente ou la boursoflure du calcaire. Ils ne sont pas davantage ailleurs. Un peu en avant, un peu en arrière, soutenus par sa masse dont ils se servent adroitement, ils rayonnent autour d'elle sans jamais rompre leur insaisissable amarre. Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas comme on regarde une chose, je ne le fixe pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'Être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois. » (*L'Œil et l'Esprit*, 1960). La création comme produit fait émerger l'œuvre au-delà de sa matérialité contraignante, et par la contrainte de cette matérialité, dans ce qui s'apparente à un combat avec la matière ; il faut même admettre qu'un dessin de cheval sur un mur de classe ne surgirait pas du mur et ne susciterait pas une émotion comparable. Le cheval émergeant de la paroi de la grotte de Lascaux est lesté par l'âge de la pierre, mais il est aussi chargé émotionnellement par le regard du visiteur ou du paléo-archéologue. Le romancier et psychanalyste Henri Bauchau (1913-2012) illustre la nécessité existentielle de l'œuvre, qui impose à l'artiste de la libérer de la matière, par la voix d'Antigone. Dans le roman éponyme, Antigone est sculptrice et peintre. Elle décrit ainsi l'attitude de Clios, son compagnon de route et de création : « il ne m'écoute plus, il se précipite sur ses pinceaux et ses

couleurs. [...] il m'appelle : « Vite, reprenons le chemin du rouge, tant qu'il est en moi tout brûlant. [...] il revient à la fresque qu'il affronte dans une danse ou un combat plein de gestes d'amour. [...] Parfois, il se rue sur la fresque et semble la blesser, la contraindre, d'autres fois c'est avec une infinie douceur qu'il s'approche d'elle et l'effleure à peine de son pinceau. » Antigone elle-même se décrit comme produit de l'œuvre qui appelle à exister par ses mains : « Dans ce bois brut et qui me fait horreur, Jocaste et Polynice, pleins de vie et de passion, se trouvent déjà. Ce que je dois faire exister par mon travail ce n'est pas eux, ils n'existent que trop, c'est moi. C'est Antigone, le sculpteur qui, chaque jour, à travers son chagrin et ses peurs n'aura pas d'autre rôle que d'enlever patiemment ce qui se cache encore au regard. » Sculpter, c'est ici faire émerger *en acte* ce qui n'était jusqu'alors qu'*en puissance*, selon une dichotomie aristotélicienne étayée dans la *Métaphysique*. Michel-Ange affirmait aussi bien qu'il voyait la statue dans le bloc de marbre, et que son métier consistait à délivrer l'œuvre de la pierre, en la taillant jusqu'à la délivrance. Mais créer, c'est aussi advenir soi-même comme créateur, surgissant de la dualité conflictuelle qui appelle à la réalisation ou actualisation. En d'autres termes, la dynamique créatrice est existentielle et vitalisante, elle fait advenir l'œuvre à l'être aussi bien que l'artiste qui en a une préscience, et en lequel elle est en gestation. Cette dynamique créatrice affranchit la matière de sa fixité ; lorsqu'ensuite on regarde une œuvre, on la voit émerger au-delà d'elle-même, sous une forme qui s'apparente à une transcendance.

En ce sens, la création est pensable comme épiphanie, ou manifestation phénoménale de ce qui n'est pas encore, d'un Esprit en devenir. C'est du moins, le postulat de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) dans son *Esthétique* : la création résulte d'une dialectique conflictuelle, qui n'en est pas cause à proprement parler, mais dont elle émane. L'œuvre d'art surgit de la réalité conflictuelle humaine, elle excède le domaine du connaissable et du constatable ; elle préfigure ce qui n'est pas encore, mais qui se trouve à l'horizon de l'humanité, à savoir « la réalisation de l'Esprit », entendu comme but ultime de l'histoire. Avec Hegel, on retrouve l'idée que la création est bien le fruit d'un secret, mais ce secret ne précède pas la création : c'est la création qui le préfigure et l'annonce.

