

Les arcanes de la création (1) – Introduction (1) – Entrée dans le thème.

I. Analyse des termes du sujet. 1. Arcanes (début)

Le thème qui nous est proposé cette année est formulé de façon un peu énigmatique : il nous faut donc, pour essayer de le cerner et de le problématiser, commencer par analyser les termes du sujet, puis rapidement présenter les œuvres au programme (afin de pouvoir entrer assez vite dans les devoirs) et terminer l'introduction par une rapide histoire de la notion de « création artistique », puisque c'est implicitement ce qui est proposé à notre réflexion.

=> Plan de l'introduction :

I. Analyse des termes du sujet.

II. Rapide présentation des œuvres et des auteurs.

III. Histoire rapide (sommaire) de la notion de création artistique.

I. Commençons par analyser les termes de la thématique qui nous est proposée :

1. Les arcanes : nom masculin (un arcane).

- Origine latine : *arca*, æ, f. « coffre, armoire », du verbe « *arceo*, enfermer / tenir éloigné » → double implication : contenu impénétrable, caché, hermétique et qui reste placé hors de portée du commun des mortels.
→ de là dérive l'adjectif *arcanus*, a, um, secret (on trouve le terme chez l'historien romain Tite-Live (1^{er} siècle avant notre ère), qui l'applique par exemple aux délibérations politiques tenues secrètes.
→ de là enfin dérive le nom *arcanum*, « secret, mystère » (qu'on trouve par exemple chez le poète latin Ovide (1^{er} siècle de notre ère) à propos des secrets de Médée la magicienne, et chez le poète Horace (1^{er} siècle avant notre ère) à propos des secrets de Bacchus, et de son culte à mystères) → le terme connote de rituel secret, qui ne peut être révélé au grand public ni ne peut être compris par lui, voire (dans le cas des pratiques magiques) qui tire partiellement son efficacité du secret.
- C'est à partir de là que s'est construit le sens moderne, selon différents dictionnaires et encyclopédies ici synthétisés (CNRTL, Larousse, Robert...) :
→ le terme d'arcane est employé d'abord en alchimie – ancêtre de la chimie : un arcane est une opération secrète, un secret de fabrication qui ne doit être accessible qu'à des initiés (selon une sorte de fonctionnement un peu sectaire).
→ puis le terme s'est étendu par métaphore à d'autres domaines : les arcanes du pouvoir (= les mystères du fonctionnement du pouvoir) – les arcanes de la création artistique : cf lettre de Flaubert adressée à Baudelaire (réf trouvée dans le CNRTL) :

« À Charles Baudelaire. Croisset, mercredi soir 21 octobre 1857.

Je vous remercie bien, mon cher ami. Votre article m'a fait le plus *grand* plaisir. Vous êtes entré dans les arcanes de l'œuvre, comme si ma cervelle était la vôtre. »

Correspondance, 1857, p. 229.

Les arcanes de la création (1) – Introduction (1) – Entrée dans le thème.

I. Analyse des termes du sujet. 1. Arcanes (début)

→ enfin le terme s'est spécialisé (a priori peu utile mais on ne sait jamais, en cas de jeu sur la polysémie du mot dans un sujet de concours) :

- en occultisme, c'est le nom des cartes, ou lames, du jeu de tarot utilisé à des fins divinatoires : 22 arcanes majeurs et 56 arcanes mineurs.
- en chimie, nom donné à divers oxydes ou sels métalliques.

Il nous faut maintenant déployer les connotations polysémiques du terme en les appliquant aux oeuvres :

a. arcane = mystère

Nous inviter à réfléchir sur les « arcanes de la création », c'est nous inviter à considérer la création (implicitement, la création artistique) comme un processus mystérieux, énigmatique, dont l'artiste lui-même est parfois bien en peine de rendre compte – sans parler bien sûr du public, qui ne « comprend » pas toujours l'oeuvre, et du profane, qui se montre incapable de « faire aussi bien ».

