

# La création : des fondations aux traversées

Michel Guérin

DANS **LA PENSÉE DE MIDI 2000/2 N° 2**, PAGES 6 À 13  
ÉDITIONS **ACTES SUD**

ISSN 1621-5338

ISBN 2742728376

DOI 10.3917/lpm.002.0006

Date de mise en ligne : 01/04/2009

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2000-2-page-6?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Actes Sud.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

# La création : des fondations

PAR MICHEL GUÉRIN

*Nous sommes entrés dans une époque de l'art où la liberté  
est si absolue que l'art semble n'être qu'un nom  
pour le jeu infini avec son propre concept.*

Arthur Danto, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, trad. Seuil, 1993, p. 260.

Tel politicien peut bien, non sans emphase, en appeler aux “créateurs” de tout poil, cela n’empêche pas les artistes contemporains, parlant plus modestement de leur “travail” ou de leur “démarche”, de se garder, dans leur pratique comme dans leur discours, de tout un vocabulaire qui, désormais, leur paraît obsolète ; le beau, l’œuvre, la création – dépositaires d’une “aura” séculaire, impliquant un hiératisme que nos mœurs et nos goûts démentent à chaque seconde, enveloppant sans doute aussi la croyance en une sempiternité dont nous perdons chaque jour un peu plus le souci –, ressemblent à des habits de cérémonie : outre qu’ils taillent trop large, nous n’avons plus l’occasion de les revêtir et ne savons trop où les ranger, sans nous résoudre tout à fait à nous en débarrasser. Bref, le “grand art” a vécu et sans doute ne reviendra plus. Non pas parce que

# aux traversées

les hommes d'aujourd'hui manqueraient d'imagination et de génie, mais parce que le monde et la société qui lui donnaient assise ont disparu à jamais. Ce *high art*, que nous identifions, encore imprégnés de romantisme, avec le style ou la vision, s'est affirmé en lieu et place du sacré. Quand il s'empare de "sujets religieux", l'emprise du surnaturel a déjà diminué. Cherchant souvent, au-delà de la beauté, à atteindre le sublime, l'art qui se sait majeur commence en Europe un peu avant la Renaissance et finit en Amérique peu après le second conflit mondial. Il s'est d'abord emblématisé dans la *sculpture*, mais sa plus longue histoire est racontée par la *peinture* jusqu'à Picasso et Pollock<sup>1</sup>. Nous sommes encore si marqués par ce *récit*, que lorsque nous parlons d'art sans spécifier, c'est presque toujours peinture qui s'entend. Le peintre Giorgio Vasari (1511-1574) brosse une histoire de la peinture qui culmine avec Michel-Ange ; Malraux dialogue avec Picasso, le grand récapitulateur ; le critique américain Clement Greenberg, "passeur" des expressionnistes abstraits, remonte à Manet pour construire la logique du "modernisme". Or, le pendant d'ombre de l'apothéose picturale, c'est la "déchéance de l'aura", que Walter Benjamin éprouve

1. Pierre Francastel, dans *La Figure et le lieu* (Denoël-Gonthier, 1967), considère que s'opère au début du Quattrocento – notamment à travers Masaccio – "la substitution aux valeurs dominantes du volume des valeurs proprement picturales", que "la peinture se détache de la statuaire et se pose, désormais, comme un système complet, autonome, de valeurs sensibles" (p. 171).

2. Walter Benjamin, "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", in *Écrits français*, Gallimard, 1991, § XVIII, p. 168. L'auteur prend fait et cause pour les arts qui ont la reproduction pour principe, la photographie puis le cinéma, s'exposent sans réserve aux masses et libèrent l'art du "rituel" dans le secret duquel seuls sont admis les initiés. La peinture, qui est au cinéma, écrit Benjamin, ce que la magie est à la chirurgie, est l'emblème de l'art auratique. On peut considérer que Benjamin s'attaque à la monumentalisation de l'art, commencée à Florence avec les *Vies des plus excellents peintres...* de Vasari, achevée (à contretemps ?) à Paris par Malraux – qui avait lu l'essai de Benjamin, dont on trouve un écho optimiste dans *Le Musée imaginaire* – et, de façon évidemment très différente, par Greenberg à New York. Voir, de cet auteur, *Art et culture*, trad. Macula, 1988. Pour Greenberg, la peinture est historiquement commise à l'exploration systématique de ce qui fait sa spécificité : recouvrir une surface. Elle a en propre d'être planéité (*flatness*). Reste que le discours "moderniste" rompt sans doute moins avec la grande tradition qu'il ne la prolonge à sa manière.

3. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1<sup>re</sup> éd. 1908, trad. Klincksieck, 1977.

4. André Malraux, *Le Surnaturel*, Gallimard, 1977, p. 330. Voir aussi les volumes de *l'Histoire sociale de l'art et de la littérature* d'Arnold Hauser, trad. Le Sycomore.

5. Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Gallimard, 1990, p. 131 et suiv. Par exemple, les *Gesta Dei per Francos* du moine Guibert de Nogent, au tout début du XII<sup>e</sup> siècle, font de Dieu l'acteur principal de la geste, dont les Croisés francs ne sont que les instruments. Dans le courant du même siècle, le geste humain gagne sur la geste divine, les "historiens" se mettant à chercher des motifs et des causes et non pas exclusivement des *signa Dei*.

sur la peinture, pour ne pas dire à ses dépens : "Le tableau, écrit-il, est une création du Moyen Âge, et rien ne semble garantir à ce mode de peinture une durée illimitée<sup>2</sup>." L'Europe chrétienne et moderne a voulu, dans la *représentation* picturale, élever le monument qui ressemblait le plus à l'idée qu'elle se faisait de son histoire. Ce n'est pas par hasard que Wilhelm Worringer, en 1908, bouscule d'un même mouvement le préjugé européen-centriste et la doctrine de l'imitation de la nature, pour faire droit à d'autres aires et à des "valeurs abstraites" qui ne dénotent pas l'impuissance technique mais attestent un vouloir artistique – *Kunstwollen* – différent du nôtre<sup>3</sup>. N'est pas non plus fortuit, et que la peinture ait été le médium par excellence du modernisme et qu'elle soit aujourd'hui en butte à une dissuasion pratique et à une déconsidération idéologique sans précédent...

L'hypothèse, qu'on ne pourra ici que brièvement articuler, c'est que *l'histoire de la création est entièrement réversible en création d'histoire*.

Le propre de cette "activité" singulière, qui, durant cinq siècles, a cherché à se distinguer, dans toutes les significations de ce terme, c'est de se doubler d'un récit justificateur ; il n'y a d'œuvre que là où prévaut aussi la foi en l'œuvre. Bref, croire et créer sont inséparables. Mais créer, à l'aube des Temps modernes, devient une façon de croire qui ne jette plus le fidèle à s'abîmer devant le mystère, mais le pousse au contraire à relever l'énigme. Malraux est fondé à écrire que l'espace de Giotto "n'est pas limité par l'ignorance de la perspective, mais par la

**Il n'y a d'œuvre que là où prévaut aussi la foi en l'œuvre. Bref, croire et créer sont inséparables. Mais créer, à l'aube des Temps modernes, devient une façon de croire qui ne jette plus le fidèle à s'abîmer devant le mystère, mais le pousse au contraire à relever l'énigme.**

résistance du monde de Dieu<sup>4</sup>". En somme, l'artiste s'éprouve en tant que créateur à partir du moment où l'homme se convainc d'être centre de la nature et fin d'une histoire, dont il se veut l'agent. Que les deux aspects soient fortement solidaires, c'est ce que montrent les recherches de Jean-Claude Schmitt<sup>5</sup> sur les gestes au Moyen Âge. Si la geste dispense des signes qui se réfèrent à Dieu, le geste amorce une action dont l'homme, progressivement, devient l'origine et la fin. L'histoire *sainte* s'origine dans la Genèse ; l'histoire *moderne* se finalise comme humanisme. Quand l'Histoire débouche sur un discours en marche vers son propre contrôle épistémologique, la création artistique a commencé de s'autonomiser et de revendiquer cette conscience de soi que traduira l'opposition, aux "arts mécaniques", des "arts libéraux". On prête à Rembrandt la sentence : "Je cesse de peindre quand je cesse de penser" – Rembrandt qui, dit-on aussi, répliqua à un propos déplacé qu'il était "peintre et non point teinturier".