## Pas de mystère

Mais s'il faut être mû par une dialectique conflictuelle interne pour créer, et si créer repose sur la nécessité de s'affranchir des jugs, encore faut-il pouvoir concevoir cette émancipation et cette liberté comme étant de l'ordre du possible. Dans *Un Lieu à soi*, Virginia Woolf (1882-1941) souligne à quel point la création requiert une condition *sine qua non*, à savoir la possibilité de se donner une existence indépendante des conditions matérielles et liens desquels l'individu est tissé, qui parfois le ligotent. On peut créer en temps de guerre ; mais pour créer, il faut avoir conscience d'être un individu libre par nature, quoique contraint par la réalité

sociale, économique ou politique. Cette conscience n'est pas première lorsque l'on a été conditionné, dès la naissance, à n'être que l'ombre d'un autre ; et c'est ce que suggère Virginia Woolf à propos des femmes, dont on ne peut que noter l'invisibilisation dans l'histoire de l'art, analogue à l'invisibilisation des femmes dans l'histoire de la pensée. Ne peut créer *et se faire entendre* qu'une personne qui dispose d'« un lieu à elle », c'est-à-dire, aussi, d'une identité propre, lieu du soi. Pas de mystère : au fondement de la créativité se trouve la conscience identitaire, prérequis à la conscience d'une nécessaire liberté adjacente. On pourrait opposer à ce postulat le fait qu'un nourrisson exige sa liberté motrice, sans pour autant disposer d'emblée de tout ce qui caractérise la conscience réflexive humaine. Mais un enfant ne commence à dessiner, à créer, que lorsqu'il est capable d'identifier, de distinguer, et dans le même temps il se distingue en tant qu'individu. Les enfants se déguisent et jouent parfois la comédie, seulement parce qu'ils se savent regardés, regardables, et pour autant qu'ils ont conscience d'eux-mêmes. On peut opposer à cet argument en faveur du postulat de Virginia Woolf le fait que les femmes ont bien sûr, en tant que personnes, conscience d'elles-mêmes, et dès avant, les petites filles. Mais Virginia Woolf note que si cette conscience est là durant l'enfance, elle est étouffée par le processus éducatif, jusqu'à s'éteindre chez les femmes socialement interdites de lieu en propre. La créativité spontanée se joue dans l'art culinaire, la couture, la broderie, mais les productions artistiques féminines restent cachées, ne se diffusent pas, ne sont pas valorisées et disparaissent avec les femmes. Il faut décidément un lieu à soi pour créer, c'est-à-dire un lieu pour se donner une existence libre ; ou, pour le dire autrement, il faut un horizon de liberté pour pouvoir s'exprimer artistiquement.

## Des arcanes sans création aux arcanes qui font œuvre

*Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) du romancier et novelliste Honoré de Balzac met en scène un peintre : Maître Frenhofer, emporté par son génie impétueux et mu par l'obsession de créer une œuvre dont on sait, d'emblée, qu'elle sera grandiose. Pour autant, au terme de la nouvelle, le lecteur comme le narrateur découvrent avec stupéfaction que si, sans doute, tous les mystères de la création ont été manifestes dans le processus, ce processus n'a rien produit. Il n'y a finalement pas d'œuvre, et le chef-d'œuvre restera à jamais inconnu. La création s'entend ici comme processus en lequel se déploient ses arcanes, sans qu'il n'y ait de création au sens d'œuvre d'art. Cette création, entendue comme processus, sans création, au sens de résultat, interroge : est-ce à dire que la création est reconductible aux seuls arcanes d'un processus, indépendamment de toute œuvre ? Cette hypothèse se trouvera au cœur du courant de l'art conceptuel, mis en œuvre dans les années 1960 mais initié dès les *ready-made* de Marcel Duchamp au début du *xx<sup>e</sup>* siècle : l'œuvre est réductible à son concept et, en quelque sorte, aux arcanes qui pourraient rendre possible sa réalisation ; mais elle se dispense de toute actualisation dans la matière.

Sorte de préfiguration de l'art conceptuel, la nouvelle de Balzac invite à décorer la création de la production d'œuvres. Dans *Le Désœuvrement chorégraphique* (2009), le philosophe Frédéric Pouillaude amène à penser la création non comme surcroît d'être, mais comme méditation sur le passage du temps et sur l'inexorable mouvement qui fait basculer de l'être au non-être. Tout comme le geste s'évanouit à mesure qu'on l'effectue, la performance scénique ne produit une œuvre qu'en tant qu'elle efface l'œuvre à mesure qu'elle est créée. De même façon, Maître Frenhofer efface ce qu'il peint, jusqu'à ne laisser à sa mort qu'une toile vierge de tout contenu. La création atteint, peut-être, son point ultime, lorsqu'elle s'évanouit dans le mystère même qui l'a rendue possible ; lorsqu'elle se réduit aux arcanes dont aucune œuvre ne pourra témoigner, comme un présent disparu dans un passé à jamais évanoui.

