



HAL
open science

Des vies créatives

Nicolas Adell

► **To cite this version:**

Nicolas Adell. Des vies créatives : À propos de Gradhiva, 2014, 20 : Création fiction. Éd. par Daniel Fabre. Paris, Musée du quai Branly, 2014. L'Homme - Revue française d'anthropologie, 2016, 217, pp.109-122. 10.4000/lhomme.28876 . halshs-02054749

HAL Id: halshs-02054749

<https://shs.hal.science/halshs-02054749>

Submitted on 24 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Des vies créatives

A propos de « Création fiction », *Gradhiva*, n°20 (nouvelle série), 2014, dossier coordonné par Daniel Fabre.

Nicolas Adell

Université de Toulouse – Jean Jaurès

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 (1979 [1930]) en avaient dégagé, il y a près plus de 80 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 participant 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 Picasso selon Francis Ponge (cité p. 35¹). 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 » (cité par Brassai 1997 [1964], p. 150²).

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

¹ Sans précision particulière, les références de pages renvoient au numéro de *Gradhiva* ici commenté.

² Je dois la mention de ce passage à Annie Dupuis (2013, p. 11) qui place son *Ethnocentrisme et création* sous le signe inaugural des *Conversations avec Picasso*.

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 une focalisation assez systématique au sein des sciences humaines et sociales autour de la création et des processus créateurs. Deux des traductions institutionnelles parmi les plus significatives de ce moment sont à mes yeux la mise en place en 2011 du Labex « Créations, Arts, Patrimoines » porté par l'historien de l'art Philippe Dagen (que l'on retrouve dans le numéro) et l'université de Paris I, ainsi que la nomination en 2013 de Pierre-Michel Menger au Collège de France sur une chaire de « Sociologie du travail créateur ». Mais ce volontarisme s'est traduit en amont par la multiplication des publications importantes – où culmine une splendide année 2009 avec les parutions concomitantes sans doute ordonnées par un « hasard objectif » de la somme-synthèse de P.-M. Menger (2009) sur le travail créateur, d'un numéro de *Gradhiva*, déjà dirigé par D. Fabre (2009), sur l'enfance de l'art, et d'une traduction du grand livre d'Alfred Gell (2009 [1998]) *Art and Agency* –, mais aussi 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 Museum National d'Histoire Naturelle en mai 2006 – 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 – et la journée d'études du 6 novembre 2014 (à l'INHA) 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 délimiter les contours d'une emprise assez généralisée de l'anthropologie sur ce type de questions. La « science de l'homme » qu'appelait de ses vœux Picasso semble avoir répondu présente.

Une nouvelle emprise, et une nouvelle ambition qui a pris une consistance et une ampleur grâce à une configuration institutionnelle favorable. Aux côtés du Labex CAP et des laboratoires des acteurs, il faut placer également l'ANR et l'appel thématique ouvert en 2008 sur le thème « La création : acteurs, objets, contextes » et dont le succès fit qu'une seconde édition fut proposée lors de la campagne 2010. De même, la continuité des séminaires assurés depuis le milieu des années 1990 par Daniel Fabre autour de la figure de l'écrivain, puis dans les années 2000 sur la question de « L'autre de l'art », et enfin dans les dernières années, 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 « processus » même 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 D. 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 D. Fabre et auquel Gilles Deleuze procure, on le comprends 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, du point de vue de la description, d'adopter 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.

A l'autre bout de la chaîne, dans l'ordre du *Endingscape*, se situent toutes les solutions ou situations qui permettent d'agrèger à l'œuvre les actes qui l'ont mise en forme. D. Fabre situe la naissance de ce geste réflexif dans la littérature dès le XVIII^e siècle mais il prend une véritable ampleur dans les premières années du XX^e siècle par la généralisation du procédé de « mise en abyme » qu'avait repéré André Gide dans son *Journal* (1996 [1893], 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'institutionnalisation³. Mais la réflexivité peut être également sollicitée par l'enquête par le procédé de l'entretien, celui par exemple que Daniel Fabre réalise avec Philippe Dagen (p. 192-203), ici considéré dans son habit de romancier sans

³ Cette livraison de *Gradhiva* ne souligne cette dimension qu'incidemment avec l'entretien entre D. Fabre et P. Dagen, mais aussi avec la contribution « hors dossier » de Damien Mottier (p. 218-241) sur la figure de Luc de Heusch cinéaste.

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 ici 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 idées⁴.

