

De tous les mystères du monde, celui de la création ayant toujours été le plus mystérieux, nations et religions furent unanimes à relier le processus créateur à l'idée du divin. Car tout ce qui est, nous est également accessible et notre esprit peut le saisir sous la forme du fait. Mais c'est toujours un sentiment de surnaturel et de divin que nous avons, quand quelque part, où rien n'était, quelque chose se met brusquement à être, qui n'y était pas auparavant – quand un enfant naît, quand de la terre nue une fleur est éclose dans la nuit. Mais notre étonnement est à son comble, il s'accompagne d'une crainte respectueuse et je dirais presque sacrée, quand cette chose nouvelle et brusquement advenue n'a rien d'une chose passagère, qu'elle ne périclète pas comme l'être humain, qu'elle ne se fane pas comme la fleur, mais que naît aujourd'hui quelque chose qui demeure éternel, comme le sont le ciel, la terre, la mer, le soleil, la lune et les étoiles, ces œuvres qui ne sont pas de l'homme mais de Dieu.

Ce miracle que quelque chose naît de rien et défie néanmoins le temps, il existe un domaine dans lequel il est parfois donné d'en faire l'expérience : celui de l'art. Nous savons que paraissent chaque année dix mille, vingt mille, cinquante mille livres. Que l'on peint cent mille tableaux et compose des millions de mesures. Rien de tout cela ne suscite en nous le moindre étonnement. Que des écrivains ou des poètes écrivent des livres nous semble aller de soi, comme le fait que ces livres soient mis à la composition par le typographe, imprimés par l'imprimeur, reliés par le relieur et vendus par le libraire. C'est un simple phénomène de production – aussi quotidien que la cuisson du pain et la fabrication de chaussures et de chaussettes. Pour que l'on puisse parler de miracle, il faut que, parmi tant de livres et de tableaux, il y en ait un à qui la grâce de la perfection permet de

survivre à notre époque et à bien d'autres époques encore. Dans ce cas, mais dans ce cas seulement, nous sentons que l'esprit a de nouveau pris forme dans un être humain et que le mystère de la création de notre monde s'est à nouveau répété dans une œuvre. L'idée est excitante : voilà un homme fait comme tous les autres, qui dort dans un lit, mange à une table, est habillé comme vous et moi, comme nous le sommes tous. Nous le croisons dans la rue, nous avons peut-être été à l'école ensemble, assis avec lui sur le même banc, rien, extérieurement, ne le distingue de nous. Et puis soudain, cet homme réussit quelque chose qu'aucun de nous ne peut faire. Il a brisé la loi qui nous tient captifs, nous les hommes, il a vaincu le temps, car tandis que nous autres mourons et passons sans laisser de trace, quelque chose de lui se perpétue à jamais. Et pourquoi? Tout simplement parce qu'il a accompli cet acte divin de la création, par lequel une chose naît de rien, une chose durable naît de choses éphémères. Parce que son apparition permet que se manifeste le secret le plus profond de notre monde : le secret de la création.

Qu'a fait un tel homme? Prenons la chose d'un point de vue purement extérieur. S'il est musicien, il a choisi quelques tons de la gamme et les a arrangés de façon si particulière que la mélodie qui en est née ne cesse d'émouvoir l'âme de centaines de milliers, de millions d'hommes jusque dans les contrées les plus reculées de la Terre. S'il est peintre, il s'est servi des sept couleurs du spectre et de la double tonalité de la lumière et de l'ombre pour créer un tableau, qui, à peine l'avons-nous aperçu, se projette dans notre âme. S'il est poète, il a choisi parmi les cinquante à cent mille mots constituant notre langue une centaine de mots dans une combinaison si particulière qu'ils forment un poème immortel. Ou s'il est dramaturge, ou bien narrateur, il a créé des personnages aussi proches de nous et aussi présents que le sont un frère et un ami, des êtres qui recèlent – comme lui – le pouvoir divin de survivre au temps. Mais par cet acte extérieur, il a brisé la loi de la nature : il a créé une substance qui défie l'éphémère. Avec une vibration de l'air, il a donné forme à quelque chose de plus durable que le bois que nous touchons, de plus durable que la pierre qui supporte cette maison. Par son intermédiaire, l'impérissable, et – n'hésitons pas à le dire – le divin, s'est manifesté dans l'élément terrestre.

