



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

20 | 2014

Création fiction

Introduction : comprendre la création, entendre la fiction

Daniel Fabre



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2820>

DOI : 10.4000/gradhiva.2820

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

Pagination : 4-21

ISBN : 978-2-35744-074-6

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Daniel Fabre, « Introduction : comprendre la création, entendre la fiction », *Gradhiva* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2820> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.2820>



Introduction

Comprendre la création, entendre la fiction

par Daniel Fabre

Prenons acte d'un glissement de fond dont les approches actuelles de l'art, au sens le plus large du terme, seraient le résultat¹ : en trois ou quatre décennies, nous serions passés d'un regard centré sur l'œuvre à un autre tourné vers le *processus* qui l'a produite. Même si de nouveaux points de vue ont émergé avec force, attentifs à la réception ou à l'efficace propre à l'œuvre – son intentionnalité –, ils ne font que prolonger une idée cardinale : la notion d'*œuvre* immobilise ce qui n'est que mouvement, incessante reconfiguration de la part de qui produit, puis de ceux qui perçoivent et interprètent, engendrement infini rendant toute œuvre proprement toujours inachevable et inachevée. Dans tous les cas le « créateur », ou « recréateur », engage un faisceau extraordinairement complexe de compétences cognitives, d'expériences affectives, d'habiletés techniques, pour une part muettes et pour une part explicitées, en interférence avec les codes culturels dont il hérite dans son milieu ou qu'il capte au-dehors, voire au loin...

L'usage, aujourd'hui généralisé, du terme « processus » a l'avantage d'insister sur le tressage de ces dimensions en les envisageant dans la durée où le travail s'effectue, depuis le germe initial jusqu'à la décision de suspendre l'action sur la matière en décidant que « c'est fini » et en livrant le résultat aux circuits de sa réception de plus en plus imprévus dès l'instant où le temps et l'espace s'ouvrent. En outre, parler de « processus créateur » et non plus de « création » éloignerait du mystérieux génie individuel tel que l'Occident a commencé à le définir à partir du dernier siècle du Moyen Âge², tout en ouvrant la porte à toutes les formes de l'action créatrice dont les dichotomies les plus banales masquent la complexité ; celle-ci est à la fois solitaire et collective, autonome et commanditée, voire contrôlée, inventive et canonique... Notons enfin, sans s'y attarder, que les artistes semblent avoir précédé les analystes sur cette voie en portant une attention toujours plus accrue aux opérations inventives et aux états successifs de leur production, aux épreuves de leur travail – dans le triple sens héroïque, expérimental et typographique –, au point de substituer déjà le processus créateur à la notion antérieure d'œuvre achevée et close dans sa matérialité accomplie. Une part de la conceptualisation de l'art par ses auteurs mêmes ne repose-t-elle pas sur cette conversion que l'art moderne, sa présentation et sa réception avaient largement anticipée ? Avec une limite cependant : celle où l'œuvre s'abolit pour laisser toute la place à l'artiste « contemporain » de qui émanerait la seule décision de désigner l'art et l'œuvre, y compris dans les ready-made que le monde de la nature et des artefacts propose.

1. Je parcours très vite ici la problématique du séminaire de laboratoire consacré aux processus créateurs (Lahic, Ehes 2011-2014) auquel la plupart des auteurs de ce numéro ont contribué. Je remercie tout particulièrement Franck Beuvier, Michèle Coquet et Odile Vincent qui ont concouru à sa réussite.

2. Cette émergence fait l'objet du livre important d'Edgar Zilsel (1993 [1929]). La qualification de l'acte artistique comme « créateur » (ce qui est, au sens de la théologie chrétienne, un blasphème) est au cœur de l'article exceptionnel et méconnu d'Ernst Kantorowicz sur la « souveraineté de l'artiste » (1984 [1961]). Il ne faudrait pourtant pas croire que la « mythologie du génie » ait quitté la scène savante. Elle se cantonne simplement dans une sorte de psychologie « positive » des vies et des états créatifs qu'illustre, par exemple, le best-seller de Kay Redfield Jamison (1993). On trouvera des points de vue intéressants sur ces dimensions dans « La création », ensemble dirigé par François Flahault et Jean-Marie Schaeffer (1997).



**page précédente
et ci-dessus**

fig. 1

Homme assis écrivant devant le tableau de William Turner *L'Incendie de la Chambre des lords et des communes* (1835) lors de l'exposition *Turner Whistler Monet* à la Tate Britain, 2005. Photo by Graeme Robertson/ Getty Images.

3. L'archéologie dite « processuelle », portée par Lewis Binford ou Colin Renfrew, essentiellement diffusée dans le monde anglo-saxon et scandinave dans les années 1960 en opposition au paradigme « historico-culturel », voulait saisir expérimentalement des *processus* (techniques, écologiques, religieux...), en prenant modèle sur une anthropologie d'orientation fonctionnaliste.

Du processus à la traversée

En dépit de ces avantages évidents, la notion de « processus » présente néanmoins quelques défauts que Jean-Bertrand Pontalis aide à identifier à partir du contexte tout autre de la psychanalyse. Très tôt, celle-ci a connu son « tournant processuel », parallèlement à l'archéologie que l'on cite toujours comme discipline pionnière en ce domaine³. Pontalis situe celui-ci vers 1966, année d'un symposium fameux dont *l'International Journal of Psychoanalysis* rendra compte deux ans plus tard (Rangell 1968). Par la suite, le terme devient quasiment normatif : « Y a-t-il eu processus analytique ? » s'impose comme la question première quand on évalue une cure. On comprend intuitivement ce que la formule recouvre, et l'explicitation qu'en propose Pontalis fait directement écho au propos de ce numéro de *Gradhiva*. Suivons-le un moment.

Un patient offre à son analyste ce que Sigmund Freud a désigné comme un *récit de destin* marqué par la répétition d'un événement fondateur qui semble générer toutes les situations cruciales de la vie. Loin de subir un *fatum* extérieur, le sujet tramerait lui-même le retour des conditions de son échec vital et de sa souffrance revenante. Cette conviction freudienne conforte l'idée si neuve, développée dans la *Métapsychologie*, que « les processus du système inconscient sont intemporels, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas ordonnés dans le temps, ne sont pas modifiés par l'écoulement du temps, n'ont absolument aucune relation avec le temps » (Freud 1968 [1915] : 97).