## Où donc sont les femmes ?

On ne peut qu'être frappé par l'écart entre l'origine du concept de création, dont nous avons suffisamment souligné l'emprunt au modèle de la fécondité féminine et de la procréation, et le différentiel en termes d'importance entre femmes et hommes dans l'histoire de l'art. Dans la statuaire aussi bien que la peinture romantique, les femmes sont figurées comme muses, divinités diverses, personnifications allégoriques, elles sont objectivées sous le regard du peintre, sous les traits de la vierge, d'une madone ou d'une prostituée ; le peintre, le sculpteur, est dans une majorité écrasante un homme, et l'on sait qu'en littérature, la romancière George Sand (de son vrai nom Aurore Dupin ; 1804-1876) par exemple a dû se prénommer au masculin pour être publiée et lue. Ce phénomène ne réfute pas le modèle emprunté de la procréation, mais le subvertit en son inverse : tout se passe comme s'il ne s'agissait pas d'une femme qui crée, en art, mais d'un mâle fécondé par une femelle – la muse. C'est pourquoi les figures féminines sont majoritairement présentées comme des sources d'inspiration plutôt que comme des individus à part entière.

Contre l'hégémonie masculine, certaines femmes décident de retourner le stigmate et de s'approprier ce statut, pour en devenir actrices : c'est le cas par exemple de la danseuse Isadora Duncan (1877-1927), qui invente la « danse libre » à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et prend le parti de danser sans musique, en étant à peine habillée de voilages, pour des sculpteurs tel Antoine Bourdelle (1861-1929) ou Auguste Rodin à Paris. Il ne s'agit plus d'inspirer, mais bien de créer, et ce sous une forme qui s'apparente à de la performance puisqu'elle est parfaitement improvisée. Après elle, la chorégraphe Martha Graham (1894-1991), inventrice de la « danse moderne », invite ses élèves et danseuses à puiser dans le bassin la force nécessaire à la création : il s'agit bien de localiser dans la zone utérine la puissance créatrice, et de considérer que les arcanes de toute (pro)création se trouvent dans cette part du corps exclusif aux femelles. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, les artistes féminines auront largement recours à leur expérience d'exclusion, de discrimination, de souffrance dans les chairs et de traumatisme, pour créer : ainsi de Frida Kahlo (1907-1954)

dont on mesure la souffrance physique à la dépeintion des cicatrices sur son buste dans ses autoportraits, de la performeuse Marina Abramović qui n'hésite pas à mettre sa vie en jeu dans ses *happenings*, offrant son corps à la libre volonté du public pour tester jusqu'où peut aller le sadisme humain. La photographe Cindy Sherman donne à voir un corps de femme soumis aux diktats des apparences, et l'on peut aussi penser à la beauté tragique des textes de nombre de chanteuses du xx<sup>e</sup> siècle, tels *L'Aigle noir* de Barbara (1930-1997) ; ou aux pièces de Pina Bausch, par exemple *Le Sacre du printemps* (1975) qui a tout d'un viol collectif ou *Barbe-Bleue* (1977) qui met en scène d'évidentes violences conjugales. Toutes les femmes artistes ne rendent pas nécessairement compte d'une violence vécue à même la chair, et l'hyperréalisme de Rosa Bonheur (1822-1899), remarquable par exemple dans *Le Labourage nivernais*, les autoportraits très singuliers aux camaïeux pastel de Marie Laurencin (1883-1956) ou l'art abstrait des cercles en mouvement de Sonia Delaunay (1885-1979) par exemple, dans des styles picturaux très différents, ne manifestent aucune détresse et dégagent plutôt une certaine joie douce. Reste qu'en peinture aussi bien que dans les arts de la scène, on pense plutôt aux femmes représentées (la *Joconde* de Léonard de Vinci, la *Vénus de Milo* et moult *Naissance de Vénus*, par exemple celle de Sandro Botticelli) qu'aux femmes créatrices et artistes, et l'on est parfois bien en peine de trouver des noms lorsqu'il s'agit d'évoquer des sculptrices, des architectes, des poétesses. Camille Claudel (1864-1943), sœur du poète et dramaturge Paul Claudel, compagne d'Auguste Rodin, a pourtant été une sculptrice talentueuse, mais sa biographie est à l'image du sort fait aux femmes qui voudraient créer dans l'histoire de l'art : considérée comme hystérique par son frère et son amant très infidèle, elle a passé trente ans de sa vie internée en hôpital psychiatrique, sous-alimentée et maltraitée par l'institution. En danse même, art souvent qualifié de féminin, on constate une prédominance de noms masculins dès lors qu'il s'agit de songer à des chorégraphes et des maîtres de ballet : Vaslav Nijinski, Serge Lifar, Rudolf Noureev, George Balanchine, Maurice Béjart... ; pourtant, Nijinski par exemple avait une sœur, Bronislava Nijinska (1891-1972), qui a créé autant d'œuvres que lui, mais a sombré dans l'oubli avant que dans le souci de faire une authentique histoire de la danse, quelques chorégraphes et historiennes n'exhument son œuvre au xxi<sup>e</sup> siècle.

