

I. Analyse des termes du sujet (suite)

1. Arcane (suite et fin)

c. un mystère réservé à un petit nombre d'initiés, dont le profane est exclu (cette initiation peut concerner aussi bien le public que le créateur lui-même, aussi bien le destinataire que le destinataire) :

- chez Platon, on trouve ces deux dimensions :
→ le talent du rhapsode est réservé à un petit nombre de professionnels (pour Socrate, ce n'est pas un compliment, comme en témoigne l'ironie de l'apostrophe adressée à « vous, les rhapsodes » p. 55, qui détache ces récitants professionnels du commun des mortels (mais c'est faussement élogieux, en réalité plutôt méprisant de la part de Socrate). Parmi ces professionnels, on peut en particulier citer les Homérides, auxquels Ion fait allusion p. 58 ; le terme grec est ici traduit ici de façon littérale (Ion s'estime digne d'être couronné « par les Fils d'Homère ») ; on pense qu'il s'agit sans doute plutôt (cf note 2) d'une sorte de guilde de compositeurs qui se considéraient eux-mêmes et étaient considérés comme les dépositaires des poèmes homériques.

NB Historique :

Qui est Homère, référence absolue pour Platon, la figure de poète par excellence ?

- VIII^e s avant notre ère (période archaïque) : composition des deux poèmes homériques, *L'Iliade* (récit de la colère d'Achille, quelques semaines pendant la dernière année de la guerre de Troie) et *L'Odyssée* (récit du retour d'Ulysse dans sa patrie après la guerre de Troie). On a longtemps considéré que l'auteur en était un poète aveugle, Homère, un aède (compose selon un principe de semi-improvisation). On pense aujourd'hui qu'il existait sans doute plutôt des ateliers de poètes, des aèdes. Quoi qu'il en soit, Platon ne remet pas en cause l'existence d'Homère, qui a composé les épopées.
- VI^e siècle : fin de la période archaïque : les poèmes sont fixés par écrit → cessent d'être le lieu d'une création, deviennent le lieu d'une interprétation (performance de l'acteur ou exégèse, explication). Cette interprétation est le fait des rhapsodes (récitants et conférenciers professionnels), qui pour le personnage de Socrate mis en scène par Platon sont des « imitateurs d'imitateurs », et même imitateur au troisième degré (le menuisier imite le concept, l'aède imite la réalité produite par le menuisier, le rhapsode imite le poète).
- V^e siècle : floraison de la démocratie athénienne, centre culturel de premier plan dans tout le bassin méditerranéen. Les poèmes homériques sont intégrés à la *paideia*, c'est-à-dire à l'éducation des tout jeune athénien qui les connaît par cœur (ils sont appris dans les écoles, deviennent sujet des exercices de rhétorique, sont récités lors des Grandes Panathénées, fêtes en l'honneur d'Athéna, divinité poliaide) : Homère est considéré comme « l'éducateur

de la Grèce » → Platon ne s'oppose pas à Homère en tant qu'artiste (même si ce mot n'existe pas dans le sens que nous lui donnons), il reconnaît son talent exceptionnel, mais ce n'est pas ce qui lui importe. Il cherche l'art qui est capable de rendre les hommes meilleurs, capables de participer à la République idéale. Pour lui, le poète narratif n'en est pas capable, parce qu'il éveille les passions, dangereuses pour l'âme et pour l'Etat : c'est pourquoi il faut chasser le poète de la République (après l'avoir couronné, c'est-à-dire en reconnaissant son talent) et n'admettre dans la cité que les œuvres morales : les hymnes en l'honneur des dieux, et les éloges des gens de bien.

Revenons à la connotation d'initiation présente dans le terme d'« arcanes ».

→ D'autre part, pp. 73-75, le délire poétique qui saisit le poète est assimilé au délire des initiés (mystes) dans les religions à mystères (le terme d'initié est alors à prendre au sens propre) : « Comme les Corybantes qui se mettent à danser dès qu'ils ne sont plus en possession de leur raison, ainsi font les poètes lyriques : c'est quand ils n'ont plus leur raison qu'ils se mettent à composer ces beaux poèmes lyriques. » Cette forme d'initiation (qui se rencontre aussi dans le culte de Dionysos-Bacchus), vue comme la possession par un dieu (cf cours 1), correspond à la théorie de l'inspiration : cf lecture de la p. 74. « C'est chose légère que le poète, ailée, sacrée ; il n'est pas en état de composer avant de se sentir inspiré par le dieu, d'avoir perdu la raison et d'être dépossédé de l'intelligence qui est en lui. »

→ comme on l'a vu également, cette possession, cette initiation, gagne le public, comme une chaîne d'anneaux successifs (cf cours 1), et en particulier les femmes (cf *République*), dont la nature, selon Platon (réflexion très genrée) est particulièrement sensible aux émotions et moins disposée à la raison.

