

Nicolas Adell

L'ancienneté de l'intérêt pour les ressorts de la création, artistique et intellectuelle d'une manière générale, est bien connue et documentée depuis l'Antiquité. Ernst Kris et Otto Kurz (1987 [1934]) en avaient dégagé, il y a plus de quatre-vingts ans, les sources et formes principales rendant compte notamment de la fabrication du « mystère de la création » dans le goût général pour les « vies » (des artistes, des philosophes, des savants, etc.). Intérêt ancien mais également continu, avec des phases particulièrement actives d'enquêtes visant au percement obsessionnel du « secret » des créateurs.

Le milieu du XVII^e siècle voit ce mouvement se stabiliser à un très haut niveau d'intensité qui a pu prendre des formes très diverses, complexifiées encore par l'intervention, volontaire ou sollicitée, des créateurs eux-mêmes. Ces derniers participent à l'explicitation de leur mécanique intérieure en disant leur vie, en se laissant « visiter » (une pratique qui se répand au XVIII^e siècle), en se soumettant à des projets d'enquête (*ante* puis *post mortem* : les autopsies de « génies » vont se multiplier au XIX^e siècle), en élevant enfin, à partir des années 1920, l'acte de création au niveau de l'œuvre elle-même, puis la dépassant : « Nous voulons montrer notre travail, et non faire des œuvres », aimait à dire Pablo Picasso, selon Francis Ponge (cité p. 35). Et cela renvoyait, pour Picasso et pour d'autres dans des champs distincts des arts et des sciences, à un véritable projet d'anthropologie générale :

« Sans doute existera-t-il un jour une science, que l'on appellera peut-être science de l'homme, qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur... Je pense souvent à cette science, et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible... Voilà pourquoi je date tout ce que je fais ». (Picasso, cité p. 150)¹

Cette tendance générale a ainsi rencontré, sous l'influence conjointe

du développement de ce que l'on appelle l'« art contemporain » et des champs de l'anthropologie et de la sociologie de l'art, à partir des années 1970 et 1980, un environnement tout particulièrement propice à de nouvelles explorations. Ce numéro de *Gradhiva* en est, en quelque sorte, un lointain produit dérivé. Plus directement, il s'inscrit dans un moment qui a vu, au cours des dix dernières années, au sein des sciences humaines et sociales, une focalisation assez systématique sur la création et des processus créateurs. Deux traductions institutionnelles parmi les plus significatives de cette évolution sont, à mes yeux, la mise en place en 2011 du Labex « Créations, Arts, Patrimoines » (Cap), projet porté par l'historien et critique d'art Philippe Dagen (que l'on retrouve dans ce numéro) et par l'Université Paris I, ainsi que la nomination, en 2013, de Pierre-Michel Menger comme titulaire de la chaire de « Sociologie du travail créateur » au Collège de France. Ce volontarisme s'est non seulement traduit en amont par la multiplication des publications importantes², mais aussi par des séminaires, des Journées d'études ou des colloques. De ces derniers, l'on pourrait détacher, pour resserrer encore le contexte d'émergence de ce dossier « Création fiction », l'important colloque « Histoire de l'art et création » qui s'est déroulé au Muséum national d'histoire naturelle en mai 2006³ et la Journée d'études du 6 novembre 2014, à l'Institut national d'histoire de l'art, décrivant quelques traits de « L'inspiration au prisme des vies de poètes ». Sans doute les deux manifestations sont d'ampleur inégale, mais elles offrent toutes deux de déliminer les contours d'une emprise assez généralisée de l'anthropologie sur ce type de questions. La « science de l'homme » que Picasso appelait de ses vœux semble avoir répondu présente.

Dans cette configuration institutionnelle favorable, soulignons également le rôle de l'Agence nationale de la recherche et l'appel à projets lancé en 2008 sur le thème « La création : acteurs, objets, contextes » dont le succès fut tel qu'une seconde édition a été proposée lors de la campagne de 2010. De même, la continuité des séminaires assurés depuis le milieu des années 1990 par Daniel Fabre portant sur la figure de l'écrivain, puis, dans les années 2000, sur la question de « L'autre de l'art », et enfin récemment, avec Michèle Coquet sur les enjeux et les difficultés qu'il y a à « Observer les processus créateurs », a garanti la confection patiente du meilleur terreau pour faire éclore un tel dossier.

Et si seules les dernières avancées sont ici mises sur le devant de la scène et forment l'architecture du numéro, le bagage accumulé tout au long de ces années de maturation permet d'épaissir et de complexifier une problématique générale dont la riche introduction proposée par Daniel Fabre, « Comprendre la création, entendre la fiction », rend compte.