En fait, il n'y a rien de surprenant ni de hasardeux pour l'analyste dans les propos que dès la première séance le patient raconte. Ce qu'il dit pourrait être un « fait divers » ou plutôt un « roman » tant sa forme semble minutieusement articulée, cohérente, exactement « achevée ». Un roman au sens le plus banal du terme, un feuilleton à épisodes dont la structure se ramènerait à une « matrice » qui gouverne cette vie particulière. Ou même un roman où « tout se tient », selon la maxime fameuse de Sainte-Beuve à propos de *Madame Bovary* de Flaubert⁴ (1858 : 284). Un roman dont tous les détails renverraient au chiffre de ses personnages, soumis à l'impérieuse et récurrente mise au pas de la prédestination. Or, après avoir écouté cette fiction introductive, l'aventure analytique choisit la direction exactement opposée. Abandonnant ce récit qui présente la régularité prévisible d'un « cas », l'analyse se met en marche, toute de surprises et d'imprévus. Elle avance vers l'inconnu, et le « travail » qu'opère la conscience sur les bribes émanées de l'inconscient instaure en cette matière la toute neuve dimension du temps de la découverte (Freud 1968 [1915]). Il n'y a plus de narration que l'on ressasse mais une sorte d'improvisation à deux qui invente à chaque pas sa direction. L'évocation du climat moral de ce « travail » pourrait alors, mot à mot, s'appliquer à la création telle que nous la concevons aujourd'hui.

4. Flaubert reprit cette maxime à son compte dans sa réponse de décembre 1862 à la critique, par le même Sainte-Beuve, de *Salammbô* (Flaubert 1991 : 283).

Mais que l'analyse commence, alors *exit* le roman et, avec lui, le romanesque. Très vite, plus d'histoire lisible, plus de destin déchiffrable. Plus de clé des songes ni quoi que ce soit. Plus de savoir qui tienne, plus de théorie qui vaille. Que nous reste-t-il alors ? Une certaine confiance. Confiance en quoi ? En ceci : la traversée, si longue, si éprouvante, si périlleuse qu'elle puisse être, se fera. Traversée des apparences, passage des frontières, traversée du temps, traversée des lieux, des images, des événements du jour et de ces événements de la nuit que sont les rêves, déplacement des souvenirs et des figures imaginaires (en existe-t-il d'autres ?) [...]. Traversée pour aller vers quoi, aucune destination n'étant fixée, aucune « représentation-but » assignée et l'incertain trajet se décidant au fur et à mesure ? Si l'inconnu est moins derrière nous – l'insaisissable origine – que devant ? Ce que nous ne connaissons pas encore, pour ne pas l'avoir éprouvé, pour ne pas l'avoir trouvé. Si ce que nous attendions secrètement d'une analyse, ce n'était pas qu'elle puisse nous faire naître – fantasme d'auto-engendrement – ou renaître – illusion du *new beginning* (Balint) – mais qu'elle nous rende capable de nous *inventer* ? (Pontalis 1997 : 53-54)

La tentation de substituer le terme « traversée » à celui de « processus », sans doute vaine tant il est difficile de s'opposer au pli bien repassé du lexique, ne repose pas simplement sur cette description de la cure, saisie dans une expérience répétée et méditée. En fait, la prise de conscience qu'exprime cette phénoménologie aboutit à un repérage de l'implicite que le terme « processus » contient en général. Pontalis poursuit :

[...] je vois mieux les risques que comporte une référence aussi insistante et aussi généralisée, par-delà les différences théoriques et techniques. Quel que soit le domaine où chacun y a recours, processus n'implique-t-il pas l'idée d'un déroulement objectif, d'une suite

5. Ici Pontalis écrit bien sûr *analyse* et non *création*.

6. François Julien est souvent revenu sur cette opposition du procès et de la création (1989), bien explicitée dans son dialogue avec François Flahault (1997) où il note, par exemple, qu'en chinois les notions de fin et de commencement sont inséparables. On parle de commencement-fin et de fin-commencement ce qui revient à refuser de borner ou de découper l'action.

continue voire irréversible de phénomènes: processus historique pour les marxistes, processus infectieux, inflammatoire, de nécrose pour les médecins, psychotique pour les psychiatres, processus de croissance des organismes ou des économies? (*Ibid.* : 56)

En filigrane de la notion de processus se tient donc l'idée d'un déroulement – organique ou mécanique, c'est selon – bien repéré et prévisible conjugué à l'idée d'autonomie de l'action en cours – le « procès sans sujet » imaginé par Louis Althusser, dans les années 1960 encore – que l'on pourrait décrire comme « une succession de stades ou de "positions" » ou même confondre avec une « histoire naturelle » (*ibid.*). Et Pontalis de poursuivre une pensée que je ne résiste pas à lui emprunter pour approcher ce qu'il advient au plus intime du mouvement de la création :

Un processus me disais-je, qu'on le conçoive comme linéaire ou dialectique, suit un certain cours, va vers une certaine fin. Il ne rend compte ni de l'événement – de ce qui arrive et ne cesse d'arriver – ni de l'expérience du temps propre à la [création⁵]: une expérience aussi singulière, aussi troublante, aussi intense que celle à quoi nous donnent accès parfois nos rêves, ces imprévisibles visiteurs venant, comme disait Valéry, d'une « région de moi où je ne suis pas ». (*Ibid.* : 57)