- chez Zola,
→ la séparation est très claire entre l'œil averti des peintres et du petit groupe d'artistes réunis autour de Sandoz et de Claude, et le public imbécile et vulgaire qui laisse libre cours à son hilarité au Salon des Refusés : pp. 204 et suivantes, scènes terribles : la réaction du public et la tragédie du tableau est annoncé par les rires que suit Claude à la recherche de son tableau : p. 205 « C'était de son tableau qu'on riait ». => cruauté des rires et des réflexions p. 207 ; p. 208 le futur beau-père de Dubuche : « Dites donc, quel est le sabot qui a fichu ça ? » et p. 209 jugement de Sandoz et de Gagnières sur le public : « Ils ont hué Delacroix, interrompit Sandoz, blanc de rage, les poings serrés. Ils ont hué Courbet. Ah ! Race ennemie, stupidité de bourreaux ! »

NB : p. 207, noter l'art avec lequel Zola décrit la vision du public par les yeux de Claude : l'œil du peintre, sensible aux détails de ce tableau d'ensemble, voit « se fendre les mâchoires des visiteurs, se rapetisser les yeux, s'élargir le visage » ; puis c'est le concert des rires « des souffles tempétueux d'hommes gras, des grincements rouillés d'hommes maigres, dominés par les petites flûtes aiguës des femmes »...

Mais il faut noter surtout l'opposition entre le public ignorant et les artistes : p. 208 « Cela tournait au scandale, la foule grossissait encore, les faces se congestionnaient dans la chaleur croissante,

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

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

chacune avec la bouche rond et bête des ignorants qui jugent de la peinture, exprimant à elles toutes la somme d'âneries, de réflexions saugrenues, de ricanements stupides et mauvais que la vue d'une œuvre originale peut tirer de l'imbécillité bourgeoise. » Voir la note 1 p. 208 : Zola décrit ici l'accueil qui fut fait au *Bain* (ou *Déjeuner sur l'herbe*) de Manet, et voir p. 503 sq dans le Dossier la description du public riant et l'explication des raisons du rire p. 505.



E. Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863 (musée d'Orsay)

→ de fait, le public doit être initié : initiation progressive de Christine à l'art de Claude, qu'elle trouve hideux au début : arcanes du goût et de la mode : initiation progressive de Christine p. 79 détestation p 167 (« épouvantable gâchis de couleurs »), et d'ailleurs Claude en est parfaitement conscient : p. 185 : « Avouez que ma peinture vous rend malade... Ah certes, ce n'est pas de la peinture pour les dames, encore moins pour les jeunes filles, mais vous vous y accoutumerez, il n'y a là qu'une éducation de l'oeil ; et vous verrez que c'est très saine et très honnête, ce que je fais là. » De fait, plus haut p. 185, Christine est habituée à un art plus convenu, plus banal : « Elle ne pouvait s'habituer aux nudités vraies des académies, à la réalité crue des études faites en Provence, blessée, répugnée. Surtout, elle

n'y comprenait rien, grandie dans la tendresse et l'admiration d'un autre art, ces fines aquarelles de sa mère, ces éventails d'une délicatesse de rêve, où des couples lilas flottaient au milieu de jardins bleuâtres. » Les tableaux auxquels elle s'essaie sont très convenus et banals, de « petits paysages d'écolière, deux ou trois motifs toujours répétés, un lac avec une ruine, un moulin battant l'eau d'une rivière, un chalet et des sapins blancs de neige »

Mais peu à peu l'œil de Christine se forme (question posée en cours : peut-on dire que son œil se forme, ou que c'est l'emprise qu'elle subit de la part de Claude qui change sa vision ? Le deux ne sont pas incompatibles, et il faut habituer l'œil, le palais, l'oreille à la nouveauté) : pp. 185-186. initiation progressive à l'art, qui se double d'une initiation amoureuse : c'est l'amour qui amène Christine à la peinture (illustration des théories de Platon ou de Socrate...).

Noter le « **dédain des jugements de la femme** » également pour Claude. Il existe un portrait de connaisseur chez Zola : le père Malgras, galeriste, qui achète des toiles aux peintres : p. 116, « **un gaillard très fin qui avait le goût et le flair de la grande peinture** ».