Pas de création, dans le sens plein du mot, sans conscience de créer – fût-ce d'ailleurs, cela n'est pas contradictoire, en recourant aux ressources de l'inconscient. Force est donc d'affirmer : seule une courte période de l'histoire de l'art, et encore dans un espace délimité, a solidarisé dans nos esprits les deux concepts d'art et de création. Comme l'a montré Malraux, toutefois, cet espace



Nicolas Poussin, *Lamentation sur le Christ mort*, vers 1656-1657.



Edouard Manet, *Lilas blancs*, 1883.

(l'Europe chrétienne moderne) et ce temps (un demi-millénaire) *particuliers* et trop longtemps imbus d'eux-mêmes ont su malgré tout, en alternant arrogance et curiosité, dogmatisme et criticisme, non seulement se remettre en question, mais surtout ouvrir, dans la profondeur des temps et la largeur des territoires humains, la perspective générale d'un *Intemporel*<sup>6</sup>, d'un *musée imaginaire* ouvert à tous vents, à l'intérieur duquel "les formes deviennent styles". De sorte que l'histoire d'un art, le nôtre, longtemps fasciné par l'imitation d'une Nature censément identique à la "nature des choses", a dû, pour sauver sa propre mise, admettre à la fin tous les autres. La création, non contente de signer ses propres formes, a créé le large espace imaginaire capable de *métamorphoser* ce qui n'avait pas été pensé ni senti *comme* création artistique en objet de contemplation et de satisfaction esthétique. *Créer* a d'abord voulu dire *croire à soi* – et jusqu'à l'intempérance ; dans un deuxième temps, le mot s'est approché d'un signifiant autrement généreux : *croiser*. Evoquant une subtile dialectique, au demeurant ancienne, de l'originalité et de l'emprunt, d'"accumulation" centripète et de "réverbération" centrifuge, le "maillage", les "plis", les "nœuds" qui font pénétrer la création hors de ses lieux tout en la fécondant d'ondes extérieures, André Chastel écrit : "La France filtre. Elle reçoit et elle tamise. De tous côtés, elle est pénétrable<sup>7</sup>."

Si l'on cherche à comprendre où, comment et quand le *fait* artistique, universellement attesté, s'est superposé avec une *conscience* créatrice, c'est bien entendu la Renaissance italienne qui offre, avec Michel-Ange et Léonard de Vinci, les premières manifestations (restant sans doute sans égales par la suite) de la passion démiurgique. Suivant saint Thomas, les médiévaux tenaient que *creatura non potest creare*, la créature ne peut pas créer. Michel-Ange est appelé *divo* et Léonard, élevant la peinture à la dignité de *scienza*, écrit que le peintre est *signore e dio*, le maître et le dieu des figures, qu'il les veuille belles ou monstrueuses, bouffonnes ou propres à inspirer la miséricorde, qu'elles soient visages ou paysages. Dürer ne pensait pas autrement. Or, cet "enthousiasme" (au sens étymologique : possession divine), cette *furor animi*, comme on disait à l'Académie florentine, qui porte l'être fini à la lisière d'un infini qui, pourtant, reste ironiquement hors d'atteinte, se paye d'une part maudite : la *mélancolie*, qu'Aristote, déjà, liait au pouvoir de créer. On sait l'abondante littérature inspirée par la fameuse mélancolie de Michel-Ange<sup>8</sup>. La création présente deux aspects contrastés : d'un côté, elle postule une analogie avec le divin, de l'autre, elle fraye peu ou prou avec les phénomènes morbides ; elle est saturnienne. Nul doute que la théorie du *génie*, développée au XVIII<sup>e</sup> siècle par Diderot, Goethe, Kant, soit l'héritière du feu sacré qui soulève l'artiste humaniste. La création est une chance sur fond de danger ; c'est une expérience unique qui doit accueillir le risque mortel dans sa familiarité. Toutefois, alors que le XVI<sup>e</sup> siècle (que Goethe, d'ailleurs, à bien des égards, prolonge, jusque dans sa conception artistique de la "science") insistait sur la proximité cruelle au divin, le XVIII<sup>e</sup> met l'accent sur la connivence avec la Nature. Tous les caractères du *génie* se ramassent en celui-ci : c'est un tempérament, une nature<sup>9</sup>. Diderot privilégie la "sauvagerie" de la primitivité productrice, Goethe le côté démonique ou médiumnique, tandis que Kant détermine les trois traits de cette création *sans règles* : l'originalité, l'exemplarité, l'imagination (dont Baudaire fera "la reine des facultés"). Narguant les académies, mais réclamant para-