Mais comment cet homme particulier a-t-il accompli ce miracle?

Comment lui parmi des milliers d'autres, à partir du même matériau que nous avons pourtant tous à notre disposition : la langue, la couleur ou le son, comment s'y est-il pris pour créer son œuvre d'art? Quelle est la force mystérieuse qui l'en a rendu capable? Comment le véritable artiste crée-t-il? Comment ce miracle peut-il se produire dans ce monde privé de Dieu qu'est le nôtre?

Je crois que consciemment ou inconsciemment chacun d'entre nous s'est déjà posé cette question, que ce soit dans un musée devant l'un des tableaux éternels d'un grand maître, à la lecture d'un poème qui le bouleverse au plus profond de son âme, ou à l'écoute émue d'une symphonie de Mozart ou de Beethoven. Chacun, je crois, s'est demandé avec un étonnement empreint de respect, et à cause de cet étonnement lui-même : comment un homme seul a-t-il pu créer cette chose qui dépasse l'homme? Et j'irai jusqu'à dire que celui qui passe devant de grandes œuvres d'art *sans* s'être posé cette question, celui qui n'a pas été ému par ce mystère, que celui-là n'a jamais eu de rapport avec l'art et n'en aura jamais. C'est la meilleure part de notre cœur humain que celui-ci soit bouleversé par ce qui est grandiose et mystérieux, et c'est la meilleure part de l'esprit humain que celui-ci, à chaque fois qu'il sent un mystère, se sente aussi poussé à l'éclaircir. Celui qui recherche un vrai rapport avec l'art doit toujours aborder les grandes œuvres avec un sentiment double. Il doit faire preuve d'humilité et sa sensibilité doit les accueillir comme une chose incompréhensible, qui dépasse ses propres capacités et sa vie éphémère. Mais en même temps, il doit garder l'esprit en éveil et s'efforcer de saisir comment cette œuvre divine a pu naître dans notre monde terrestre. Il doit essayer de concevoir l'inconcevable.

Mais cela est-il possible? Pouvons-nous épier le processus qui donne naissance à une véritable œuvre d'art? Pouvons-nous assister à son engendrement et à sa naissance? Je peux donner une réponse précise à cette question : c'est non. La conception d'une œuvre d'art est un processus intérieur. Elle est entourée dans chaque cas individuel d'une ombre aussi impénétrable que la naissance de notre monde – phénomène divin, dont il est impossible de surprendre le secret, qui reste un mystère. La seule chose que nous puissions faire, c'est de reconstruire cet acte après coup, et même cela ne nous est possible que jusqu'à un certain point. Mais enfin nous pouvons au moins tâtonner, faire quelques pas pour nous rapprocher de cet

insondable labyrinthe. Je fais une distinction nette : nous sommes incapables d'expliquer le mystère de la création en soi, de même que nous sommes incapables de représenter en soi les notions d'électricité, de gravité ou de magnétisme. Nous pouvons simplement constater quelques lois fondamentales, sous l'emprise desquelles ces phénomènes se produisent. Nous devons donc observer le plus grand respect dans notre investigation et être toujours conscients que la chose elle-même se produit dans une sphère qui nous reste inaccessible, et que même en dépensant des trésors d'imagination et de logique, nous ne pourrions nous représenter que l'ombre de ce processus, mais une ombre est toujours une représentation. Comme il nous est interdit de partager avec l'artiste le moment de la création, il ne nous reste plus qu'à tenter de le revivre.

Pour reconstruire ce mystérieux processus, je compte me servir d'une méthode qui peut paraître à première vue assez peu sympathique : la méthode de la criminologie, à laquelle une expérience de plusieurs siècles a permis d'élaborer progressivement une technique précise. Je sais bien entendu ce qu'une telle comparaison a de déplaisant. Il s'agit pour la criminologie d'élucider un acte condamnable ou méfait, un assassinat ou un vol par exemple, alors que dans le cas qui nous occupe on a affaire aux actes les plus nobles, les plus heureux, dont l'humanité soit capable. Pourtant, la tâche est au fond la même : éclaircir quelque chose de caché, reconstruire un événement, dont nous n'avons pas été les témoins directs, grâce à un système soigneusement conçu et vérifié par l'expérience.