Il y évoque en particulier, au sein du monde de la création – ici réduit aux « mondes de l'art », mais l'on pourrait étendre une grande partie

des propositions du numéro aux mondes de la science et des techniques comme on le verra -, ce déplacement du regard des œuvres achevées vers les processus créateurs, c'est-à-dire précisément l'ensemble des mouvements que l'œuvre fige. Mais le terme même de « processus » a un caractère inexorable qui ne rend pas justice aux aléas du parcours, aux hasards, aux rencontres, aux événements en fin de compte. « Traversée » serait plus juste, suggère Daniel Fabre. Et il est vrai que, pour restituer le champ des forces et des éléments qui façonnent l'intensité des flux créateurs composés d'autant de nœuds continûment en train de se faire et de se défaire, la « traversée » offre une image plus saisissante, comme l'avait bien compris Jean-Bertrand Pontalis que suit ici Daniel Fabre et auquel Gilles Deleuze procure, on le comprend entre les lignes même s'il n'est pas cité, un appui important.

Mais « processus » a, en réalité, déjà remporté la partie. Il présente néanmoins l'avantage de cadrer l'action « dans le temps » et d'adopter, dans la description, différents points de vue que l'on peut regrouper selon qu'ils se positionnent au début ou à la fin du processus. De ce que l'on pourrait qualifier de *beginningscape* se dégagent, d'une part, la perspective la plus ethnographique – celle qui consiste à accompagner et observer le *work in progress* et qui demeure peu pratiquée, mais l'on peut augurer que le déploiement actuel de l'anthropologie visuelle en multipliera l'usage –, et, d'autre part, la perspective génétique qui s'applique à rendre les différents états d'une œuvre. D'un côté, le processus en cours ; de l'autre, le processus accompli.

À l'autre bout de la chaîne, dans l'ordre du *endingscape*, se situent toutes les solutions ou situations qui permettent d'agréger à l'œuvre les actes qui l'ont mise en forme. Daniel Fabre situe la naissance de ce geste réflexif dans la littérature dès le XVIII^e siècle, mais ce phénomène prend une véritable ampleur dans les premières années du XX^e siècle, avec la généralisation du procédé de « mise en abyme » qu'avait repéré André Gide dans son *Journal* (cité p. 171). L'art contemporain élèvera cette dimension à l'état de ressort fondamental, contribuant ainsi au brouillage des frontières avec le monde des sciences humaines alors en voie d'institutionnalisation⁴. Mais la réflexivité peut être également sollicitée par le procédé de l'entretien, celui par exemple que Daniel Fabre réalise avec Philippe Dagen (pp. 192-203), ici présenté dans son habit de romancier sans que ne s'effacent cependant totalement ses compétences d'historien et de critique d'art. Si la proximité heuristique des processus créateurs artistiques et scientifiques se dévoile à la faveur d'un cumul des fonctions par la même personne, il me paraît nécessaire de la déployer hors de ces configurations singulières, ce qui contribuerait à expliciter encore davantage les mouvements généraux de la vie et de la formation des idées⁵.

Par ailleurs, la réflexivité qui est ici en jeu déplace d'une façon singulière l'accent sur le créateur, non pour renforcer son pouvoir démiurgique, mais en quelque sorte pour le rendre suspect à lui-même et aux autres. « Les inquiétudes de la création » auraient aussi bien pu être le sous-titre de ce dossier, renvoyant dès lors plus explicitement aux travaux de Pierre-Michel Menger, lequel n'a eu de cesse de questionner le principe d'incertitude de la vie d'artiste. Ainsi, il n'a pas échappé aux auteurs du numéro que les processus créateurs ne se contentent pas de façonnez des œuvres mais également des vies, produisant de ce fait des « formes de vie » singulières. Or, l'œuvre et la vie peuvent être amenées à entrer dans un type de corrélation qui crée la vie d'artiste, qui n'est pas un phénomène transhistorique dont il faudrait dès lors restituer le mouvement historique propre (sur cet aspect, le chantier a débuté en plusieurs endroits) mais qui est, surtout, le rapport plus général à un ensemble non véritablement isolé et théorisé, mais dont les manifestations s'imposent : celui des « vies de savoir » dont « la forme de vie participe de l'œuvre à reconnaître », comme le formule très justement Giordana Charuty (p. 115) à propos de Séraphine de Senlis et que l'on pourrait généraliser. À vrai dire, l'on a pu rendre compte de ce fait, ici et là, hors des sentiers raisonnables de la science, par le recours à la fiction. Celle-ci, grâce à ses dispositifs propres, permettait en effet de déplier le processus créateur sans l'annuler ni le détruire. Ce qui constitue ainsi l'hypothèse centrale du dossier que Daniel Fabre condense de façon très limpide : « La traversée créatrice pour mieux se saisir [...] ne cesse de recourir à la fiction comme un moyen de se réfléchir tout en se réalisant » (p. 19).