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 sous-titrer le dossier, renvoyant dès lors plus explicitement aux travaux de Pierre-Michel Menger qui n'ont 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 façonner 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 et dont il faudrait dès lors restituer le mouvement historique propre (sur cet aspect, le chantier a débuté en plusieurs endroits) mais, 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 dit très justement Giordana Charuty (p. 115) à propos de Séraphine de Senlis et que l'on pourrait généraliser. A 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'appliquent 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 entremêlés, 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. De ce point de vue, trois motifs transversaux m'ont paru se dégager des contributions réunies : la place de la réflexivité tout à la fois comme objet et comme méthode ; la

⁴ Des pistes passionnantes, du côté *Beginningscape*, ont été suggérées, mais peu suivies, par Edward Saïd (1985 [1975]).

question du double (de l'œuvre, de l'artiste, du réel) ; le problème de la localisation 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 rubriques mais de façon inégale, puisque les points de vue adoptés n'éclairent pas d'une lumière équivalente tous ces aspects.

Réflexiviteurs et réflexivitifs

La capacité à interroger sa posture ou les effets du regard « éduqué » et 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 au 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 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*. Proust et 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 ici dans les figures de Pasolini qu'évoque Alessandro Barbato (p. 187) ou de Picasso rendu par Michèle Coquet.

Aussi, il n'est guère surprenant de constater que plusieurs des fictions de la création ici présentées sont véritablement des autofictions plus ou moins masquées. Le cas de 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 ». Ce sont véritablement le déploiement des essais, des erreurs, des bifurcations, des impasses

répondant 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 J.-C. Depaule. Ponge nous livre, dans *La Fabrique du Pré*, qui est la fiction de sa création, véritablement les brouillons des différents moments, c'est-à-dire les possibles de l'œuvre – comme l'autofiction livre les possibles de l'existence. Et J.-C. Depaule a tout à fait raison de souligner la différence importante qui existe entre le geste de Ponge et ceux de Poe, Roussel ou 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 – dans un entretien avec Philippe Sollers que cite J.-C. Depaule et affirmant que « la vie et l'œuvre ne font qu'un », 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 exemple⁵), 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 pas d'ailleurs pas exclusives les unes et 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 Yeats a traduit 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 *réflexivité suspendue*. Les romans de P. Dagen sont activés sous ce régime d'abord du fait de l'entretien lui-même où la rencontre de l'anthropologue et du romancier fonctionne justement comme un *réflexivitéur* 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

⁵ Cf. Anne Collinot, 2012.

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, dans quelle mesure le romancier traite, avec d'autres moyens, des problèmes qui peuvent se poser à l'historien de l'art ? Et Philippe Dagen de résister 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). 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 aigüe. Reprendre ainsi, par l'ethnographie, le dossier ouvert il y a plus de quarante ans par *Capitalisme et schizophrénie*.

C'est un affrontement d'un autre genre qui est présenté dans le beau texte de Michèle Coquet à propos du *Mystère Picasso* 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'arraisonement d'un registre par un autre (ici de la peinture par le cinéma), tentative qui apparaît, une fois encore, dans ses ratages et dans les résistances de l'arraisoné, de l'enquêté, du sujet. De Picasso ici 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 » (p. 147) affirme Clouzot en ouverture de son film. 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 qui met la création sous tension et en mouvement et que l'on conjure par la valeur du fragment et de l'inachevé. Car achever 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 et qui 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'éraсте), 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 qu'Alessandro Barbato consacre aux rêves africains de Pasolini. L'Afrique serait ainsi l'un des nœuds biographiques où « le réel et son double » (C. Rosset) se soutiennent l'un l'autre et s'éclairent mutuellement. C'est d'ailleurs ici moins une fiction de la création pasolinienne qu'A. Barbato étudie qu'un entremêlement entre la fiction et la réalité : ce que le réel fait à la création, et retour. 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 constitue 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 à propos du 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 les *Notes pour une Orestie africaine* (1968-1969) eût 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 le dit Edgar Morin) par le jeu des miroirs que l'on y trouve⁶.

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 « A propos de l'œuvre de Pierre Michon » par Giordana Charuty. Elle y rend compte de la technique de la « vue oblique », du témoin détourné.

⁶ Je renvoie sur cet aspect au bel article d'Anne-Violaine Houcke (2009).

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 fut sous certains égards 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*⁷ le plus faible pour qu'il éclate, et livre son ciel », en détournant quelque peu la phrase d'André du Bouchet (1951, p. 29), tel est le mot d'ordre que semble suivre P. 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 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 perdre de vue le fait 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 ». 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 ; D. Fabre 1999) jusqu'à leurs restes (leurs maisons, leurs « ateliers », leurs brouillons ; D. Fabre 2005, 2006). L'enquête vise, ici à partir du cas Proust qui fait figure d'« exceptionnel normal » (E. 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 » (R. 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 affirme D. Fabre : celui de l'androgynie. Dualité essentielle de la personne qui offre de

⁷ Du Bouchet écrit ici « le mot ». « Le fait » - mais j'aurais pu écrire aussi « l'être » ou « la vie » - me permettent la translation vers l'anthropologie.

métaphoriser le processus créateur comme processus d'engendrement. Une métaphore que Proust a poussée, de façon extrême, dans ses retranchements les plus littéraires : 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 (1908) : « Le travail nous rend un peu mère ». (*ibid.*).