- chez Woolf au contraire, la création féminine, ou plutôt le fait que les femmes aient été écartées de la création et de manière générale de l'art et de la culture, au prétexte de leur « **infériorité mentale, morale et physique** » (p. 62, professeur von X) est un fait social systémique (attention, le terme est anachronique) ; même si la création est un processus mystérieux, dont il est difficile de rendre compte, pour Woolf (ou le « je » qui s'adresse à son lectorat), ce n'est pas un secret réservé aux seuls initiés ; la métaphore initiale permet justement de rendre compte par une expérience universalisable de ce processus de création pourtant inexplicable : « **vous savez, quand ça mord** ». En cela, Woolf s'oppose aux deux autres auteurs pour lesquels les poètes sont inspirés par les dieux qui les ont élus (c'est la thèse de Socrate chez Platon) ou à certains caractères (génies) – masculins pour Zola : la conclusion de ces deux auteurs est donc que la création est réservée à des élus. *Un lieu à soi* s'achève au contraire par une injonction à toutes les lectrices : p. 164 « **Je vous demanderai donc d'écrire toutes sortes de livres, en n'hésitant devant aucun sujet, fût-il trivial ou fût-il vaste** », et p. 165 la locutrice revient sur la métaphore initiale : « **Coûte que coûte, j'espère que vous mettrez la main sur assez d'argent pour voyager, ne rien faire, pour contempler le futur ou le passé du monde, pour rêver sur des livres et flâner au coin des rues et laisser le fil de votre pensée plonger profondément dans le courant**. » L'écriture pour Woolf n'est donc pas affaire de génie (même si elle reconnaît, par exemple, plus de génie à Charlotte Brontë qu'à Jane Austen), mais de possibilité de laisser la pensée se déployer librement (donc des conditions matérielles d'isolement et d'indépendance : p. 26 « **une femme doit avoir de l'argent et un lieu à elle si elle veut écrire de la fiction** » (en réalité, si elle veut écrire, de façon absolue, pas seulement de la fiction). Pour Woolf, la création artistique est bien sûr une question de talent et d'éducation, de personnalité aussi (c'est la personnalité qui fait le style) mais avant tout de travail ; et pour pouvoir travailler, il faut en avoir la possibilité matérielle, sans quoi non seulement l'artiste n'a pas le temps matériel de créer, mais son talent risque d'être gâché par des émotions personnelles qui s'interposent entre lui et son œuvre : p113-114 à propos de Charlotte Brontë : Woolf cite une page entière du roman *Jane Eyre* dont l'héroïne éponyme exprime sans doute les émotions qui agitent

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

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

Charlotte Brontë elle-même, et se lance dans un plaidoyer sur l'égalité des sexes, puis revient brutalement à la réalité, rappelée à elle par le « rire de Grace Poole » (personnage dépeint comme inquiétant dans le roman) : pour Woolf, c'est là une « rupture maladroite » car « la continuité est perturbée », ce qui lui fait dire p. 118 : « Certes, dans les passages que j'ai cités de *Jane Eyre*, il est clair que la colère portait atteinte à l'intégrité de Charlotte Brontë la romancière. Elle a délaissé son histoire, à laquelle était due son entière dévotion, pour s'occuper d'un grief personnel ». Mais on peut considérer aussi que c'est justement ce qui donne aux accents de *Jane Eyre* à la fois passion et vérité.

La connotation d'initiation que possède le terme « d'arcane » pourrait donc être appliquée à l'essai de Virginia Woolf, au sens où celle-ci montre à quel point les femmes sont écartées du processus créatif et artistique par une société patriarcale, qui érige le résultat de conditions sociales (les femmes sont écartées de l'instruction, des universités et chargées de tâches matérielles, sans pouvoir s'appartenir) en déficience congénitale ; Woolf, à travers l'image de la bibliothèque sur laquelle le « je » narratif cherche les livres écrits par des femmes, manifeste clairement à la fois l'éviction des femmes de la littérature, mais aussi les progrès qui sont faits dans le sens de l'ouverture de la création littéraire aux femmes : peu à peu, les rayons de la bibliothèque se chargent d'auteurs féminins. p. 146 : « Donnez-lui encore cent ans » (en parlant de « Mary Carmichaël », auteur semi-fictif,) « Donnez-lui un lieu à elle et cinq cents livres de rente, laissez-la s'exprimer et ôter la moitié de ce qu'elle raconte aujourd'hui, et elle écrira un meilleur livre un de ces jours. Elle sera poète (...) dans cent ans. » => le groupe d'initiés fermé aux femmes s'ouvre progressivement pour les intégrer ; mais ce sont des conditions matérielles avant tout qui leur en ouvriront les portes, non la magie ou la ferveur religieuse.

NB : la question du genre et de la création est au centre des œuvres au programme, même si je ne suis pas certaine qu'elle sera posée en ces termes au concours ; pour Platon, les femmes sont envisagées en tant que public, et « mauvais » public, au sens où il se laisse guider par ses passions ; pour Zola, la femme est inspiratrice, mère et amante, mais sa nature l'empêche de comprendre véritablement le génie, et de produire elle-même (la mère Christine peint des éventails, forme mièvre et de l'art aux yeux de Zola et de Claude) ; pour Woolf en revanche la femme peut et doit devenir à son tour créatrice.