L'ensemble des contributions réunies dans cette livraison s'applique ainsi à considérer, selon différents postes d'observation, la manière dont la fiction révèle la création. Et il m'a semblé qu'entre la création de l'œuvre et celle de la figure même du créateur, quoique les deux soient parfaitement entremêlées, les articles ont davantage mis au jour les ressorts de la mise en forme d'une vie d'artiste. La perspective anthropologique engage nécessairement un tel parti qui, d'ailleurs, permet de renforcer encore ce « déplacement du regard » des œuvres vers les processus qui les font advenir. Trois motifs transversaux m'ont paru ainsi se dégager : la place de la réflexivité tout à la fois comme objet et comme méthode ; la question du double (de l'œuvre, de l'artiste, du réel) ; le problème de la localisation et l'identification du moteur premier, de ce qui ordonne la traversée créatrice (la décide et l'organise tout à la fois). Chaque article alimente chacune de ces problématiques mais de façon inégale, puisque les points de vue adoptés n'éclairent pas d'une même lumière tous ces aspects.

Réflexiviteurs et réflexivitifs

La capacité à s'interroger sur sa posture ou sur les effets du regard

« éduqué », et sur tous les biais qui s'emparent d'un auteur lors de la construction d'un objet (intellectuel si l'on veut ; mais quels sont ceux qui ne le seraient pas ?) constitue l'un des nombreux domaines dans lesquels les arts, la littérature et la peinture notamment, ont devancé les sciences humaines et sociales. Et l'intégration de ce retour distancié sur l'œuvre et sur soi-même « en train de se faire » a pu prendre, dans le courant du xx^e siècle, un caractère assez systématique. Les œuvres, dont le statut comme la qualification sont alors interrogés, deviennent de plus en plus clairement des sortes de *réflexivitifs*, objets qui capturent l'action et la pensée qui les considèrent ou les façonnent pour les intégrer dans leur composition même. Les modalités d'action de ces *réflexivitifs* sont multiples, mais peuvent être distribuées à mon sens en deux grands modes. Le premier est celui du *réflexivitif suspendu*. Suspendu au geste et à l'intention du créateur qui crée les conditions de la capture sans les insérer dans le corps même de l'œuvre : ce sont ici les interrogations suscitées par les *ready-made*, les élaborations contextuelles qui font l'œuvre, mais également les retours de l'artiste sur lui-même que son œuvre a piégé et au sein de laquelle il s'abîme. Pour être un *réflexivitif*, l'œuvre a besoin d'un *réflexiviteur*. Marcel Proust et Francis Ponge, étudiés respectivement par Daniel Fabre et Jean-Charles Depaule, en sont.

Le second mode est celui du *réflexivitif absolu*. Il contient en lui-même (et non dans l'environnement immédiat : public, créateur, contexte, etc.) les propriétés qui contraignent à la réflexivité. Ce sont par exemple les effets de fragments, d'inachèvement et le goût pour le « non-fini » que l'on trouve dans les figures de Pier Paolo Pasolini qu'évoque Alessandro Barbato (p. 187) ou de Picasso rendu par Michèle Coquet (pp. 138-167).

Aussi, il n'est guère surprenant de constater que plusieurs des fictions de la création proposées ici sont véritablement des autofictions plus ou moins masquées. Le cas de Francis Ponge, présenté par Jean-Charles Depaule, est probablement celui qui répond le mieux à ce qui semble résonner comme une injonction. Ponge s'applique, en effet, pour une collection lancée par Albert Skira, « Les Sentiers de la création », à « mettre sur table les états successifs de [son] travail d'écriture » (p. 34). Ce véritable déploiement des essais, des erreurs, des bifurcations, des impasses répond ainsi à un souci, plus ancien que la commande de Skira chez les poètes, de « publier une histoire complète de sa recherche, le journal de son exploration » comme le rappelle très justement Depaule (*Id.*). Ponge nous livre, dans *La Fabrique du pré*, qui est la fiction de sa création, les brouillons des différents moments, c'est-à-dire les possibles de l'œuvre – comme l'autofiction livre les possibles de l'existence. Et Jean-Charles Depaule a tout à fait raison de souligner la différence importante qui existe entre le geste de Ponge et ceux d'Edgar Poe, Raymond Roussel ou André Gide, qui

l'ont précédé sur cette voie mais qui ne fabriquent qu'après-coup une vision simplifiée et univoque de l'intention créatrice. Il y manque justement les possibles qui font l'originalité de *La Fabrique du pré*.

