Notion : altérité créateur/création

« L'oeuvre dans la création échappe à son créateur. Tout-à-coup autre, elle devient étrangère, merveilleuse, don du ciel ou de la muse, ou au contraire muette, hostile, écrasante, lorsque la joie de l'enfantement se retire, et cède la place à la certitude d'un échec. Aucun lien ne subsiste entre le créateur et sa création, qui n'est telle que par son altérité radicale. » écrit Béatrice Lenoir dans *L'oeuvre d'art*, Introduction p. 20, paru chez GF (1999).

En quoi cette affirmation vous permet-elle d'approfondir votre réflexion sur le thème «les arcanes de la création » et votre lecture des œuvres au programme, *Ion* et le livre X de *La République* de Platon, *L'oeuvre* d'E. Zola et *Un lieu à soi* de V. Woolf ?

Analyse du sujet (brouillon) :

- Mise en évidence d'un arcane, un processus mystérieux qui se réalise dans la création artistique : l'oeuvre se détache de son auteur et semble devenir autonome, mieux, elle lui « échappe », comme s'il exerçait sur elle une forme de tyrannie. Ce processus de séparation est réaffirmé avec insistance à plusieurs reprises par divers procédés :
  → champ sémantique de l'altérité (« autre, étrangère, altérité »)
  → métaphore de l'enfantement à expliquer en intro ou en I (après la gestation, l'enfant ne fait plus partie de la mère, devient une autre personne)
  → personnification de l'oeuvre qui « échappe » au créateur, et peut devenir « muette, hostile... »
  → jusqu'à la dernière formulation définitive : « aucun lien ne subsiste ».
- Ce processus se manifeste aussi bien dans le succès, quand l'oeuvre se révèle « merveilleuse » que dans « la certitude [de l'] échec ».
- Pourquoi cette affirmation paradoxale ? [ici la problématisation commence dès l'analyse]/ Que signifie cette affirmation qui peut paraître paradoxale (la paronomase créateur/création souligne ce paradoxe) : c'est comme si l'artiste ne pouvait rester maître de sa création.
  → il n'en maîtrise pas la réussite ou l'échec, et à ce titre le résultat paraît indépendant de sa volonté → l'oeuvre paraît dès lors, si elle est réussie, « merveilleuse, don du ciel ou de la muse » (sans pouvoir lui-même s'expliquer les moyens du succès, l'artiste ou le public leur attribue une forme de surnaturalité), ou si elle est manquée, « hostile » et « muette » (personnifications qui marquent la résistance de la matière à se plier à la volonté de l'artiste).
  → d'autre part, c'est justement cette altérité « radicale », d'après Béatrice Lenoir, c'est la rupture du lien qui unit le créateur à sa création, qui fait l'oeuvre, cette dernière n'étant véritablement achevée que lorsque le lien est rompu : l'oeuvre apparaît alors comme auto-suffisante, autonome, (une totalité) et c'est peut-être à ce prix qu'elle peut accéder à une forme d'universalité.

Reformulation : l'un des arcanes de la création consiste en une autonomisation – réelle ou apparente – de l'oeuvre : qu'elle soit réussie ou manquée, la création ne peut devenir œuvre qu'à partir du moment où toute trace de son auteur a disparu, où elle se présente comme une totalité sur laquelle l'artiste n'a plus de prise.

Problématiques possibles : même si l'artiste, dans le processus de création, produit un objet qui lui est étranger, ne laisse-t-il pas son empreinte dans son oeuvre ?

Dans quelle mesure peut-on véritablement admettre l'altérité radicale du créateur par rapport à sa création ?
Plan adopté :

I. Illustration du sujet : un arcane de la création = altérité de l'oeuvre
II. Pour autant, l'artiste laisse son empreinte sur sa création
III. La réussite : capacité à donner à sa vision personnelle une portée universelle

Propositions d'accroche :

- Version du mythe de Pygmalion dans *Les Métamorphoses* d'Ovide : le réalisme de la statue est tel que le sculpteur finit par oublier que sa création est un objet d'ivoire créé de ses mains et en tombe amoureux ; la métamorphose de la statue en jeune femme de chair (grâce à l'intervention de Vénus) pourrait même dans se lire comme une allégorie de la réussite artistique.
- Un Vinci, un Dali, un Miro = métonymie qui montre que c'est d'abord le créateur qu'on recherche dans l'oeuvre d'art et qui l'identifie.
- Chez Aristote : opposition entre *praxis* (action qui vise sa propre fin[1]) et *poièsis* (action dont la fin est un objet qui diffère de l'artiste et lui échappe, ne serait-ce que par la vente) = c'est le prinicpe même de l'activité poïétique.