6. Titre, faut-il le rappeler, du dernier volet du triptyque : *Le Surnaturel, L'Irréel, L'Intemporel*.

7. André Chastel, *Introduction à l'histoire de l'art français*, Champs-Flammarion, 1993, p. 41 et p. 63.

8. Voir, notamment, Erwin Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations*, trad. Gallimard, 1969 ; André Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, PUF, 1959 (3<sup>e</sup> éd. 1982) ; Georg Simmel, *Michel-Ange et Rodin*, trad. Rivages, 1990.

9. Rappelons que "génie" et "nature" renvoient, en latin, au registre sémantique de la naissance (*nascor*), de l'engendrement et de l'origine (*gigno, ingenium, genius*).

10. Georges Bataille, *Manet*, Skira, 1955. Récentement réédité. Manet met fin à la longue évidence de la doctrine de l’*“ut pictura poesis”*. Car si, comme le suggérerait le poète latin Horace dans son *Épître aux Pisons*, la poésie est comme la peinture, la tradition a, dans l’ensemble, interprété l’analogie de telle manière que la poésie soit le modèle de la peinture : non seulement, jusqu’à Delacroix, un réservoir de sujets, mais aussi (avec la rhétorique) un idéal-type de composition. Le lecteur pourra se reporter à l’ouvrage de Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis (Humanisme et théorie de la peinture, XV-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, trad. Macula, 1991.

doxalement, fût-ce par voie de *refus* provisoire, la sanction officielle, l’idéal-type de l’œuvre que le XIX<sup>e</sup> porte à l’accomplissement “héroïque” – dans la peinture de Delacroix et plus encore dans son apologie par Baudelaire – affiche les marques *uniques* du génie créateur ; ce sont elles, aussi, qui l’exposeront de plein fouet, à l’ère de la reproductibilité technique, au dépérissement de l’aura. Pour être partiellement contemporains, Delacroix et Manet n’appartiennent pas à la même époque ; Manet est le premier artiste *athée* : par quoi s’entend strictement, comme Mallarmé ne s’y trompa pas, la disposition neuve à traiter la picturalité comme un *énoncé* d’un certain genre. Finie l’*éloquence* des “grands sujets”, l’inféodation de la peinture à la poésie ; le visuel ne courbera plus l’échine devant le verbal ; le *silence* de la peinture<sup>10</sup> s’approfondit ombrageusement avec Cézanne, le temps que les manifestes avant-gardistes trouvent une nouvelle raison de croire : la déité Histoire. La création a ainsi *usé* successivement trois transcendants : Dieu, dont elle a pensé copier le geste initiateur, la Nature, dans laquelle elle a gagé la véracité de la fiction, l’Histoire enfin, à laquelle elle a demandé de justifier sa mission.

Je doute qu’il en soit, pour nous, un quatrième en réserve... Le bon côté des choses, c’est de nous faire renoncer à l’*emphase*, de nous conduire à renforcer les aspects *latéraux* de l’activité artistique, puisque le *central-vertical* – l’apothéose de la “belle apparence” – ne saurait plus être renfloué. A en croire Benjamin, l’art a toujours dosé deux ingrédients : l’apparence et le jeu. Tandis que l’histoire ascendante de la “création” se confond largement avec le rachat du sensible d’abord mis à mal par le platonisme, la courbe que nous amorçons explorera vraisemblablement le deuxième côté, qui est fait d’écarts subtils, d’échanges, de contiguïtés inattendues, de citations et d’emprunts, de réversibilité, de traduction, bref de jeu. *Croiser est l’avenir de croire*. Mais aussi sa définitive désacralisation. C’est un croire empirique, voire expérimental, et qui se passe de transcendantal, parce que l’œuvre ne se donne plus comme un monument à admirer, mais comme une proposition à compléter indéfiniment. L’art est enfin sur terre.