Et c'est précisément en raison du fait que le travail réflexif de Ponge est intense, continu et singulier, que toute simplification, dont celle à laquelle il participe lui-même – l'intensité réflexive ne peut probablement être soutenue à son degré maximal à chaque instant –, quand il affirme dans un entretien avec Philippe Sollers que « la vie et l'œuvre ne font qu'un » (cité p. 36), mérite d'être interrogée et suspectée de plis. En tous les cas, il faudrait à tout le moins décliner les différentes manières de « ne faire qu'un », depuis la vie soumise à l'œuvre (que l'on retrouve chez un Buffon par exemple)⁶, en passant par la vie intégrée consciemment à l'œuvre (le cas de la plupart des artistes considérés dans le dossier), et jusqu'à la vie pensée comme une œuvre. Ces manières ne sont d'ailleurs pas exclusives les unes des autres ; elles peuvent participer ensemble à l'élaboration d'une figure de créateur, se succéder rigoureusement et n'être que la manière d'une période, pour être abandonnée ensuite au profit d'une autre moins exigeante ou plus pertinente. « Ne faire qu'un » arase l'ensemble des aspérités et des épreuves, mais révèle en creux celle, fondamentale à mes yeux dans toute vie d'artiste ou de savant, de la disjonction de la personne et que William Butler Yeats a traduite, dans un poème célèbre, *The Choice* : « The intellect of man is forced to choose/Perfection of life, or of the work ».

L'entretien entre Daniel Fabre et Philippe Dagen révèle d'autres moyens de construire l'œuvre comme *réflexivitif suspendu*. Les romans de Dagen sont placés sous ce régime, tout d'abord du fait de l'entretien lui-même où la rencontre de l'anthropologue et du romancier fonctionne justement comme un *réflexiviteur* général puisque tout, du monde de l'enquêté, devient susceptible de réflexivité. Une fiction dialogique de la création s'y élabore, qui insiste sur certaines des propriétés du créateur Dagen qui en font un enquêté hors pair, et notamment la disjonction de la personne que l'anthropologue et le romancier évaluent différemment. L'entretien, et c'est ce qui le rend précieux, montre ce conflit des interprétations. D'un côté, Daniel Fabre voit dans les multiples casquettes de Philippe Dagen (le professeur d'histoire de l'art, le critique d'art et le romancier qui met en scène des artistes) un écheveau complexe d'intentions et de savoirs dont on peut tâcher d'identifier la trame générale, ce qui fait que « tout se tient ». Par exemple, comment le romancier traite-t-il des problèmes qui peuvent se poser à l'historien de l'art ? De l'autre, Philippe Dagen résiste tout au long de l'entretien à ces tentatives d'unification de soi. « Je n'ai pas cherché une solution à un problème », dit-il à propos de son roman sur Gauguin, *L'Australien* (p. 200). Pour ma part, j'y trouve un renforcement de l'idée que l'épreuve de la disjonction caractérise l'« homme créateur ». Il s'agirait dès lors, pour

suivre le programme rêvé par Picasso d'une anthropologie générale, de savoir dans quelle mesure cette épreuve relève d'une condition humaine plus globale – celle d'une culture ou d'un temps par exemple – que les créateurs ne font que manifester de façon aiguë. Reprendre ainsi, par l'ethnographie, le dossier ouvert il y a plus de quarante ans par Gilles Deleuze et Félix Guattari avec *Capitalisme et schizophrénie*.