I. Illustration du sujet : l'activité poïétique, visant la production d'un objet, implique la séparation de l'artiste et de son œuvre :

1 . L'oeuvre « échappe » à l'artiste au sens propre : le devenir de l'oeuvre dépend du public, des galeristes, des critiques…

- En sa qualité de rhapsode, Ion commente et interprète l'oeuvre d'Homère, composée trois siècles avant lui. Ion est peut-être, comme il le proclame, « de tous les hommes, celui qui dit les plus belles choses au sujet d'Homère » ; mais que ce soit vrai ou non, le poète ne peut corriger son interprétation de *L'Iliade* ou de *L'Odyssée,* alors même que le rhapsode ne peut en rendre compte (son talent ne relève ni de l'art, ni de la science, d'après Socrate) et que cette interprétation vise moins la vérité que le plaisir du public et la satisfaction de l'interprète : « Si je les fais pleurer, c'est moi qui serai content en recevant mon argent » avoue Ion en manière de boutade. L'existence même de l'aède aveugle est remise en question, tandis que son œuvre continue à susciter de multiples interprétations.
- Multiples exemples dans *L'oeuvre* :

- déception de Claude devant son tableau *Plein Air* accroché au salon des Refusés : « il regardait son tableau, s'étonnait, le reconnaissait à peine, dans cette salle. Ce n'était certainement pas la même oeuvre que dans son atelier » (l'adverbe modalisateur « certainement » nous fait accéder aux pensées de Claude et à son étonnement) – sentiment d'étrangeté devant sa propre création.
- rires du public et interprétations grotesques de la scène, qui la ridiculisent : « Voilà, la dame a trop chaud, tandis que le monsieur a mis sa veste de velours, de peur d'un rhume »
- le journaliste Jory, critique d'art et critique littéraire dans *L'oeuvre,* éreinte (critique violemment) les œuvres de ses camarades, notamment le roman de Sandoz à la fin du roman
- mort de Claude dans la misère, dépossédé de ses oeuvres : « il donnait tout, les gens le volaient. Non, rien à vendre, pas une toile possible »

1 Fin = but, finalité

- Fagerolles « pille » les tableaux de Claude, et ses copies affadies rencontrent le succès qui échappe à Lantier [p. 399]. Fin de l'oeuvre : Claude, sans avoir lui-même rencontré le succès, a inspiré les toiles d'autres artistes, et exprime son « tourment de précurseur qui sème l'idée sans récolter la gloire... ».

- De même, dans *Un lieu à soi*, Woolf (ou son avatar littéraire) commente Charles Lamb, disserte sur « l'esprit androgyne » de Shakespeare, compare Charlotte Brontë et Jane Austen en accordant à la deuxième moins de génie mais plus de réussite qu'à la première… Le devenir des œuvres se poursuit ainsi indépendamment de leurs auteurs qui s'en trouvent dépossédés.

2. L'oeuvre « échappe » également à l'artiste au sens où il en perd la maîtrise, y compris technique – et peut-être pas seulement technique – dans le processus même de fabrication. L'artiste lui-même ne peut totalement rendre raison de sa création, expliquer ce qui fonctionne ou non, comprendre quand il travaille ce qui va ou non fonctionner : ce qui fait le génie reste fondamentalement mystérieux. C'est ce qui d'ailleurs donne naissance aux théories de l'inspiration : la création paraît résulter d'un phénomène surnaturel, merveilleux, « don du ciel ou de la muse ».