Un fait notable reste à constater : dès lors que les femmes se sont émancipées du devoir conjugal et en particulier de celui d'avoir des enfants, elles ont progressivement pris de l'importance dans le domaine de l'art, soit au xx<sup>e</sup> siècle. Jusqu'à la fin du xix<sup>e</sup> siècle, elles étaient considérées comme des enfants, passant de la tutelle d'un père à celui de leur mari ; et n'étaient autorisées depuis l'académisme fondé par Louis XIII, tout au plus, qu'à représenter des images de la nature – fleurs, paysages –, conformément à leur assignation à leur corps fécondable. Rares sont donc, avant le xx<sup>e</sup> siècle, les femmes artistes qui ne sont pas, *a minima*, issues de l'aristocratie ou de la bourgeoisie : on pense à Madame de La Fayette (1634-1693), autrice du premier roman féminin diffusé (*La Princesse de Clèves*), aux femmes de la noblesse à l'initiative de salons littéraires, mises en scène par Molière notamment dans *Les Femmes savantes* ou *Les Précieuses ridicules*. C'est qu'à défaut d'être consi-

dérée comme émancipée, libre et majeure, une femme doit *a minima* disposer de pouvoir économique pour être autorisée à consommer de l'art ou à se faire tirer le portrait. Quand bien même elles s'autorisent à créer, les femmes n'ont pas le droit de dépeindre de scène historique, et même Séraphine de Senlis (1864-1942), artiste non-issu(e) de la bourgeoisie, crée des œuvres relevant de l'art naïf voire brut, absolument pas figuratif.

À l'inverse, lorsque les femmes affirment la décorrélation entre leur identité et leur fécondité possible, elles s'imposent comme artistes potentielles : la création semble être rendue possible par la prise de distance avec la procréation – comme si, *in fine*, les deux mots s'opposaient plutôt qu'ils ne présentaient de proximité. En quelque sorte, la création peut être pensée comme le produit rendu nécessaire par l'empêchement plutôt que le produit d'une fécondation. On comprend dès lors mieux, aussi, le rôle des muses dans l'inspiration de l'artiste, mais aussi l'ironie à laquelle invite un regard critique porté sur le postulat d'une exclusion réciproque entre création et procréation : lorsqu'Édouard Manet (1832-1883) peint son *Olympia* (1863), œuvre directement inspirée *La Vénus d'Urbino* (1538) du Titien (1488-1576), lorsqu'il expose son *Déjeuner sur l'herbe* (1863) au Salon des Refusés, il fait scandale car ce n'est plus une muse ou une divinité qu'il donne à voir, mais une femme réelle, qui pose pour l'artiste, ou qui vend son corps. Ainsi dénonce-t-il le fantasme d'une fécondation de l'artiste par la muse, quand l'artiste qui sculpte, peint la Vierge Marie ou la déesse Vénus ne fait sans doute que donner corps à un fantasme de femme idéalisée, femme objet sans consistance, femme née de l'esprit et du désir du créateur. L'art rend manifeste les arcanes de la création : un certain rapport des êtres humains au mystère de la genèse de la créature, qui suscite tension, désir et cause la création d'œuvres. Platon invite déjà à le penser dans son *Banquet* : c'est parce que deux hommes amoureux ne peuvent pas avoir d'enfants qu'ils enfantent de la poésie ; mais un certain sexisme, sans doute, l'empêche de voir que les femmes autant que les hommes sont mues par la puissance de la création.

Platon,  
*Ion, La République (livre X)*

Mathieu Cochereau