C'est un affrontement d'un autre genre qui est décrit dans le beau texte de Michèle Coquet à propos du *Mystère Picasso*, film documentaire réalisé en 1956 par Henri-Georges Clouzot. Ce sont presque deux autofictions qui s'élaborent en vis-à-vis, donnant au procédé de mise en abyme une singulière épaisseur. L'on y retrouve le motif signalé ci-dessus d'une tentative d'arraisonnement d'un registre par un autre (de la peinture par le cinéma, dans le cas présent), tentative qui apparaît, une fois encore, dans ses ratages et dans les résistances de l'arraisonné, de l'enquêté, du sujet – ici, Picasso qui oppose son rythme saccadé, ses fragments et son hasard à la volonté clouzotienne d'une saisie de l'esprit sans temps mort. « Pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main », affirme Clouzot en ouverture de son film (cité p. 147). Et, constatant l'échec final (l'on n'en sait guère plus sur le « mystère » de Picasso à la fin du film), je ne peux que souscrire au commentaire critique qu'en fait Michèle Coquet (p. 165) faisant de Clouzot un homme du xix^e siècle par ses représentations du processus créateur. C'est à ce niveau que le « double drame de la création », titre de l'article, se dévoile : celui de Clouzot (et du xix^e siècle ?) qui présente l'artiste comme un héros et la création comme autant de moments d'éclats ou de bravoure et qui sont des prises de risque volontaires ; celui de Picasso (et du xx^e siècle ?) qui éprouve la présence lancinante de la catastrophe réelle, de l'échec toujours possible mettant la création sous tension et en mouvement et que l'on conjure par la valeur du fragment et de l'inachevé. Carachever une œuvre sera littéralement la tuer.

La vie en double(s)

Le cas du *Mystère Picasso* développe ainsi un thème central du dossier, celui du double qui est l'un des ressorts des processus créateurs. Il se décline selon plusieurs formes articulées les unes aux autres : l'œuvre comme double de l'artiste (et ses déclinaisons en différents « complexes » : complexe de Pygmalion, complexe de Dorian Gray, complexe d'Emma, etc.), l'artiste comme être double (à la fois homme et femme, complexe de Proust ; créateur infécond, complexe d'Abélard ; et ce qu'a pu longtemps cristalliser et simplifier à l'extrême le partage entre vie ordinaire et vie créatrice), l'artiste à la recherche de son double (complexe de l'éraste), l'artiste et l'œuvre ensemble

comme doubles du réel (effet de dédoublement du monde : par réduction, complexe du facteur Cheval ; par inversion, complexe de Proust encore, qui hystérise le « vivre autrement » plus général ; « vivre autrement », c'est le complexe de Kerouac).

Dans le *Mystère Picasso*, la rencontre entre le peintre et le réalisateur renforce l'effet du double. « Le double drame de la création », c'est aussi la création en double. Finalement, la tension que souligne Michèle Coquet entre Clouzot et Picasso ne fait que jouer, sur la scène publique, le drame intérieur de tout processus créateur qui est cette épreuve de la disjonction de la personne.

On retrouve cette dimension dans l'article que Alessandro Barbato consacre aux rêves africains de Pier Paolo Pasolini. L'Afrique serait ainsi l'un des nœuds biographiques où « le réel et son double » (Clément Rosset) se soutiennent l'un l'autre et s'éclairent mutuellement. C'est d'ailleurs ici moins une fiction de la création pasolinienne que Alessandro Barbato étudie qu'un entremêlement entre la fiction et la réalité : ce que le réel fait à la création, et inversement. Montrer, à partir de deux voyages africains réalisés dans les années 1960, que Pasolini est dans toutes ses œuvres et que celles-ci le constituent est l'objet du texte. Mais la gageure est difficile à relever tant la vie de l'artiste italien s'éparpille en registres, en lieux, en thématiques. Si l'on est convaincu de l'effet de dédoublement du réel que représente le rapport entre le « professeur européen moderne » et son élève le plus brillant (donc le plus résistant à la pédagogie) mis en scène dans *Le Père sauvage* qui rejoue le moment où il explorait des innovations pédagogiques dans les années 1940, l'on reste un peu sur notre faim quant au traitement de l'œuvre-vie pasolinienne. Le repli africain était-il trop exigeant ? C'est possible. Mais l'on peut penser également que la mise en écho plus systématique des séquences tournées à l'occasion de son premier séjour au Kenya en 1961 avec celles qui ont produit le *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1968-1969) aurait donné une autre ampleur à la démonstration. Les notes sont en fin de compte assez peu utilisées alors même qu'elles développent l'idée du double (et du « réel comme problème », comme l'écrit Edgar Morin) par le jeu des miroirs que l'on y trouve⁷.