- Chez Platon : incapacité de Ion, face aux questions de Socrate, à rendre compte de son talent, alors qu'il est tout-à-fait capable de parler d'Homère au point de s'estimer « digne d'être couronné d'une couronne d'or par les Fils d'Homère », ce qui fait dire à Socrate que le talent des rhapsodes n'est ni une science ni un art (téchnè) ; ainsi Socrate développe-t-il, dans *Ion*, l'idée que « c'est le dieu lui-même qui parle et qui, par l'intermédiaire de ces hommes, nous fait entendre sa voix » (*Ion*) → le poète n'a pas la maîtrise de sa propre création.
- Woolf, sans traiter directement de l'inspiration, donne à comprendre, à travers la métaphore filée de la pêche, cette relative autonomie – énigmatique – de la pensée créatrice, jaillissant du flux des pensées comme un poisson doté de « la mystérieuse propriété de son espèce » : « replongée dans mon esprit, » dit la narratrice, « elle y devint aussitôt très excitante et importante ; et [...] elle bondissait et plongeait, et jaillissait ici et là ».
- Cette obscurité fondamentale vise aussi bien le succès que l'échec : dans *L'Oeuvre*, Bongrand est incapable de reproduire avec *L'enterrement au village* la succès de son premier chef d'oeuvre, *La noce au village* ; et c'est d'ailleurs probablement dans l'effort de reproduire ce succès qu'il échoue à proposer une œuvre radicalement nouvelle, même s'il produit ici et là quelques « morceaux de maître » ; mais c'est bien sûr Claude qui illustre par excellence cette résistance de la matière contre laquelle il ne cesse de lutter, opiniâtre, tandis que son œuvre lui reste « muette, hostile, écrasante » : alors qu'il s'efforce d'achever sa toile *Plein air*, « Rien de clair ni de vivant ne venait plus sous ses doigts, la gorge de la femme s'empâtait de tons lourds ; cette chair adorée qu'il rêvait éclatante il la salissait… (…) Il s'affolait davantage, en s'irritant de cet inconnu héréditaire, qui parfois lui rendant la création si heureuse, et qui d'autres fois l'abêtissait de stérilité »… Le champ sémantique du combat est d'ailleurs souvent utilisé pour décrire le travail de Claude, qui « atta[que] » un veston, « luttant sans repos avec la nature »...

3. La création ne le devient vraiment qu'à ce prix : faire oublier l'artiste ; « la création n'est telle que par son altérité radicale », dit B. Lenoir ; l'oeuvre, se présentant comme une totalité parfaite après son achèvement, fait oublier le processus du devenir et fait oublier l'individu qui l'a créée : [Kant, *Critique de la faculté de juger* : l'oeuvre d'art donne l'impression d'être un produit de la

nature, elle fait oublier les règles qui l'ont produite et se présente comme une évidence → nul besoin de la rapporter à son auteur]

- dans *Un lieu à soi*, critique de la romancière anglaise Charlotte Brontë, qui – selon la locutrice du moins – dans son amertume de voir offertes aux hommes des possibilités interdites aux femmes, fait de son personnage *Jane Eyre* l'interprète de ses propres frustrations, ce qui l'empêche d'exprimer « entièrement et complètement son génie » ; inversement éloge de Jane Austen, capable de faire oublier ses conditions d'écriture pour atteindre l'universel. Ainsi, il semble que la phrase de B. Lenoir, « la création n'est telle que par son altérité radicale », reçoit ici son illustration, c'est-à-dire que l'oeuvre ne peut être véritablement création que si elle est « autre », différente, séparée radicalement de son auteur : « C'est là, peut-être, le principal miracle. Voilà une femme [Jane Austen] vers 1800 qui écrit sans haine, sans amertume, sans peur, sans protestation, sans sermon ».
- C'est ainsi que les œuvres d'Homère passent pour avoir été inspirées par les dieux (cf l'invocation à la Muse au début des poèmes homériques : « Muse, chante-moi l'homme aux mille ruses » / « Déesse, chante la colère du fils de Pélée »… - le créateur des poèmes, l'aède (ou les aèdes?) disparaît derrière la muse.
- De fait, les œuvres doivent pouvoir être appréciées pour elles-mêmes, sans contextualisation : terrible drame de Claude, dont la toile *L'enfant mort* ne suscite absolument aucun intérêt.

=> Oeuvre d'art postule donc une séparation d'avec l'artiste : elle acquiert dès lors l'autonomie qui lui permet d'être lue et appréciée par le public, indépendamment des circonstances qui ont marqué la vie de son auteur.

II. Pourtant l'artiste marque sa création de son empreinte : c'est précisément ce qui fait son originalité et donc ce qui fait d'elle une « création » à proprement parler, non une reproduction ; c'est aussi ce qui distingue, pour les modernes, l'artiste de l'artisan.

1. Zola, critique d'art aussi bien que romancier, propose dans *Mes haines, Proudhon et Courbet*, la définition suivante : « Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament[2]. » L'artiste, même s'il fait oublier sa personne, même s'il n'a pas conscience lui-même de tout ce qu'il a mis en œuvre (au sens propre), laisse transparaître des choix formels qui lui sont propres, qui font son style.