- cf l'examen auquel Socrate soumet le rhapsode (récitant professionnel) Ion dans le dialogue éponyme, en le questionnant sur son talent (à partir de la p. 59). Celui-ci se trouve incapable de rendre compte de son art ou de son talent : la brièveté de ses réponses pendant l'interrogatoire auquel le soumet Socrate est révélatrice de son embarras, et Ion exprime d'ailleurs son étonnement pp. 65-66 : « Quelle est donc la cause, Socrate, qui fait que lorsqu'on s'entretient de n'importe quel autre poète, moi, je n'y fais pas attention et je suis incapable de rien proposer de valable (...) Au contraire, fait-on la moindre mention d'Homère, je suis tout attention, et j'ai beaucoup à dire ! ». C'est ce qui permet à Socrate de tirer la conclusion que l'art du rhapsode n'est ni « un art ni une science », c'est-à-dire un processus objectivable, accessible par un savoir.
- Certes, Ion n'est pas à proprement parler un créateur¹, puisque c'est un récitant professionnel ; mais son art relève au moins de la performance (c'est un interprète d'Homère au sens où il l'explique et au sens où il joue en acteur les épisodes qu'il récite) ; or c'est justement de la qualité de sa performance qu'il est incapable de rendre raison.
- Il y a donc quelque chose de mystérieux dans le processus artistique ; les poètes eux-mêmes, parlant sous l'effet de l'inspiration, sont impuissants à rendre compte de leur art, ce qui amène Socrate à conclure que leur talent émane des dieux par l'intermédiaire des Muses : p. 77 « ces poèmes [les poèmes lyriques] ne sont pas oeuvres humaines, [ils] ne viennent pas non plus des hommes, mais [ils] sont œuvres divines et viennent des dieux. Les poètes ne sont rien que les interprètes des dieux, chacun d'eux est possédé par le dieu qui s'empare de lui. »

C'est la théorie de l'inspiration, selon laquelle le créateur, ou le génie, ne peut rendre compte de son art, puisqu'il est d'origine divine ou inconnue. Cette vision de l'artiste composant sous l'effet de l'inspiration est très prégnante dans le courant romantique au XIX^e.

1 La notion de « création artistique » n'a d'ailleurs pas de sens pour Platon, ni même pour un Grec de l'Antiquité.

On peut retenir l'étymologie de deux termes en lien avec cette théorie de l'inspiration :

- Etymologiquement, l'in/spiration, c'est un souffle/esprit (*spiritus* a les deux sens) qui envahit l'artiste (et le rend capable de créer)
- en grec, le terme qui traduit l'inspiration, c'est l'enthousiasme (le fait d'être possédé par un dieu, en/theos). Certains cultes (les cultes à mystères notamment) cherchent à placer le myste (l'initié, le fidèle) en état de transe, afin que le dieu prenne possession de lui. → On retrouve le lien de l'enthousiasme ou de l'inspiration avec l'idée de possession religieuse ou magique.
- dans *L'Oeuvre* de Zola le génie artistique, la réussite revêtent également un caractère mystérieux, ce qu'illustre par exemple le cas du peintre Bongrand, mentor bienveillant des jeunes artistes groupés autour de Claude. Bongrand a produit jadis un chef-d'oeuvre, *La Noce au village*, qui fait du vieux peintre une référence absolue, mais il ne parvient plus à reproduire ce succès : p. 401, lors du Salon où Lantier expose *L'Enfant mort*, Bongrand expose de son côté *L'Enterrement au village*, qui est le pendant de l'oeuvre qui a fait son succès, et vise, d'une certaine manière, à annihiler la référence du chef d'oeuvre précédent en le dépassant (le titre est programmatique : le tableau doit « enterrer » *La Noce* et délivrer l'auteur de cette référence qui – croit-il – l'empêche de créer du nouveau ; mais c'est un échec : « Des morceaux de maître s'indiquaient toujours, l'enfant de choeur tenant la croix, le groupe des filles de la Vierge portant la bière, et dont les robes blanches, plaquées sur les chairs rougeaudes, faisaient un joli contraste avec l'endimanchement noir du cortège (...) ; seulement le prêtre en surplis, la fille à la bannière, la famille derrière le corps, toute la toile d'ailleurs était d'une facture sèche, désagréable de science, raidie par l'obstination. » => qu'est-ce qui fait que dans la toile certains éléments sont des réussites artistiques et d'autres non ? On peut en donner l'explication factuelle, bien sûr (contraste des couleurs, contraste des tons... opposé au caractère scolaire du reste du tableau, où transparaît l'effort ; mais pourquoi des détails paraissent-ils touchés par une sorte de grâce (métaphore religieuse), alors que le reste est manqué et que le peintre y laisse transparaître son entêtement ? Selon Kant, la particularité du génie est l'autonomie : l'oeuvre paraît réalisée sans obéir à d'autres lois que les siennes propres ; Bongrand dans *L'Enterrement* laisse au contraire transparaître « la science », c'est-à-dire les règles selon lesquelles il a composé son tableau.