Aussi, pour une véritable description de la galerie des glaces propre au créateur, l'on pourra se tourner vers le texte qui clôt le dossier, un « À propos de l'œuvre de Pierre Michon » par Giordana Charuty. Elle y rend compte de la technique de la « vue oblique », du témoin détourné. Le modèle, le disciple, le public deviennent « témoins » et offrent une image de l'artiste et de son activité comme saisie depuis l'autre côté du miroir : Joseph Roulin, le postier qui pose pour Van Gogh, le curé de Nogent qui est le Pierrot de Watteau, Lorentino, jeune disciple de Piero della Francesca, les dames de la cour qui « environnent » Goya. Autant de « points de vue » que Pierre Michon met en scène dans ses romans qui prennent ainsi le contre-pied des

motifs usés par les biographes pour s'attacher à des faits minuscules, « historiquement attestés mais le plus souvent jugés insignifiants » (p. 214). Où le projet tout à la fois poétique et anthropologique de Pierre Michon se révèle et se justifie. C'est à cet usage, très similaire sur le fond, de la vue oblique et du témoin qui, à certains égards, est un « double », que Daniel Fabre s'astreint dans son article sur Proust, saisi depuis le récit de Céleste Albaret, la dernière gouvernante. « Peser de tout son poids sur *le fait*⁸ le plus faible pour qu'il éclate, et livre son ciel » : en détournant quelque peu la phrase d'André du Bouchet (1951 : 29), tel est le mot d'ordre que semble suivre Pierre Michon. L'on a proposé pour l'anthropologie, me semble-t-il, des définitions moins justes et des ambitions plus plates.

Mais sous la caméra de Georges Clouzot, les « miroirs de l'Afrique » ou le regard des témoins de Michon, les « doubles » sont en quelque sorte mis à distance. Ils deviennent parfaitement sensibles et font oublier que le drame est d'abord intérieur, et que la dualité de la personne est la « forme de vie » principale du créateur. C'est à ce thème, celui de la disjonction de la personne du créateur, et à l'examen des procédés qui l'instituent ensuite dans l'espace public, que se consacre Daniel Fabre dans son « Marcel Proust en mal de mère » (pp. 48-83). Ce texte constitue une sorte de prolongement et de synthèse des travaux que le coordinateur du numéro mène depuis une vingtaine d'années, dans la perspective d'une *physique des écrivains*, depuis leurs pathologies (leurs souffrances ; voir Fabre 1999) jusqu'à leurs restes (leurs maisons, leurs « ateliers », leurs brouillons ; voir Fabre 2005, 2006). L'enquête vise, ici à partir du cas Proust qui fait figure d'« exceptionnel normal » (Edoardo Grendi), à restituer les manières de faire surgir l'« hallucination littéraire » (p. 59) dont l'auteur de *La Recherche* offre un condensé : un corps souffrant, un lieu de clôture qui excite la puissance de la vision, une vie « complètement à l'envers » comme le dit Céleste. Et plus la fermeture sera radicale, plus le monde de l'œuvre aura non seulement son autonomie mais obtiendra également une forme de prééminence. Dans ces cas-là, vraiment, la littérature c'est la vraie vie, pour reprendre la formule de Roland Barthes. Et cette « fiction de soi comme créateur », qui est l'épine dorsale du *Temps retrouvé* et que construit Proust sous les yeux de Céleste Albaret qui en livre le témoignage le plus direct (Albaret 1973), est traversée par un motif central, récurrent dans la figure du créateur moderne, selon Daniel Fabre : celui de l'androgynie. Dualité essentielle de la personne qui offre de métaphoriser le processus créateur comme processus d'engendrement. Une métaphore que Proust a poussée, de façon extrême, dans ses retranchements les plus littéraux : assumant la posture de la parturiente durant l'acte créateur au long cours, décrivant l'œuvre comme une partie de lui-même (p. 72) et explicitant tôt cette conception générale, dès son premier carnet de 1908 : « Le travail nous rend un peu mère » (cité p. 72).

Et pour mesurer à quel point cette forme du double intérieur qu'est l'androgyne s'est progressivement imposée, il faudrait idéalement décrire les formes concurrentes qui ont pu apparaître à certains moments, les montrer s'évanouir ou renoncer devant la puissance métaphorique de l'androgyne ou, au contraire, résister dans certaines configurations particulières. L'on retrouve une description de cette concurrence qui a échoué dans l'article de Dinah Ribard, « Le menuisier et l'enfant », à un moment (le milieu du xvii^e siècle) où un type de « vie de savoir » se stabilise, qui va éléver au rang d'axiome central le phénomène du dédoublement, reléguant progressivement dans les marges les vies qui sont *immédiatement* des œuvres (les vies de saints et les anciennes « vies de philosophes ») et qui reviendront sous forme de « problèmes » ou de « projets » (pour inquiéter la raison et étranger le réel) au début du xx^e siècle⁹.