Repérages et points de vue

Mais comment saisir dans sa temporalité propre cette « traversée », pleine d'aléas, que réalise le mal nommé processus créateur ? De quel point de vue, avec quels instruments l'appréhender et la décrire ? Quelles prises offre-t-elle à l'ethnographie ? Formuler ces questions face à des œuvres particulières fait surgir l'intuition que la réponse est sous nos yeux, dans notre écoute, dans notre lecture, et conduit vers une hypothèse qui élargit soudain notre perspective : dès que la création a été, en Occident, définie et perçue comme telle, le projet plus ou moins explicite de prendre connaissance de son parcours, de s'en saisir et d'en rendre compte s'est imposé. Au point que l'on pourrait définir les vagues successives de la modernité artistique – quel que soit le nom qu'elle se donne depuis le Quattrocento – comme autant d'approfondissements du projet, pas toujours exprimé, de problématiser l'acte créateur et d'inclure cet éclaircissement dans les parages immédiats de l'œuvre (images de l'artiste, récits de vies créatrices, modalités de l'exposition et du partage public...), si ce n'est au centre de l'œuvre même. S'estompe quelque peu, en devenant un fait d'histoire, l'opposition commode et qui fut un temps éclairante entre un Occident monothéiste dominé par le modèle du créateur transcendant qui détache de lui sa créature et un Orient où l'immanence cosmique d'un faire perpétuel, sans début ni terme, ferait du processus le noyau de tout acte, artistique en particulier⁶. Cette attention met pour l'instant à part, sans pourtant nier leur intérêt, les formules d'observation et d'expérimentation directes qui assimilent le processus créateur à n'importe quelle activité d'un agent quelconque dont on peut effectuer l'enregistrement appareillé en décrivant son comportement, en filmant ses gestes, en captant le fonctionnement de son cerveau, etc. Le faire créateur serait par définition et depuis au moins six siècles en Occident porté par une attention très spéciale à son *modus operandi* et aux effets de celui-ci sur l'acteur qui le déploie – et s'invente

comme créateur – et sur les publics appelés à partager cette expérience particulière. La notion de processus serait donc la formulation la plus récente – au sein de l'analyse savante des pratiques de l'art – de ce qui fait corps avec l'art lui-même, par définition attentif à se saisir de ses trajets et de ses suites.

Une fois admis que l'œuvre d'art est reconnue comme telle en partie par le fait qu'elle réfléchit la traversée créatrice dont elle est le résultat, il devient alors possible de s'attacher à ce reflet – à cette réflexion – qui laisse ses empreintes dans l'œuvre réalisée, son décours et ses entours. Comme il s'agit d'accéder à un parcours créatif *par définition déployé dans le temps*, je ne vois que deux façons d'en collecter et d'en organiser les marques : soit en suivant le processus depuis son commencement, soit en le parcourant depuis la fin. Ou bien on fait la traversée avec le créateur, comme un observateur embarqué, ou bien on essaie lorsque la traversée a eu lieu – l'arrivée à destination s'identifiant avec l'œuvre achevée – d'en reconstituer le périple et les péripéties. La simple possibilité d'emprunter ces deux directions suffit à distinguer des catégories bien différentes de pratiques artistiques.

La direction descendante, au fil de la création telle qu'elle se réalise comme *work in progress*, convient parfaitement à l'appréhension ethnographique de l'action dans son déroulement. Les arts de la performance collective – théâtre, ballet, musique symphonique, opéra... –, scandés par une série de *répétitions* qui ajustent la participation de chacun à l'action commune et par lesquelles on assiste à la progression d'une « mise en œuvre », se présentent à peu près comme des cérémonies, des fêtes, des liturgies ou des rites dont la description ethnographique a été bien souvent tentée. Les distinctions communes entre scène et coulisses, acteurs et servants de l'action, premiers rôles, comparses et figurants, metteur en scène et régisseur y sont également opératoires, ce qui justifie l'assimilation du rite à la performance artistique⁷. La réalisation cinématographique entre dans cet ensemble en y ajoutant la présence décisive de la technique et de ses objets qui, au cœur de la performance, ne se contentent pas d'enregistrer ce qui se passe, comme le ferait un spectateur privilégié, mais découpent par anticipation le réel à faire advenir, le modelant au fur et à mesure et surtout après coup dans le montage⁸. Dans ces seuls cas existe une synchronie parfaite entre l'action et la connaissance immédiate que l'on peut en prendre et donc la possibilité théorique d'une phénoménologie du processus collectif de la création dans sa durée même.

En somme, l'idéal de la connaissance ethnographique de toute « traversée créatrice » se réalise dans une mise en forme particulière du temps – la *répétition* – qui fait corps avec les arts de la performance, même si les études complètes et approfondies d'une création se faisant restent encore trop rares⁹. Ce tropisme explique qu'une approche contemporaine des processus créateurs ait tenté d'accéder à une appréhension semblable alors même que la synchronie de l'acte et de l'observation lui est inaccessible. Tel est le cas des approches génétiques qui s'appuient sur les états successifs de l'œuvre, qu'elle soit écrite ou, plus rarement, plastique, qu'elle soit littéraire ou musicale. Dès l'instant où il existe des ébauches, esquisses, brouillons... il est possible d'aspirer à une reconstitution approchée des étapes d'une

7. Stanley Tambiah (1979) a été un fervent promoteur de cette assimilation, suivi à satiété depuis.

8. Sur les caractères de cette action collective et les ajustements du script par une multiplicité d'intervenants dans de grands studios cinématographiques, voir Grimaud 2003.

9. Un cas à citer cependant, l'ouvrage de Paul Atkinson (2006) sur *La Dame de pique* montée par le Welsh National Opera. Il ne faut pas minimiser le fait que ce type de création collective sait se défendre *a priori* du regard intrusif et exige une implication et une adhésion sans réserves exprimées de l'analyste (lire à ce propos Laborde 2008). Aujourd'hui, les exigences du complet accord préalable et du contrôle *a posteriori* – du texte ou du film réalisés – sont telles qu'un pareil projet est devenu quasiment utopique pour un observateur extérieur (communication personnelle d'Annie Paradis).

création, en se défiant de la tentation téléologique qui ne retiendrait que les chemins orientés vers l'œuvre finie et négligerait les digressions, divagations et impasses. En ce cas, la plus sûre analyse (idéale mais sans doute irréaliste) consisterait à oublier le roman, la symphonie, la statue ou le bâtiment considérés comme achevés pour ne s'attacher qu'à la succession des états qui en ont été conservés et à l'explicitation hypothétique des raisons justifiant les interventions de l'artiste sur sa matière. Pouvoir suivre pas à pas Rodin depuis le modelage de terre jusqu'au bronze dont il surveille le coulage en passant par les moulages de plâtre – des dizaines parfois, d'échelles variables – est un périple exaltant mais dont il faut avouer qu'il aboutit généralement à de bien vagues supputations¹⁰. De même, l'édition en fac-similé de plusieurs cahiers de Proust, mis ainsi à disposition d'un public plus large que celui des érudits, enchante par le caractère très achevé de passages que l'écrivain ne retint pas dans *la Recherche du temps perdu* mais laisse perplexé quant aux raisons de ces biffures.