- Chez les artistes de la jeune génération qui entourent Claude dans *L'oeuvre*, les discussions formelles ou techniques font rage, et témoignent de partis-pris esthétiques, de questionnements que chacun résout de manière personnelle, inventant sa propre « formule » et son style. Ainsi Gagnière explique-t-il sa « théorie des couleurs » à Mahoudeau : « je pose mon ton. […] Le rouge du drapeau s'éteint et jaunit, parce qu'il se détache sur le bleu du ciel, dont la couleur complémentaire, l'orangé, se combien avec le rouge ». En l'occurrence, non seulement le peintre imprime sa marque sur sa création, mais il théorise un procédé qui la rend très personnelle.
- Dans *L'oeuvre* encore, les toiles de Claude sont marquées par une certaine brutalité, une rudesse qui forme le fond de son caractère, ce qu'il revendique : « Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre ? »

2 Cette citation aurait très bien pu être utilisée en accroche.

- *Dans un lieu à soi*, Woolf aborde également la question du style, qui rend une œuvre à la fois personnelle et originale, à travers différents auteurs, et notamment « Mary Carmichaël », personnage fictif de romancière composé à partir de Marie Carmichaël Stopes, qui a véritablement existé et écrit un roman. Pour la locutrice, « Mary Carmichaël nous joue un tour. […] Mary trafique la séquence attendue. D'abord elle a cassé la phrase ; maintenant elle casse la séquence. Très bien, elle a entièrement le droit de faire les deux si elle le fait non par intérêt pour la casse, mais par intérêt pour la création ». Cette liberté prise par l'auteur avec la grammaire et le rythme des phrases lui est personnelle et résulte d'une recherche créative qui signale sa sincérité en tant qu'artiste.
- Il faut noter que pour Platon – ou pour Socrate dans *Ion*, même cette singularité de l'artiste émane des muses par faveur divine, et n'est rendue possible que par elles : « ce n'est pas grâce à un art que les poètes composent et énoncent tant de beautés […] mais c'est par une faveur divine, [et] chaque poète ne peut faire une belle composition que dans la voie où la Muse l'a poussé. »

2. Non seulement la création porte inévitablement la marque stylistique de son auteur, mais on peut apprécier précisément de reconnaître l'artiste dans l'oeuvre.

- Tous les personnages présents dans nos œuvres sont des personnages qui ont existé et que l'auteur a côtoyé : Platon met en scène son maître Socrate et son frère Glaucon (mais il est vrai qu'il ne se met pas en scène lui-même) / Sandoz = Zola / Caude = Cézanne, et les pages qui décrivent la jeunesse des deux artistes en Provence est bien sûr tirée des souvenirs de l'auteur… le lecteur peut apprécier de reconnaître les personnes dans les personnages, et Sandoz dans ses théories littéraire est trop proche de Zola – d'un Zola certes idéalisé – pour que cette parenté se laisse oublier.
- On peut ne pas partager l'opinion de la locutrice d'*Un lieu à soi* sur Charlotte Brontë, et considérer que son amertume personnelle enrichit le personnage de Jane Eyre d'une épaisseur touchante, en sachant que le personnage est nourri de sa créatrice, même au prix d'une « rupture maladroite » qui fait intervenir le personnage de Grace Poole au beau milieu d'une tirade exaltée sur l'inégalité des possibilités offertes aux hommes et aux femmes.

3. Enfin, il est des cas où le processus de création artistique est identique à l'oeuvre elle-même : dès lors, l'artiste dans sa singularité est absolument présent à l'oeuvre, et ne se laisse pas oublier ni séparer d'elle ; dans ce cas la création est plus proche de la *praxis* selon Aristote que de la *poièsis*, puisque la fin de la création est atteinte en même temps qu'elle se crée/

- c'est en particulier le cas dans la performance, danse, jeu théâtral… : Ion marque de son empreinte et de son jeu « Ulysse sautant sur le seuil de sa maison […] ou Achille s'élançant à la poursuite d'Hector », auxquels il prête ses propres traits et sa diction. L'artiste, même dans le jeu ou l'expression artistique, se trouve alors tout entier dans la performance.
- Woolf de son côté nous donne accès à l'oeuvre en train de s'écrire, elle nous donne accès au processus artistique lui-même, avec une extrême ingéniosité : on assiste d'abord à la remise du sujet, à la perplexité qu'il suscite, aux recherches qu'entreprend la locutrice pour préparer sa conférence, à l'idée qui se fait jour et qui est mise en œuvre… Même si la narratrice insiste, « Je n'ai pas besoin de dire que ce que je vais écrire n'existe pas : Oxbridge est une invention ; « je » n'est qu'un terme pratique pour quelqu'un qui n'a pas d'être réel », le personnage est bien sûr nourri de V. Woolf elle-même.