Dinah Ribard expose deux cas singuliers de poètes qui ont justement « inquiétude » (d'une inquiétude en partie jouée comme le montre bien l'auteure) les cercles académiques, puisque des « Approbations » (comme on peut en trouver en ouverture des livres religieux et rédigées par des docteurs de la Sorbonne) sont intégrées aux recueils concernés : *La Lyre du jeune Apollon* (1657) du « petit de Beauchasteau », poète âgé de onze ans, et les *Chevilles de maître Adam* (1644) d'Adam Billaut, menuisier de Nevers. Que signalent ces « approbations » faites par des poètes établis et reconnus ? La présence d'un Autre qui vous habite, malgré votre condition, votre âge, votre éducation ; un Autre qui vous féconde mais ne vous enseigne pas et vous fait le dépositaire d'une poésie sans art(ifice) mais non sans science, et d'une science sans maître (p. 93). Dans les deux cas présentés, la négation du travail et de l'apprentissage sur quoi insistent les approbateurs est en fin de compte celle de toute forme d'appropriation de l'acte qui en rend pleinement responsable et propriétaire. Qui s'exprime vraiment par la voix du petit de Beauchasteau, de maître Adam, puis plus tard chez ces « poètes malgré eux » (ouvriers, paysans, etc.) ? En fait, la Grâce, la Nature, le Peuple ou la Nation.

Dinah Ribard nous permet ainsi de toucher du doigt un phénomène que les figures de l'androgyne et de l'auto-engendrement, qui opèrent à plein régime entre le milieu du xviii^e siècle et le début xx^e siècle, recouvrent en partie.

La création est ailleurs

Les processus créateurs se déclinent largement hors du créateur qui n'en bénéficie que du fait d'une certaine porosité (que permettrait justement l'absence d'éducation, d'apprentissage, de « culture ») et d'une sensibilité singulière. Entre la Création considérée comme une opération strictement divine durant un long Moyen Âge et le fait de la

nicher dans des altérités (transcendantales ou non), le créateur omnipotent a constitué finalement une parenthèse dans une partie du monde, les sociétés occidentales, sur un temps assez court et à la faveur de conditions socio-économiques et intellectuelles (de l'apparition du *copyright* jusqu'au culte moderne des grands hommes) spécifiques.

Il y a en effet des points communs entre le « miracle royal » qui rend poète le petit de Beauchasteau et les anges qui font de Séraphine de Senlis, étudiée par Giordana Charuty à partir du film de Martin Provost, *Séraphine* (2008), une artiste qui est également sans apprentissage. Mais les ailleurs/autres de Séraphine sont multiples et permettent de déployer la carte des altérités fécondantes. D'une part, elle vit des expériences mystiques et des « annonces » (elle voit des anges, puis la Vierge, entend des voix) sur le mode ancien, pourrait-on dire, qui la font interner à l'asile de Clermont-sur-Oise en 1932. D'autre part, elle bénéficie des visites en revanche très concrètes (en réalité, c'est elle qui visite puisqu'elle est alors sa femme de ménage) de Wilhelm Uhde, son découvreur, qui attise son désir de peindre. Dans les mémoires de ce dernier comme dans le film de Martin Provost, ce sont les fictions de ces *ailleurs de la création* qui sont véritablement représentées et dont l'aboutissement sera la prise de conscience plus globale des *ailleurs de l'œuvre* dans l'art contemporain : l'œuvre est, en fait, dans le contexte, dans le regard du public, dans l'action même du spectateur qui s'abolit en prenant part à la performance.

Car les *ailleurs de la création* peuvent prendre des formes bien plus prosaïques que celles des auras de la grâce ou des apparitions angéliques (ou, pour une transcendance rabattue, de l'illumination chez Rousseau, chez Hugo, chez Michelet, parmi tant d'autres). Ce sont, récurrences de l'art moderne et contemporain, les motifs de la rencontre qui fait bifurquer et du hasard que l'on trouve mentionnés dans plusieurs des textes du dossier (à propos de Ponge, de Dagen, de Michon, notamment). Le hasard converti en projet : n'a-t-on pas là cet affrontement entre un principe d'incertitude et une exigence de rationalité qui constitue la vie d'artiste selon Pierre-Michel Menger ? Et ne peut-on trouver quelques situations qui, pour leur incarnation particulière de cette tension, se prêtent à la métaphorisation et provoquent les rencontres d'arts et d'artistes ? C'est probablement le cas de la corrida, qui passionnait et Picasso et Clouzot comme le note Michèle Coquet. Car l'on pourrait supposer à peu de frais que l'un comme l'autre pouvaient y lire leur « drame de la création » : la prise de risque qui fait l'héroïsme du créateur pour Clouzot, la présence permanente de la possibilité de l'échec pour Picasso.