On comprend l'ambition actuelle qui, dans le souci de dépasser l'inventaire des repentirs du créateur, souhaite nouer avec lui un « pacte ethnographique » de type nouveau. Il s'agirait de suivre le travail souvent solitaire et fondé sur un insaisissable dialogue entre la main et l'esprit du romancier ou du peintre. Au risque de transformer en *performance*, adressée aux témoins qui regardent, filment et interrogent, de théâtraliser donc ce qui est un échange de soi à soi, presque muet. Les journaux et carnets d'artistes offrent certes une matière très riche quand ils dressent la chronique, sans forcément prétendre à être systématique, des travaux en cours¹¹ ; ils sont aujourd'hui prolongés par des pratiques méthodiques par lesquelles le créateur constitue lui-même l'archive de sa propre création qui finit par s'agréger à la masse toujours croissante de l'œuvre même, de l'œuvre singulière que le nom propre estampille et dont des institutions se chargent de la conservation, de l'exposition et de l'analyse¹².

Reste à emprunter maintenant l'autre voie, celle qui part de l'œuvre achevée pour remonter jusqu'à son émergence et déchiffrer la traversée qui l'a produite. À vrai dire, un tel projet ne diffère pas de celui que la critique naissante s'est peu à peu donné – dans les trois domaines, insuffisamment comparés, de la littérature, de la musique et des arts visuels : découvrir les déterminants, externes et internes, de toute œuvre. Mais s'agissant de mettre en évidence l'enchaînement des actes qui l'ont mise au monde, on tendra à privilégier ce qui semble renvoyer aux décisions les plus évidemment opératoires, celles dont la réalisation achevée porte la marque. Or il se trouve que le créateur moderne, conscient que l'acte créatif tend à s'agréger au thème de l'œuvre, voire, en quelques cas, à en devenir le sujet central, n'a cessé d'inventer des formes qui opèrent cette réflexivité. Pensons à l'extraordinaire floraison baroque du « théâtre sur le théâtre » ou à la narration distanciée qui, chez Diderot et Sterne, fait des possibles et des carrefours de l'intrigue, de ses nécessités comme de ses hasards, le vrai sujet du roman¹³. Plus près de nous, pensons à Proust qui compose un roman aboutissant, chez son narrateur, à la décision d'écrire sur ce « temps perdu » que le lecteur vient de découvrir. Mais songeons aussi à Matisse qui, pendant toute une période, faisait photographier après chaque séance de travail le tableau qu'il peignait. État tout provisoire, remanié dès le lendemain.

10. L'exposition consacrée à la statue de Balzac par Rodin a offert une extraordinaire plongée dans une traversée créatrice ; le catalogue en donne une idée très complète (Le Normand-Romain 1998). Pierre-Michel Menger (2006) aborde la question des ébauches de Rodin, mais dans la perspective du « point final » apposé par l'artiste sur l'œuvre, sans prétendre en dévider tout le fil génétique.

11. Voir, par exemple, les superbes carnets de Picasso (Glimcher et Glimcher [dir.] 1986).

12. J'ai commenté certaines de ces pratiques à propos des écrivains (Paul Auster déposant régulièrement ses manuscrits et ses disques informatiques à la New York Public Library – Auster 1996, Fabre 2005) et des plasticiens (Andy Warhol constituant ses propres *time capsules* – Fabre 2014).

13. La tradition du théâtre dans le théâtre est décrite et inventoriée par Georges Forestier (1981) ; sur les romans de Diderot, *Jacques le fataliste* au premier chef, lire le subtil Roger Kempf (1964).

ci-contre

fig. 2

Notes préparatoires autographes de Marcel Proust pour *À la recherche du temps perdu*, 1908. Bibliothèque nationale de France, Paris.





14. On a pu les voir à l'occasion de l'exposition *Matisse. Paires et Séries*, présentée au Centre Pompidou, en 2012 (Debray [dir.] 2012).

15. Marc Chemillier (2009 et 2014) a développé une observation de l'improvisation musicale qui conjoint la description de ce qui advient, la cartographie des trajets possibles et l'explicitation de la réflexion des *performers* sur leur production. Le tout en mettant au point un logiciel dialogique. Plusieurs essais dans l'ouvrage suscité par Howard Becker (Becker *et al.* [dir.] 2006) portent sur l'improvisation. Pour le discours poétique oral improvisé voir, par exemple, Kezich 1986 et Laborde 2005. L'ancienne rhétorique, à condition de la considérer comme un instrument d'explicitation de l'*actio* verbale, offre d'utiles ressources à la cartographie des choix de l'improvisateur (voir Fabre et Lacroix 1979). Sur le jazz lire Jamin et Williams 2010.

double page précédente

fig. 3

L'atelier d'Auguste Rodin au Pavillon de l'Alma, avec Ugolin, Jean d'Aire, *Étude de Pierre de Wissant*, *Bénédictions*, *Ombre*, *Ève*, *Cybèle*, *Apollon*, *Muse tragique sur colonne*, vers 1907 par François Antoine Vizzavona. © RMN-Grand Palais. Photo © RMN-Grand Palais/François Vizzavona/reproduction RMN.

Ces photographies, sorte de chronique des étapes dépassées dont l'artiste tenait cependant à garder une trace, furent exposées comme parties intégrantes de l'œuvre dont elles offraient une série de miroitements¹⁴. André Gide, se référant à une figure de l'héraldique et de la peinture hollandaise, a proposé de nommer « mise en abyme » cette opération et l'a lui-même pratiquée en incluant le « Journal des *Faux monnayeurs* » dans son roman. Après quelques tentatives importantes (Dällenbach 1977 ; Stoichita 1999 [1993] ; Févry 2000) pour identifier et explorer ce phénomène – qui n'est pas propre aux arts occidentaux et qui tend à se multiplier aujourd'hui dans les récits, romanesques et filmiques, mondiaux –, cette figure centrale reste encore énigmatique si on limite la discussion à ses moyens proprement narratifs. Elle s'éclaire mieux, à mon sens, si on la rapporte à la réflexion de l'artiste sur ce qu'il est en train de mettre en œuvre.