L'oeuvre peut ainsi échapper à son propre créateur : lors du Salon des Refusés, Claude reconnaît à peine sa propre toile, *Plein Air*, dont Christine a fourni le modèle : p. 206 l'accrochage nuit aux couleurs de Claude : « il regardait son tableau, il s'étonnait, le reconnaissait à peine, dans cette salle. Ce n'était certainement pas la même oeuvre que dans son atelier. Elle avait jauni sous la lumière blafarde de l'écran de toile ; elle semblait également diminuée, plus brutale et plus laborieuse à la fois ; et soit par l'effet du voisinage, soit à cause du nouveau milieu, il en voyait du premier regard tous les défauts, après avoir vécu des mois aveuglé par elle ». Le style indirect libre (« ce n'était certainement pas la même oeuvre... ») nous donne ainsi accès aux pensées de Claude et à sa surprise.

NB d'ailleurs : on voit ici que dans les « arcanes de la création » peuvent jouer, dans la réussite artistique, des éléments que le créateur lui-même ne maîtrise pas (j'anticipe sur le b.) : la lumière

Les arcanes de la création (1) – Introduction (1) – Entrée dans le thème.

I. Analyse des termes du sujet. 1. Arcanes (début)

du salon où elle est accrochée, pour Claude, et l'évolution des techniques, des conceptions, et donc du goût, pour Bongrand : « Il y avait là [dans *L'Enterrement au village*] un retour inconscient, fatal, au romantisme tourmenté, d'où était parti l'artiste, autrefois. Et c'était bien le pis de l'aventure, l'indifférence du public avait sa raison dans cet art d'une autre époque, dans cette peinture cuite et un peu terne, qui ne l'accrochait pas au passage, depuis la vogue des grands éblouissements de lumière. » => l'évolution des courants artistiques, le goût du public, la façon dont est accrochée la toile, participent donc de cette alchimie de la création. On le voit également dans la description hétéroclite du Salon des Refusés pp. 203-204 : « C'était, le long des murs, un mélange de l'excellent et du pire, tous les genres confondus, les gâteaux de l'école historique coudoyant les jeunes fous du réalisme (...). » → on pourrait aussi parler d'« arcanes du goût » ... Ainsi, qui peut dire si avec le temps le public ne peut reconnaître le génie d'un artiste après coup ? Certes, Zola attribue l'échec de Claude à la fêlure héréditaire qui affecte les Rougon-Macquart, mais il n'est pas rare qu'un artiste soit « reconnu » après sa mort, comme ce fut le cas de Cézanne qui a servi de modèle au personnage de Claude.

- chez Woolf, le caractère mystérieux de ce processus de création est évoqué, à propos de l'écriture, à travers une **métaphore filée** qui assimile la pensée à la pêche, et l'idée qui en résulte au poisson p. 28. Chargée de produire une conférence sur les femmes et la fiction, le « je » narratif (qui nous précise bien qu'il ne se confond pas avec l'auteur lui-même p. 27 « je » n'est qu'un terme pratique pour quelqu'un qui n'a pas d'être réel ») se représente penché au bord d'une rivière, et plongée dans une méditation diffuse : p. 28, commencer la lecture à « Pensées... assise ». Voici comment la narratrice décrit l'émergence d'une pensée créatrice : « Cette ligne [métaphore de la méditation] se balançait (...), plongeant et émergeant jusqu'à – vous savez, quand ça mord – la soudaine sédimentation d'une idée au bout de la ligne : et puis la remontée précautionneuse, et la prudente dépose... Hélas, posée sur l'herbe, ma petite pensée paraissait bien insignifiante... (...) » Avec humour et habileté, Woolf parvient à transmettre tout ce que le processus créatif appliqué à l'écriture a de hasardeux et d'inexplicable ; ce qu'elle décrit, c'est proprement le mécanisme de naissance de l'essai poétique qu'elle écrit sur les femmes et la fiction, la recherche d'un point de départ qui puisse laisser la réflexion et l'écriture s'épanouir. Elle transmet également à travers cette métaphore les doutes qui traversent l'écrivain ou l'artiste (comme ils traversent Claude, par exemple) : « Hélas, posée sur l'herbe, ma petite pensée paraissait bien insignifiante ; le genre de poisson qu'un bon pêcheur remet à l'eau pour qu'il grossisse et vaille un jour la peine d'être mangé. » L'auteur s'interroge donc, examine ses trouvailles, vérifie leur validité ; et c'est ici que se produit le processus mystérieux de création : « Pour petite qu'elle fût, elle avait néanmoins la **mystérieuse propriété de son espèce** – replongée dans mon esprit, elle y devint aussitôt très excitante et importante ; et comme elle bondissait et plongeait, et jaillissait ici et là, elle déclencha un tel tumulte d'idées qu'il me fut impossible de rester assise. » => l'idée s'impose presque malgré elle (malgré la narratrice et l'auteure) à l'esprit de l'artiste, de façon presque autonome, et devient **féconde**.

b. arcanes = alchimie. La création artistique résulterait d'une alchimie (processus chimique et magique à la fois) mystérieuse. (→ une alchimie mystérieuse ferait naître le tableau génial – l'oeuvre géniale, par exemple, et le peintre – l'artiste – de génie).