Constater ce fait ne signifie pas avaliser le méli-mélo. Parce que nous sommes dans la transition même, le produit chien-et-loup, certes, répond d’avance à tous les appels : le roman sur plans, la philosophie d’hebdo ont pour pendant des installations bidon, le premier degré du kitsch, généralement pompeux, étant immédiatement digéré (oublié par ostension) dans l’estomac médiatique. Mais le choix, justement, n’est pas entre l’immortalité posthume à force de sacrifice et la notoriété anthume à force de cynisme ; il consiste à faire *acte de présence*. Stendhal, toujours en avance décidément, se tenait à un critère sûr : l’*opiniâtreté*. Pour exercer durablement sur l’autre la bonne séduction, pas d’autre méthode qu’être soi. A juste titre, notre époque s’est intéressée sur le fond au pôle de la *réception* des œuvres, au point de rendre inséparables leur consistance et leur audience. Sous ce rapport encore, Benjamin anticipait, qui voyait dans la *traduction*, dans le sens le plus large du mot, l’antidote à l’hystérie : l’œuvre qui résiste (jusqu’aux portes de son “noyau prosaïque”) n’est pas celle qui bondit autistiquement dans une lumière fatigable, c’est celle qui réclame son “interruption” et se confie à l’horizontalité plurivoque de la traduction. Dans *Le Temps retrouvé*, Proust écrit : “Je m’apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n’a pas, dans le sens courant, à l’inventer, puisqu’il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir

11. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Bibl. de la Pléiade, tome III, p. 890.



Jason Rhoades, *uno momento/the theatre in my dick/a look to the physical/ephemeral*, 1996. D.R.

et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur<sup>11</sup>."

Traduire, alors, plutôt que créer ? Dans le fait, ces deux actes se rapprochent. Car traduire veut dire : trans-poser, poser autrement, poser pour l'autre (et par lui). Pour couper court à *l'emphasis*, exagération déphasée du paraître, l'artiste contemporain – je pense ici à Carl Andre – préfère la *disposition* (ouverte) à la composition (scellée sur sa virtuosité) ; il ne s'agit plus de "plaire et de toucher", selon le mot d'ordre classique, ni de brutaliser d'abord à la façon des Modernes militants, mais de *déconcerter*<sup>12</sup>, d'appeler le lecteur ou le regardeur à se dégager de la perception ordinaire pour ressaisir l'"objet anxieux" (ou l'"objet déceptif") à travers un *seeing-as*<sup>13</sup>, un *voir-comme*. C'est dire que l'acte de création n'entend plus *achever*, ne nous laissant le choix qu'entre admiration et indifférence, mais susciter des traversées. La *forme*, qui fut la croyance esthétique inculquée aux plasticiens par les rhétoriciens et les poètes, a cessé d'être l'aspect-structure d'un objet singulier enfiévré de transcendance, considéré à distance respectueuse ; elle ne *consiste* pas une fois pour toutes, elle se *reconstitue* dans les parcours dialogiques auxquels elle se prête et, ajoutons-le, à la condition qu'elle ait la force de soutenir ces incessantes sollicitations. La *façon* ne renvoie plus à un pétrir figé dans une chose, elle désigne les transactions que l'œuvre passe avec soi en s'exposant à l'altérité. En ce sens, tout art est *plastique*.

Encore une fois, l'œuvre s'est sécularisée : elle reste bien – et c'est ce qui la distingue d'autres produits – le témoignage d'une pétition de sens ; toutefois, la question qu'elle s'efforce d'articuler sans illusion de retour ne cherche plus l'arbitrage suprême, elle vise, du lieu où elle sourd, à recueillir l'écho de simples

12. "Le beau est toujours bizarre" (souligné dans le texte), écrivait déjà Baudelaire dans *Exposition universelle 1855*, in Baudelaire, *Critique d'art*, Folio, p. 238.

13. Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Cambridge Univ. Pr., 1980, Canto, 1992, p. 20. Les notions, équivalentes, d'"objets anxieux" et d'"objets déceptifs" renvoient respectivement à Harold Rosenberg – *La Dé-définition de l'art*, trad. J. Chambon, 1992 – et à Anne Cauquelin – *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 1996.