La même possibilité de prendre connaissance de la traversée ne serait-elle pas offerte par le recours direct au témoignage de l'auteur sur sa création achevée ? On imagine alors un entretien de longue haleine dans lequel une habile maïeutique conduirait le créateur à revisiter les conditions et les parcours de telle œuvre particulière. Cette « conversation souveraine », pour reprendre les mots de René Char, ne saurait se confondre avec les visites plus ou moins compassées faites auprès des grands écrivains et qui sont devenues, depuis la publication des entretiens de Goethe et du bien terner Eckermann (1988 [1836]), une sorte de genre littéraire (Nora 1986). Mais on peut imaginer, là encore, un pacte, dont Paul Veyne et René Char (1990) ont donné une expression possible, par lequel l'auteur et le lecteur (ou le « regardeur ») confronteraient, jusqu'à la dispute, leurs points de vue avec pour visée commune le déclenchement de l'anamnèse qui retrouverait les cheminements confus, enfouis ou oubliés de la traversée créatrice.

Du début vers la fin, de la fin vers le début. Les deux perspectives suffisent à inventorier des stratégies de l'observation concrète qui correspondent à des types de pratiques artistiques. Il reste cependant un point de vue qui suscite à l'heure actuelle un intérêt soutenu dans la recherche sur la création en acte et brouille en quelque sorte cette typologie : l'*improvisation*. En effet, celui ou ceux qui improvisent donnent à voir et à entendre à la fois l'œuvre et le processus de son engendrement. En d'autres termes, les spectateurs d'une commedia dell'arte, d'une compétition de poésie orale ou d'un concert de jazz assistent à l'acte créatif, participent, de façon plus ou moins experte et informée, à cette expérience tout en recevant une œuvre qui, notée, filmée ou enregistrée, prend tous les caractères de n'importe quelle performance aboutie. Mais, par le fait que l'improvisation condense dans un événement unique le processus et son résultat, le travail de l'analyse va consister à déployer dans le temps cet instantané, à relever les chemins que l'action personnelle et le dialogue entre acteurs-créateurs ont frayés, à exprimer les principes organisateurs, les occasions saisies ou refusées et à expliciter les règles du jugement synthétique (« c'est bon » ou pas, « ça marche » ou pas) que ces choix en acte manifestent¹⁵.

Les vérités de la fiction

Ces divers postes d'observation – depuis les répétitions performatives, les traces jalonnant la genèse, les mises en abyme, les improvisations,

le dialogue ethnographique dans le mouvement ou l'après-coup de la création – sont tous présents dans ce numéro de *Gradhiva*, qui a pourtant choisi de n'accorder à aucun d'entre eux le privilège d'une centralité monographique. Il y a à cela plusieurs raisons. D'abord le souci de dépasser, au moins à titre de proposition générale, la distinction et la dispersion des arts. Même si la peinture, la littérature et le cinéma se taillent la part du lion, nous sommes convaincus que la musique, la danse ou l'architecture pourraient apporter des occasions de réflexion décisives puisque, justement, le souci de comprendre la création comme traversée subsume le découpage académique entre les beaux-arts.

Dans cet ensemble, nous avons eu le souci de faire toute sa place à un autre lieu de représentation – et donc d'appréhension et de compréhension possibles – de la création se faisant : celui de la *fiction*. Nous entendons ce terme dans l'acception, aujourd'hui bien reçue, non d'une opposition à la réalité (qui relèverait du faux, du truquage ou de l'illusion) mais d'un éclairage de celle-ci à travers la production d'une réalité feinte dont le récit, la description (*ekphrasis*) et le portrait, rédigés ou filmés, sont les moyens majeurs, tous trois marqués par l'usage d'une narrativité qui s'appuie sur le caractère successif de l'écriture et de la lecture¹⁶. Il ne s'agit donc pas du « roman » écran qui, selon Pontalis, fait obstacle au processus analytique tout en déclenchant son premier pas mais d'une explicitation – déploiement, action de déplier ce qui est plissé, resserré et concentré – qui vise à manifester une vérité autrement brouillée et mal accessible. Le fait est que, dès que la création s'est définie comme question sur son propre faire, un accompagnement de fiction a émergé dont l'intensité et la diversité n'ont fait que croître. Dès le ^{xiii}e siècle, pour la première fois en Europe, dans des conditions encore mal élucidées, les troubadours ont suscité, au crépuscule de leur belle saison créatrice, deux genres particuliers de récits – les *vidas* et les *razos*, vies et raisons – qui ajoutent à l'œuvre un double horizon de représentation. L'un tourné vers la biographie du poète, l'autre vers les caractères propres de ses chants (Egan [éd.]1985). Orientations que Giorgio Vasari (2005 [1550]) reprendra à son compte trois siècles plus tard, en les articulant, dans son grand recueil des *Vies* d'artistes à l'origine d'un genre dès l'origine mâtiné de fiction.

Passer par la fiction narrative pour rendre compte de la création offre, au moins, trois avantages. D'abord, le récit s'accorde au déroulement temporel du processus sans le réduire à la linéarité d'un algorithme. Anticipations et flash-back, récits enchâssés et monologue intérieur, style indirect libre : multiples sont les moyens de construire une temporalité complexe. Ensuite, la narration fictionnelle permet de résoudre un problème crucial pour qui souhaite décrire une traversée créatrice : quelles sont les limites, en extension, assignables au processus ? Où faire passer la frontière, chez le créateur singulier ou dans le groupe, entre les moments créatifs et ceux de la vie ordinaire¹⁷ ? Le simple fait de poser cette question suggère que la réponse est indécidable et que le repérage des états mentaux du créateur (concentration ou flottement ouvert au surgissement inopiné d'une suggestion ou d'une solution) met en question l'idée même de limite¹⁸. En ce cas, la fiction, qui peut souverainement passer de l'intérieur à l'extérieur, de l'échange au monologue et même à la sous-conversation préverbale telle que la pratique

16. À ce propos, lire le numéro de *L'Homme*, « Vérités de la fiction », présenté par François Flahault et Nathalie Heinrich (2005).