Même si dans le processus de création artistique, l'oeuvre se sépare de son auteur, il paraît exagéré de lui attribuer une « altérité radicale ». Néanmoins, si le créateur laisse bien son empreinte dans la création, c'est parce qu'elle a acquis une portée universelle.

III. L'auteur ne peut laisser son empreinte que sublimée et stylisée pour rester universel :

1. L'expérience et l'empreinte personnelles sont transformées par le travail de création.

- L'apparent désordre du développement de l'essai de Woolf relève en réalité d'une technique narrative savamment maîtrisée, le « courant de conscience » (*stream of consciousness*) qui vise à restituer le déroulement de la pensée du narrateur, avec ses cheminements associatifs et dissociatifs laissant une impression chaotique ; mais le développement est parfaitement orchestré par l'auteur : il suffit pour s'en convaincre de voir au chapitre VI réapparaître sous une forme injonctive la métaphore de la pêche, développée au chapitre I, pour inviter les femmes à la création : « j'espère que vous mettrez la main sur assez d'argent pour… laisser le fil de votre pensée plonger profondément dans le courant ».
- Certes, Platon met en scène son maître Socrate dans ses dialogues ; mais le Socrate qu'il campe n'est pas exactement le Socrate campé par l'autre disciple du philosophe, Xénophon. Nous n'avons pas accès au véritable Socrate, qui nous reste une énigme ; nous n'avons affaire qu'à son reflet (dirait le Socrate de *La République* ou *Ion*), qu'à une imitation modelée par Platon pour les besoins de son œuvre… et peut-être Socrate mis en scène par Platon tient-il davantage de Platon que de Socrate…
- Dans *L'Oeuvre*, Claude n'est pas la transposition pure et simple de Cézanne, mais un personnage recomposé pour être intégré dans la grande fresque des Rougon-Macquart, et mettre en scène dans le milieu des salons la « fêlure héréditaire » de la tragédie naturaliste. D'ailleurs, *Plein air* est la transposition artistique du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, rejeté par le jury du Salon et présenté au Salon des Refusés en 1863. Les personnages sont donc, par rapport à leur modèle vivant, d'une « altérité » certaine, sinon « radicale ».

2. C'est au prix de cette stylisation que l'artiste accède à l'universalité, et peut entretenir, bien après sa disparition, un dialogue avec le public.

- Woolf donne, à travers la bibliothèque sur laquelle la narratrice cherche les auteurs féminins, donne une réalité presque tangible à ce dialogue dont est composé *Un lieu à soi*. + les œuvres de Shakespeare permettent de ranimer le souvenir de l'écrivain, non comme homme, mais comme esprit.
- Même si Platon ou, à strictement parler, Socrate chasse Homère de la République idéale, il ne cesse de reconnaître son talent : Homère reste la référence inégalée, il est « suprêmement poétique et le premier des poètes tragiques ».
- Zola : les grands maîtres (Delacroix…) continuent à irriguer la création des jeunes artistes, même si les canons de la création ont changé.
- Et bien sûr nous lecteurs, visiteurs de musée, spectateurs, auditeurs, continuons à nous efforcer de saisir les auteurs à travers leurs œuvres, et à goûter l'ironie et la finesse de Woolf, par exemple, à travers ses œuvres.

Conclusion :

- Dans le processus créatif, comme dans l'enfantement, l'artiste doit donc accepter une séparation d'avec son œuvre qui la lui rende étrangère : c'est le sens même de l'activité

poïétique, et c'est, d'après Lenoir, cette étrangeté de l'artiste à son oeuvre qui fait la création. Néanmoins, on ne peut dire que cette altérité soit « radicale ». Dans l'oeuvre subsiste la trace de l'artiste, mais stylisée, recomposée, qui fait l'originalité et la spécificité de l'oeuvre. Woolf résume parfaitement ce processus quand elle fait l'éloge de Jane Austen ou Shakespeare, dont la personne et les sentiments particuliers disparaissent dans l'écriture, mais dont la personnalité artistique apparaît dans le style : « pour cette raison nous ne connaissons pas Jane Austen et nous ne connaissons pas Shakespeare, et pour cette raison Jane Austen imprègne chaque mot qu'elle écrit, comme Shakespeare ».

[Le mot de la fin peut être laissé à Woolf]

- Idée d'ouverture : l'art moderne, puis l'art contemporain, en mettant en question la notion même d'oeuvre au profit du *ready made* ou de la performance, focalise l'attention sur le processus créatif lui-même : la question de l'étrangeté de l'oeuvre par rapport à l'artiste ne se pose donc plus du tout dans les mêmes termes.