- chez Zola : c'est sans doute dans ce roman que le parallèle avec l'alchimie est le plus évident.

→ le titre même du roman, dans sa formulation absolue (*L'oeuvre*, article défini : recherche de l'absolu) peut faire référence à l'alchimie : L'Oeuvre, c'est « le grand oeuvre » = *magnum opus*, c'est la réalisation ultime, la formule ultime en alchimie, celle qui permet de transformer le vil métal en or (la pierre philosophale), qui permet la transmutation des métaux en or. Le terme désigne bien sûr également le chef d'oeuvre, dans le domaine artistique. => de fait, tout le roman de Zola est le récit d'une impossible ou d'une difficile création, d'une quête vouée à l'échec dans laquelle s'épuise le martyr de la peinture Claude Lantier, à la recherche de L'Oeuvre (singulier, article défini → recherche de l'oeuvre ultime) qui lui vaudra le succès et le consacrera définitivement comme peintre de génie).

→ ce rapprochement avec l'alchimie est également confirmé par le leitmotiv de la « formule » qui parcourt tout le roman, et qui désigne le style personnel de l'artiste capable de faire école. Les peintres et les artistes sont à la recherche d'une formule, comme une formule chimique, scientifique ou magique (à l'origine, pas de différence entre magie, alchimie et science) :

Par exemple, chapitre III, Dubuche (architecte raté), respectueux des « vieilles formules classiques » pp. 106-107, est bousculé par la « peinture dérégulée » de Claude, « dans la pondération de sa nature, dans son respect de bon élève pour les formules établies » ; chap. III, à propos du tableau *La Noce* de Bongrand, le vieux peintre [modèle : Flaubert, cf note p. 158 – pour la peinture, Angélus de Millet et Enterrement de Courbet?] : « De ce tableau datait une évolution, car il avait apporté une formule nouvelle » (NB : description de la « formule » ensuite : « A la suite de Delacroix, et parallèlement à Courbet, c'était un romantisme tempéré de logique, avec plus d'exactitude dans l'observation, plus de perfection dans la facture... » => la « formule » est ici rationalisée et expliquée ; mais c'est bien une « formule » que cherchent les artistes, formule capable de faire entrer la vie dans l'oeuvre, et qui s'oppose aux vieilles « formules » de l'art conventionnel des salons officiels, comme Zola le précise au chap. VII, p. 277, en parlant de « la formule qu'on enseigne là-bas pour l'agrément des bourgeois ». Inversement, pour la petite bande d'artistes, Claude est justement celui que l'on attend p. 292 : « L'on attendait l'homme de génie nécessaire, celui qui incarnerait la formule en chefs d'oeuvre ».

Le terme de « formule » désigne le style de peinture qui est recherché ; mais il est intéressant que ce soit ce terme qui appartient à la fois au domaine de l'ésotérisme et au domaine de la chimie que retient Zola. Les artistes dans *L'oeuvre* sont à la recherche d'une sorte de « recette » qui révélera leur génie.

→ on trouve d'ailleurs dans le roman de Zola un autre rapprochement possible avec l'alchimie : tout comme l'alchimie recherche la formule de la transmutation des métaux en or, les artistes recherchent la formule qui leur permettra de faire entrer la vie dans leurs oeuvres, de transmuter la réalité et la nature en art : p. 153, Claude se lance dans une véritable profession de foi (métaphore religieuse) dans laquelle il exprime ce qu'il veut réaliser dans la peinture : « Ah ! La vie, la vie ! La sentir et la rendre dans sa réalité, l'aimer ».

Les arcanes de la création (1) – Introduction (1) – Entrée dans le thème.

I. Analyse des termes du sujet. 1. Arcanes (début)

pour elle, y voir la seule beauté vraie, éternelle et changeante, ne pas avoir l'idée bête de l'anoblir en la châtrant, comprendre que les prétendues laideurs ne sont que les saillies des caractères, et faire vivre, et faire des hommes, la seule façon d'être Dieu ! » [NB : il faudra réutiliser cette citation pour illustrer le terme de « création »] => il s'agit d'amener la vie à se transmuter dans le tableau.