17. Cette question est centrale dans le manuel de Keith Sawyer (2006), comme le souligne à juste titre le commentaire de Chiara Bassetti (2008).

18. J'aurais tendance à retenir du surréalisme précisément le questionnement de cette limite qu'illustre *Nadja* (1962 [1928]), la fiction vraie d'André Breton.



fig. 4
Moulage original du bras droit
et de la main droite de George
Sand par Jean-Baptiste
Clesinger dit Auguste.
Plâtre. Paris, musée de la
Vie romantique. © Stéphane
Piera/Musée de la Vie
Romantique/Roger-Viollet.

Nathalie Sarraute, offre les moyens d'explorer ce continuum. Je retiendrai enfin comme troisième apport de la mise en forme fictionnelle celle qui confère à l'ensemble qu'on va lire sa tension et son organisation la plus prégnante : la saisie plus ou moins simultanée des deux polarités et finalités de la traversée créatrice, faire une œuvre, d'une part, faire un créateur de l'autre. Attardons-nous pour finir sur ces deux dimensions. Elles s'expriment avec une remarquable densité dans le roman – réaliste et fantastique – du XIX^e siècle qui présente côte à côte, hors de toute scansion chronologique et sans solution de continuité, des « romans de l'œuvre » et des « romans de l'artiste »¹⁹.

Le Chef-d'œuvre inconnu (1831) inaugure le premier filon. Balzac nous plonge dans la vie d'atelier à Paris au début du XVIII^e siècle et fait d'un vieux maître, Frenhofer, son héros. Sa vie culmine sur la révélation à ses deux élèves, Porbus et Poussin, d'un tableau très longuement élaboré dans le secret de son atelier mais de fait insaisissable : « Je ne vois là, [commente Poussin] que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture. » (Balzac 1967 [1831] : 188) Dans un coin, pourtant, « le bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! Ils restèrent pétrifiés d'admiration devant ce fragment échappé à une incroyable, à une lente et progressive destruction » (*ibid.* : 188-189). Ce court récit aura une postérité immense chez les artistes et les critiques, de Cézanne à Picasso – qui illustrera ce texte –, de Georges Didi-Huberman (1985) à Hans Belting (2003 [1998]). Nous en retiendrons un trait majeur : tout créateur serait confronté à la tension entre la pauvreté intrinsèque de ses moyens – pinceaux, spatules et couleurs pour le peintre, sons de la gamme pour le musicien, langage quotidien pour le romancier et le poète... – et son aspiration à incarner la vie, accéder à une forme neuve de vérité, augmenter le réel sensible, ébranler le rapport commun au monde... Qu'il revendique la posture modeste de l'artisan ou assume la prétention du demiurge, l'artiste, s'il se refuse à produire les objets de la consommation décorative, place l'inconnu devant soi et consent à la présence continue et menaçante de l'échec. Toutes les fictions de l'œuvre sont hantées par ce risque et la plupart débouchent sur un effondrement exprimé selon deux modalités inverses mais équivalentes. Dans les récits fantastiques – d'Hoffmann à Wilde et au-delà –, le portrait absorbe toute la vie de son modèle, l'œuvre abolit le réel sans s'y substituer ; dans les romans réalistes – depuis Balzac, Flaubert, Zola... –, l'artiste s'enferme dans un monologue sans achèvement et finit par détruire et l'œuvre et la vie²⁰. Commentant *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Albert Béguin énonce la portée de cette contradiction :

« [L']expérience [de Balzac] n'a qu'un sens : si l'intelligence de l'artiste est destinée à percer le mystère des apparences, elle n'en est pas moins soumise, par définition, à la servitude qui la contraint à se servir de ces mêmes apparences, et à les faire revivre dans leur opacité. Tout le problème est là : il faut forcer la muraille du sensible, la rendre transparente, et pourtant tout art, toute intelligence se perdent s'ils ne parviennent pas à transposer dans l'œuvre (peinte, chantée, écrite) cette épaisseur du concret hors de laquelle il n'y a plus de support pour l'esprit devenu vagabond. Pour Balzac, dont la vie n'a

19. La distinction, avec d'autres termes, est proposée par Michel Crouzet dans son introduction à *Manette Salomon* des frères Goncourt (1996).

20. L'équivalence de ces deux échecs est bien repérée par Annie Mavrikis (1998), dont je poursuis quelques suggestions. Sans expliciter la distinction, Hans Belting (2003 [1998]) fait, plus volontiers, son miel des romans de l'œuvre, Nathalie Heinich (2005), des romans de l'artiste.

21. Voir la présentation de *L'Œuvre* (Zola 1966 [1886]) par Henri Mitterand.

22. Flaubert a tracé l'épure de ce destin de raté à propos du peintre Pellerin dans *L'Éducation sentimentale*.

jamais eu d'autres sens que d'explorer ces contrées étranges de la conscience et de la création esthétiques, les antinomies inhérentes à toute expression sont vertigineuses, ouvrent sur l'abîme, la mort, la démence.» (Balzac 1967 [1831]: 145-146)

Mais beaucoup de ces narrations fictives se tournent vers le personnage du peintre ou du musicien, comme si, dans ces arts « délivrés de la scorie des mots » (Des Forêts 1985: 10), aucun masque rhétorique ne pouvait rattraper l'évidence éclatante de l'échec, aux yeux de l'artiste même. Il est certain – et l'étude génétique de *L'Œuvre*, le roman que Zola a consacré à Cézanne, l'a démontré²¹ – que l'écrivain fait toujours de son personnage d'artiste un double de lui-même, rescapé d'une apocalypse dont il a traversé les affres. Avec toutes les nuances imaginables, le dialogue de l'observateur et du « survivant » (Rilke 1966 [1910]) qui est au principe de ces récits évoque alors irrésistiblement la situation fondatrice de l'expérience ethnographique.