Arrivé au terme de ce parcours, il m'apparaît comme une hypothèse d'ordre général qui mériterait une démonstration ultérieure que les motifs si prégnants de l'auto-engendrement et de la maîtrise du

créateur sur un monde à soi – et dont les fictions qu'il peut proposer de lui-même, son « portrait de l'artiste en jeune homme » pour reprendre le titre du roman de James Joyce, sont l'un des instruments – sont une forme savante de la vie de création, qui est la *vie de savoir moderne*. Celle-ci prend forme aux xviii^e et xix^e siècles, à un moment où l'architecture actuelle des sciences, ainsi que leurs fondements et leurs méthodes se mettent en place. Une proximité s'établit tout particulièrement, mais non exclusivement, avec les sciences humaines et sociales qui demeurent encore largement marquées du sceau de cette forme de vie singulière. Pour ces vies de savoir, le dispositif de fiction privilégié a été et demeure l'autobiographie (entendons ici le genre autobiographique dans un sens extrêmement large). Quant aux autres vies créatives – les unes et les autres ne s'excluent pas radicalement bien évidemment –, celles qui situent les forces de la création *ailleurs*, elles sont d'une autre trempe (*Séraphine*, maître Adam, etc.). Leur dispositif de fiction privilégié, leur mode de restitution ordinaire me semblent davantage emprunter à la formule du conte merveilleux (ici, au sens strict). Aussi, pour l'étude de ces *vies créatives* et des processus créateurs qui les animent, la conclusion que je dégage à partir de cette riche livraison de *Gradhiva* est nourrie par la conviction renforcée que, pour des raisons assez différentes et par d'autres moyens que ceux de la critique dite postmoderne, la ligne de partage « bonne à penser » n'est à tracer ni entre les sciences et les arts, ni entre un bloc « arts et sciences humaines » et un bloc « techniques et sciences expérimentales ». Elle trouverait en revanche une nouvelle pertinence analytique une fois située entre les *vies créatives autonomes*, qui organisent leurs espérances pour jalonner un destin (« être le héros de sa propre vie »), et les *vies créatives hétéronymes*, soumises aux aléas et aux *alia*, et qu'une volonté superlative, non étayée par le confort d'un destin et d'une maîtrise, doit en permanence tâcher de convertir en *événements-qui-m'arrivent*.

Notes

1. Je dois la mention de ce passage à Annie Dupuis (2013 : 11), qui place son *Ethnocentrisme et création* sous le signe inaugural des *Conversations avec Picasso* de Brassaï.

2. On retiendra en particulier l'année 2009, avec les parutions concomitantes, sans doute ordonnées par un « hasard objectif », de la somme-synthèse de Pierre-Michel Menger (2009) sur le travail créateur, d'un numéro de *Gradhiva*, déjà dirigé par Daniel Fabre (2009), sur l'enfance de l'art, et d'une traduction du grand livre d'Alfred Gell, *Art and Agency* (2009 [1998]).

3. Et auquel répondait en quelque sorte celui du tout jeune musée du quai Branly portant sur « Histoire de l'art et anthropologie », en juin

2007.

4. Cette livraison de *Gradhiva* ne souligne cette dimension qu'incidemment avec l'entretien entre Daniel Fabre et Philippe Dagen, mais aussi avec la contribution « hors dossier » de Damien Mottier (pp. 218-241) sur la figure de Luc de Heusch cinéaste.

5. Des pistes passionnantes du côté *beginningscape*, mais peu suivies, ont été suggérées par Edward Saïd (1985 [1975]).

6. Cf. l'article d'Anne Collinot (2012).

7. Je renvoie sur cet aspect au bel article d'Anne-Violaine Houcke (2009).

8. André du Bouchet écrivait ici « le mot ». « Le fait », mais j'aurais pu écrire aussi « l'être » ou « la vie » me permettent la translation vers l'anthropologie.

9. Sur ces transformations de la vie de savoir, je me permets de renvoyer à *Ce que la science fait à la vie* (Nicolas Adell & Jérôme Lamy, eds, Paris, Éd. du Cths, à paraître) et, en particulier, à mon ouverture « La vie savante : perspectives morphologiques ». Dinah Ribard a, dans un autre texte (2003), magistralement éclairé un moment de cette longue histoire.

Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



- CONCEPTION : [ÉQUIPE SAVOIRS](#), [PÔLE NUMÉRIQUE](#) RECHERCHE ET PLATEFORME GÉOMATIQUE (EHESS).
- DÉVELOPPEMENT : DAMIEN RISTERUCCI, [IMAGILE](#), [MY SCIENCE WORK](#). DESIGN : [WAHID MENDIL](#).



ANHIMA