La figure de Christine, modèle de Claude pour « la grande figure de femme » de *Plein Air*, est l'objet de cette transmutation : p. 165, la jeune fille est saisie de honte et d'indignation en se reconnaissant dans le tableau : « Christine, tout de suite, se reconnut. C'était elle, cette fille, vautreée dans l'herbe, un bras sous la nuque, souriant sans regard, les paupières closes. Cette fille nue avait son visage, et une révolte la soulevait, comme si elle avait eu son corps, comme si, brutalement, l'on eût déshabillé là toute sa nudité de vierge ». Mais deux pages plus loin : « Non, ce n'était pas elle, cette fille qui n'avait ni son visage ni son corps : comment avait-elle pu se reconnaître dans cet épouvantable gâchis de couleurs ? »

L'art pictural ici représente donc le réel (fonction mimétique), mais ce qu'il produit n'est pas la réalité, c'est une image → cf Mallarmé (poète du XIX^e), dans *Crise de vers*, tiré du recueil *Divagations* (1897):

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet.

=> à travers le mot « fleur », c'est la pensée de la fleur qui surgit, non la fleur réelle, qu'on peut mettre en bouquet.

Même idée chez Magritte, cf *La Trahison des images* (1828-29) :



=> l'image de la pipe n'est pas la pipe.

I. Analyse des termes du sujet. 1. Arcanes (début)

- Chez Platon, c'est l'image du magnétisme qui est utilisée dans *Ion* p. 81 pour désigner cette opération apparemment magique qui fait se communiquer l'émotion du dieu qui inspire le poète au public en passant par le récitant : « le spectateur dont tu parles est le dernier de ces anneaux dont je disais qu'ils tirent leur puissance de la pierre d'Héraclée² et se la transmettent les uns aux autres. L'anneau du milieu, c'est toi, le rhapsode et l'acteur. Le premier anneau, c'est le poète lui-même. Mais par l'intermédiaire de tous ces anneaux, c'est le dieu qui tire l'âme des hommes jusqu'où il veut, car c'est bien sa puissance qui passe au travers de ces anneaux, qui sont suspendus l'un à l'autre ». => processus à la fois scientifique (chimique) et magique qui permet au dieu d'inspirer les hommes (le public) par l'intermédiaire du poète puis du récitant (le rhapsode).
- Chez Woolf, on peut retrouver également cette notion d'alchimie, de manière métaphorique bien sûr.
 - La question qui est centrale dans son essai et à son époque, c'est celle de savoir dans quelle mesure les femmes sont capables d'écrire – et dans quelle mesure la fiction leur est réservée. Woolf refuse justement que ce soit une question d'inspiration ou de nature féminine, et place la question résolument sur le terrain sociologique : pour qu'une femme puisse écrire, il faut qu'elle dispose d'argent et d'un lieu à elle. La question de la nature féminine et de sa capacité à écrire devient pour Woolf une question de possibilité matérielle, et non question de génie ou de capacité naturelle ; une question d'éducation et de confiance en soi aussi.
 - mais s'il existe une alchimie qui permette de créer un.e grand.e artiste ou un.e grand.e créateur.ice, c'est celle qui doit se réaliser dans l'esprit androgyne. pp. 150-151 Pour Woolf, la « formule » cherchée par les artistes de Zola se trouve là. C'est ce dont le « je » locuteur d'*Un lieu à soi* découvre en voyant un couple monter dans un taxi : « la vue de deux personnes qui montent dans un taxi et la satisfaction que j'en retirais me fit me demander aussi s'il y a deux sexes dans l'esprit qui correspondent aux deux sexes dans le corps, et s'ils demandent aussi à être réunis pour obtenir bonheur et satisfaction. » => lire toute la page 151. « C'est peut-être ce que Coleridge a voulu dire quand il écrit qu'un grand esprit est androgyne. C'est quand cette fusion a lieu que l'esprit est pleinement fertilisé et fait usage de toutes ses facultés » (...) « Il a peut-être voulu dire que l'esprit androgyne est résonnant et poreux ; qu'il transmet l'émotion sans obstacle ; qu'il est naturellement créatif, incandescent et uni » (exemple type de l'esprit androgyne : Shakespeare, le plus grand auteur pour Woolf).

2 = l'aimant naturel = la magnétite, oxyde de fer.