En quoi consistent alors, face à ces fictions de l'œuvre, les fictions de l'artiste qui leur servent de contrepoint, chez Balzac ou Flaubert déjà ? Elles mettent en place, souvent avec une rare subtilité sociologique, le mouvement d'autonomisation de la sphère artistique, l'enrichissement croissant de ce qu'Howard Becker a justement nommé les « mondes de l'art » et l'affirmation du « régime de singularité » que traduit de façon ostentatoire le mode de vie plus ou moins bohème. En ce domaine, la prééminence des arts du sensible ne s'impose plus, la carrière projetée du romancier ou du dramaturge deviennent tout aussi démonstratives. Que l'on songe aux rêveries, provinciales puis parisiennes, et aux « illusions perdues » de Lucien Chardon, dit de Rubempré. Cette « invention de la vie d'artiste », selon l'expression de Pierre Bourdieu (1975), est une profuse matière à romans puis à films. Nous y reconnaissons souvent le couple qui structure les fictions de l'œuvre, mais ses attributs ont changé : l'ethnographe et le survivant laissent place au découvreur et au débutant, le premier ouvrant les voies des mondes de l'art à celui qui les ignorait ou n'osait même pas en rêver. Cependant, une fatalité de l'échec similaire oriente souvent ces intrigues qui, après un temps d'euphorie, culminent sur la découverte des humiliations par lesquelles l'auteur prétendant est « mis à sa place », se soumet aux impératifs du champ et finit par accepter tous les compromis de la médiocrité²².

« L'invention de la vie d'artiste » ne s'arrête pas là. Tout suggère qu'il faut entendre la formule dans la plénitude de son acception et lui adjoindre cette autre vie dont la profération par la renommée aux cent bouches va naître, généralement, après la mort de son héros. La gloire de Van Gogh, de Gauguin, de Rimbaud inverse la faible présence terrestre de ces créateurs dans leur époque et les très modestes incarnations qu'ils ont laissées, leurs œuvres exceptées. Dix images de Rimbaud, une poignée de lettres banales ont pourtant permis que se développent d'extraordinaires engouements à l'échelle du monde. Rien de comparable pourtant avec la célébration des peintres dont les tableaux conservés offrent la plus sensible des incarnations. Ces fictions du créateur ravivent sans doute dans notre monde la matrice ancienne des vies de saints et produisent un univers cohérent de croyance moderne en l'art (Heinich 1991). Mais, au-delà de ces héroïisations posthumes, et avec un tout autre vocabulaire – même si l'ombre du martyr s'insinue



parfois encore –, certains artistes ont détaché le fictif de l'univers des récits, des mots et des images pour donner forme au réel de leur propre existence. En définitive, comme en témoignent les essais qui suivent, la traversée créatrice pour mieux se saisir – du dedans et du dehors, en son ébullition et en son silence, dans la conscience de ses déterminants les plus déniés et au fil de sa durée propre – ne cesse de recourir à la fiction comme un moyen de se réfléchir tout en se réalisant.

EHESS
LAHIC-IIAC
daniel.fabre@ehess.fr

fig. 5

Le peintre orientaliste Gustave Boulanger (1824-1888) au travail, par Edmond Bénéard, Adolphe Giraudon et J. Réségotti, extrait du recueil de photographies *Ateliers d'artistes*, t. 3, ensemble de clichés de provenances diverses réunis entre 1880-1910. Paris, bibliothèque de l'INHA, collections Jacques Doucet. Photo © INHA, Dist. RMN-Grand Palais / image INHA.

Bibliographie

Atkinson, Paul

2006 *Everyday Arias. An Operatic Ethnography*. Lanham, AltaMira Press.

Auster, Paul

1996 « Le manuscrit dans le livre. Entretien avec Michel Contat », *Genesis, Manuscrits, Recherche, Invention*, 9 : 117-137.

Balzac, Honoré de

1967 [1831] « Le Chef-d'œuvre inconnu », préface d'Albert Béguin, in *L'œuvre de Balzac*, t. XII. Paris, Le club français du livre : 141-191.

Bassetti, Chiara

2008 « Diario di un'opera d'arte. Il processo quotidiano e collettivo di creazione: tra scelte e costrizioni », *Etnografia e ricerca qualitativa I* (1) : 147-155.

Becker, Howard S.

Faulkner, Robert R. et Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (dir.)

2006 *Art from Start to Finish. Jazz, Painting and other Improvisations*. Chicago, University of Chicago Press.

Belting, Hans

2003 [1998] *Le Chef-d'œuvre invisible*, trad. de l'anglais et de l'allemand par Marie-Noëlle Ryan. Nîmes, J. Chambon (« Rayon art »).

Bourdieu, Pierre

1975 « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la recherche en sciences sociales* 1 (2) : 67-93.

Breton, André

1962 [1928] *Nadja*. Paris, Gallimard.

Chemillier, Marc

2009 « L'improvisation musicale et l'ordinateur. Transcrire la musique à l'ère de l'image animée », *Terrain* 53 (« Voir la musique ») : 67-83.

2014 « Ruse et combinatoire tziganes : de la modélisation informatique dans les répertoires musicaux traditionnels », *L'Homme* 211 : 117-128.

Comprendre la création, entendre la fiction. Par Daniel Fabre

Crouzet, Michel

1996 « Introduction », in Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* (1867). Paris, Gallimard (« Folio classiques »).

Dällenbach, Lucien

1977 *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil.

Debray, Cécile (dir.)

2012 *Matisse. Paires et Séries*. Paris, Éditions du centre Pompidou.

Des Forêts, Louis-René

1985 *Voies et détours de la fiction*. [Saint Clément la Rivière], Fata Morgana.

Didi-Huberman, Georges

1985 *La Peinture incarnée, suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu, d'Honoré de Balzac*. Paris, Minuit (« Critique »).

Egan, Margarita (éd.)

1985 *Les Vies des troubadours*. Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, (« Bibliothèque médiévale »).

Fabre, Daniel

2005 « L'écrivain archivé », *Sociétés et Représentations* 19 : 211-238.

2014 « La pérennité », in Nathalie Heinrich, Jean-Marie Schaeffer et Carole Talon-Hugon, Carole (dir.), *Par-delà le beau et le laid. Enquête sur les valeurs de l'art*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« *Esthetica* ») : 83-104.

Fabre, Daniel et Lacroix, Jacques

1979 « Récit, discours, texte. Une conteuse en action », *Via Domitia* XXII : 47-80.

Févy, Sébastien

2000 *La Mise en abyme filmique. Essai de typologie*. Liège, Éditions du CEFAL.