Or quel est le cas idéal en criminologie? On peut parler de cas idéal, quand l'auteur de l'acte – disons l'assassin ou le voleur – se livre lui-même à la justice, quand il explique pour quelles raisons et de quelle façon, à quel moment et à quel endroit il a commis son crime. Un tel aveu spontané soulage la police et la justice de toute peine supplémentaire. S'agissant de notre investigation, le cas idéal serait de même que le créateur en personne nous explique le secret de sa création, qu'il nous décrive tout le processus de sa naissance, qu'il nous initie à sa technique et nous fasse comprendre ces processus incompréhensibles. Donc que le poète nous raconte comment il écrit, le musicien comment il compose, et qu'ils nous décrivent pour chacune de leurs œuvres comment l'inspiration leur en est venue, comment l'idée créatrice a pu donner naissance à une forme. Cela rendrait superflues toutes nos recherches.

Or, nous sommes confrontés à un phénomène remarquable : il se trouve que les créateurs, écrivains, musiciens ou peintres, se comportent exactement comme des criminels endurcis et ne donnent jamais la moindre précision sur ce moment le plus intime de leur création. Le grand poète américain Edgar Allan Poe avait déjà observé qu'après des centaines d'années de création artistique nous possédions vraiment très peu de relations éclairantes venant des poètes, des musiciens et des peintres. Il commence son essai consacré à la naissance du poème *The Raven* par la remarque suivante : « *I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author, who would – that is to say, who could – detail, step by step, the process by which any one of his compositions attained the ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say*¹. »

Maintenant, j'espère qu'on ne considérera pas que je manque de modestie, si je donne à la question de ce grand poète, quand il se demande pourquoi les poètes nous ont laissé si peu de récits de leurs moments productifs, la réponse qu'il n'a pu donner. Le fait que nous ayons si peu de documents des poètes sur leur processus de création, est réellement étonnant en soi. Car qu'est-ce que le don du poète, de l'écrivain, sinon de raconter et d'expliquer? Dans leurs livres, ils nous transmettent chacun de leurs voyages, chacune de leurs aventures, chacun de leurs bouleversements intérieurs avec une pénétration merveilleuse. Partant, ce serait la chose la plus naturelle du monde qu'ils nous donnent également une information précise et fiable sur l'expérience intérieure décisive, sur la façon dont ils sont visités par la création, qu'ils nous disent quelque chose sur les plaisirs et les tourments de ces instants. Et c'est bien l'indiscrétion, l'acte de livrer quelque chose de soi-même, et sans doute le plus intime, c'est cela qui fait le prix des confessions, des explications données par un poète. Mais si les poètes sont si avares d'information sur leurs minutes d'inspiration, la raison en est tout simplement qu'à ces moments-là, ceux du processus créateur, ils ne sont pas présents avec leur conscience. Qu'ils ne peuvent s'épier eux-mêmes, psycho-

1. « J'ai souvent pensé combien pourrait être intéressant un article de magazine écrit par un auteur qui, détaillant – je veux dire qui serait en mesure de le faire – pas à pas, le processus par lequel n'importe laquelle de ses compositions a atteint son point ultime d'achèvement. Pourquoi un tel article n'a jamais été donné au monde, je suis bien en peine de le dire. »

logiquement parlant, au cours de la création proprement dite, pas plus qu'ils ne peuvent jeter un coup d'œil par-dessus l'épaule pour se regarder écrire. Pour reprendre l'exemple tiré de la criminologie, le type le plus proche de l'artiste est le criminel, disons l'assassin qui, ayant agi dans un transport passionnel, est absolument sincère quand il déclare ensuite au juge et au procureur : « Je ne sais pas pourquoi j'ai fait cela, je ne sais plus comment je l'ai fait. J'étais submergé, je n'avais pas tous mes esprits. »

Je le sais, cette *non-présence* de l'artiste à l'instant de la production peut paraître illogique à première vue. Mais réfléchissons. En réalité, si l'artiste peut produire, cela ne lui est possible que dans un certain état d'*éloignement de lui-même*, dans un état d'extase – le mot grec *extasis* ne signifiant rien d'autre, si on le traduit, qu'« être en dehors de soi-même ».