Et pour mesurer à quel point cette forme du double intérieur qu'est l'androgynie 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'androgynie ou, au contraire, résister dans certaines configurations particulières. L'on retrouve une description de cet amont de l'androgynie 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 élever 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 siècle⁸.

D. Ribard expose deux cas singuliers de poètes qui ont justement « inquiété » (d'une inquiétude en partie jouée comme le montre bien l'auteur) les cercles académiques puisque que 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 de 12 ans, et les *Chevilles de maître Adam* (1644) de 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.

La création est ailleurs

⁸ Sur ces transformations de la vie de savoir, je me permets de renvoyer à *La vie savante* (Nicolas Adell et Jérôme Lamy (dir.), Paris, Editions du CTHS, à paraître) et en particulier à mon introduction « La vie savante. Perspectives morphologiques ». D. Ribard a, dans un autre texte (2003), magistralement éclairé un moment de cette longue histoire.

Dinah Ribard nous permet ainsi de toucher du doigt un phénomène que la figure de l'androgynie 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. Les processus créateurs se décident 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 Age 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 une étroite proximité entre le « miracle royal » qui rend poète le petit de Beauchasteau et les anges qui font de Séraphine de Senlis, étudiée par Giordana Charuty au travers du film de Martin Provost (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 très concrètes (en réalité, c'est elle qui visite puisque qu'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 M. 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 d'un principe d'incertitude et d'une exigence de rationalité qui font 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 pouvait 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 tentative de démonstration 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* (J. Joyce), sont l'un des instruments – sont une forme *savante* de la vie de création et 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. Cette proximité se noue 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 semble 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, l'horizon que je dégage à partir de cette riche livraison de *Gradhiva* est nourri 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 hétéronomes*, 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*.

Bibliographie

ALBARET Céleste, 1973, *Monsieur Proust. Souvenirs recueillis par Georges Belmont*, Paris, Laffont.

BOUCHET André du, 1951, *Air*, Paris, Aubier.

BRASSAÏ, 1997 [1964], *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard.

Paru dans *L'Homme*, n°216, 2016, p. 109-122.

COLLINOT Anne, 2012, « Entre vie et œuvre scientifiques : le chaînon manquant », *Critique*, n°781-782, p. 576-587.

DUPUIS Annie (dir., avec la collaboration de Jacques Ivanoff), 2013, *Ethnocentrisme et création*, Paris, Editions de la Maison des sciences de l'homme.

FABRE Daniel, 1999, « Le corps pathétique de l'écrivain », *Gradhiva*, n°25, pp. 1-13.

— 2005, « L'écrivain archivé », *Sociétés et Représentations*, n°19, pp. 211-238.

— 2006, « Maisons d'écrivains, musées littéraires et lieux d'écriture en Europe. Genèse et signification d'une passion », dans Noël Barbe (dir.), *Culture et territoire. Qualifications culturelles et inscriptions territoriales*, Besançon, SCEREN-CRDP Franche-Comté, pp. 35-48.

— (dir.), 2009, *Arts de l'enfance, enfances de l'art*, dossier coordonné pour *Gradhiva*, n°9 (nouvelle série).

GELL Alfred, 2009 [1998], *L'art et ses agents*, trad. Olivier Renaut et Sophie Renaut, introduction de Maurice Bloch, Paris, Les Presses du réel.

GIDE André, 1996, *Journal. I : 1887-1925*, édité par Eric Marty, Paris, Gallimard « Pléiade ».

HOUCHE Anne-Violaine, 2009, « Pasolini et la poétique du déplacement. Le *Carnet de notes pour une Orestie africaine* (1968-1969) », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire de jeunes chercheurs*, n°6. En ligne : <http://cm.revues.org/399>. Consulté le 27 octobre 2014.

KRIS Ernst, KURZ Otto, 1979 [1930], *L'image de l'artiste*, Paris, Rivages.

MENGER Pierre-Michel, 2009, *Le travail créateur*, Paris, Gallimard / Le Seuil « Hautes Etudes ».

RIBARD Dinah, 2003, *Raconter, vivre, penser. Histoire(s) de philosophes (1650-1766)*, Paris, Editions de l'EHESS / Vrin.

SAÏD Edward, 1985 [1975], *Beginnings*, New York, Columbia University Press.