Flahault, François et Heinrich, Nathalie (dir.)

2005 « Vérités de la fiction », *L'Homme* 175-176.

Flahault, François et Schaeffer, Jean-Marie (dir.)

1997 « La création », *Communications* 64.

Flaubert, Gustave

1991 *Correspondance*, vol. III, 1859-1868. Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »).

Forestier, Georges

1981 *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*. Genève, Droz (« Histoire des idées et critique littéraire » 197).

Freud, Sigmund

1968 [1915] *Métopsychoanalyse*, trad. de l'allemand par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis. Paris, Gallimard, (« Idées » 154).

Glimcher, Arnold et Glimcher, Marc (dir.)

1986 *Je suis le cahier. Les carnets de Picasso*, trad. de l'américain par Marie-Odile Fortier-Masek. Paris, Grasset.

Goethe, Johann Wolfgang

1988 [1836] *Conversations de Goethe avec Eckermann*, trad. de l'allemand par Jean Chuzeville, Claude Roëls (éd.). Paris, Gallimard (« Du monde entier »).

Grimaud, Emmanuel

2003 *Bollywood film studio*. Paris, CNRS Éditions (« Monde indien »).

Heinich, Nathalie

1991 *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris, Minuit (« Critique »).

2000 *Être écrivain. Création et identité*. Paris, La Découverte (« Armillaire »).

2005 *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard (« Bibliothèque des sciences humaines »).

Jamin, Jean et Williams, Patrick

2010 *Une anthropologie du jazz*. Paris, CNRS Éditions.

Jamison, Kay Redfield

1993 *Touched with Fire. Manic-depressive Illness and the Artistic Temperament*. New York, Free Press Paperbacks.

Julien, François

1989 *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois*. Paris, Seuil (« Des travaux »).

1997 « Comment pourrait-on se passer de la "création" ? Un détour par la pensée chinoise. (Entretien avec François Flahault) », *Communications* 64 (« La création ») : 191-209.

Kantorowicz, Ernst

1984 [1961] « La souveraineté de l'artiste. Note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance », in *Mourir pour la patrie*. Paris, PUF : 31-57.

Kempf, Roger

1964 *Diderot et le roman*. Paris, Seuil (« Pierres vives »).

Kezich, Giovanni

1986 *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare : immaginario poetico e paesaggio sociale*. Rome, Bulzoni (« Etnomusicologia » 5).

Laborde, Denis

2005 *La Mémoire et l'Instant : les improvisations chantées du bertsulari basque*. Donostia-Bayonne, Elkar.

2008 « L'opéra et son régisseur. Notes sur la création d'une œuvre de Steve Reich », *Ethnologie française* 38 (1) (« L'art au travail ») : 119-128.

Le Normand-Romain, Antoinette (dir.)

1998 *1898 : le « Balzac » de Rodin*. Paris, Réunion des Musées Nationaux.

Mavrakis, Annie

1998 « Le roman du peintre », *Poétique* 116 : 425-445.

Menger, Pierre-Michel

2006 « Profiles of the unfinished: Rodin's work and the varieties of incompleteness », in Howard S. Becker *et al.* (dir.) 2006 : 31-68.

Nora, Olivier

1986 « La visite au grand écrivain », in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. II, *La Nation*, vol. III. Paris, Gallimard : 563-587.

Pontalis, Jean-Bertrand

1997 *Ce temps qui ne passe pas*. Paris, Gallimard (« Connaissance de l'inconscient »).

Rangell, Leo

1968 « The psychoanalytic process », *International Journal of Psychoanalysis* 49 : 19-26.

Rilke, Rainer Maria

1966 [1910] « Les cahiers de Malte Laurids Brigge », in *Œuvres I, Prose*, Paul de Man (éd.). Paris, Seuil : 547-715.

Sainte-Beuve, Charles-Augustin

1858 *Causeries du lundi*, vol. XIII. Paris, Garnier Frères.

Sawyer, Keith

2006 *Explaining Creativity. The Science of Human Innovation*. Oxford, Oxford University Press.

Stoichita, Victor I.

1999 [1993] *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève, Droz.

Tambiah, Stanley J.

1979 « A performative approach to ritual », *Proceedings of the British Academy* LXV : 113-169.

Vasari, Giorgio

2005 [1550] *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel (éd.). Arles, Actes Sud (« Thesaurus »).

Veyne, Paul

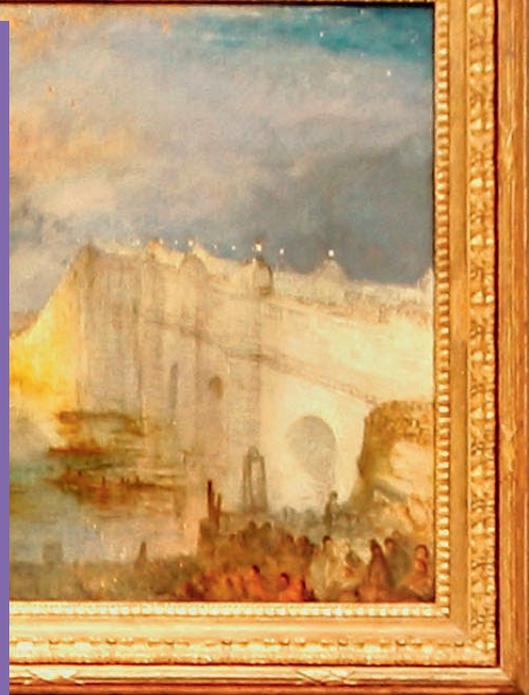
1990 *René Char en ses poèmes*. Paris, Gallimard (« NRF Essais »).

Zola, Émile

1966 [1886] « L'Œuvre », in *Œuvres complètes*, t. V, Henri Mitterand (éd.). Paris : Cercle du livre précieux.

Zilsel, Edgar

1993 [1929] *Le Génie, histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*, préface de Nathalie Heinich. Paris, Minuit.



page 4 et ci-contre

Homme assis écrivant devant le tableau de William Turner *L'Incendie de la Chambre des lords et des communes* (1835) lors de l'exposition *Turner Whistler Monet* à la Tate Britain, 2005, détail. Photo by Graeme Robertson/ Getty Images.