Mais où est-il donc, cet artiste, au cours de ces instants productifs, s'il est à l'extérieur de lui-même? La réponse est très simple : il est dans son œuvre, dans ses mélodies, dans ses personnages, dans ses visions. Il vit – et c'est pourquoi il ne peut témoigner – pendant qu'il crée, non dans *notre* monde, mais dans *son* monde à lui. Le poète qui, dans un moment d'inspiration, représente de mémoire un paysage – prairie, ciel, arbre, champ, un jour de printemps – n'est pas à ce moment-là dans sa pièce de travail, entre ses quatre murs, il voit la verdure, il respire l'air, il entend le vent qui effleure les herbes. Au moment où il fait parler son Othello, Shakespeare a quitté l'homme Shakespeare, il a quitté son propre corps et son âme pour se transporter dans l'âme brûlante de jalousie d'Othello. Parce qu'à cet instant d'extrême concentration l'artiste avec tous ses sens est passé *dans l'autre*, dans son œuvre, il lui faut en quelque sorte se verrouiller pour se protéger de toute autre impression venant du monde extérieur. Pour bien illustrer ce moment de la concentration, je rappellerai l'exemple classique que nous avons appris à l'école. Lors de la conquête de Syracuse, les remparts ayant été pris d'assaut depuis longtemps, les soldats pillent la ville, l'un d'eux pénètre dans la maison d'Archimède et le trouve dans son jardin, où il est en train de tracer dans le sable des figures géométriques avec son bâton. Alors que le soldat va se précipiter sur lui en brandissant son épée, il lui dit, complètement absorbé et sans se retourner : « Ne dérange pas mes cercles ». Ce qu'il voit dans cet instant béni de la concentration, c'est uniquement qu'un pied étranger

va piétiner les figures tracées sur le sol. Il ne sait pas qu'il s'agit du pied d'un soldat, il ne sait pas que l'ennemi est dans la ville, il n'a entendu ni le choc des béliers, ni les cris des fuyards et de ceux qu'on abat, ni l'appel joyeux des fanfares. À cette seconde de création, il n'était pas à Syracuse, il était dans ses œuvres¹. Ou un exemple moderne de cette concentration pendant le travail créateur. Revenant la visite d'un ami, Balzac l'accueille les larmes aux yeux, dans un état de grande émotion : « Rendez-vous compte, la duchesse de Langeais vient de mourir. » Le visiteur est stupéfait. Il ne connaît pas de duchesse de Langeais, et il n'y en a d'ailleurs pas à Paris. C'est un personnage créé par Balzac, qui venait justement de raconter sa mort dans son livre, ne s'était pas encore réveillé de son rêve visionnaire, n'avait pas encore retrouvé le chemin du monde réel, et il lui avait fallu l'étonnement de son visiteur pour s'apercevoir de son erreur.

Peut-être ces deux exemples suffisent-ils pour montrer qu'un extraordinaire état de totale concentration intérieure doit accompagner l'acte créateur. Quand il crée, le véritable artiste est immergé dans sa création comme l'homme pieux dans sa prière ou le rêveur dans son rêve. Il en résulte nécessairement que n'ayant de regard qu'orienté vers l'intérieur, il n'a aucune perception précise du monde extérieur et de lui-même. Aussi les artistes, les poètes, les peintres, les musiciens en train de créer ne savent-ils pas observer eux-mêmes comment ils créent, et ils sont encore moins capables de nous l'expliquer ensuite. Ce sont des témoins médiocres et inutilisables pour leur propre processus de création, et en tant que criminologues nous serions imprudents de nous fier aveuglément à leur témoignage.

Que fait donc la police dans un cas semblable, que les témoins les plus importants fassent défection ou que l'on ne puisse compter sur leur témoignage? Elle recueille toutes les dépositions possibles d'autres personnes – et c'est aussi ce que nous faisons en interrogeant les contemporains –, mais si elle veut élucider le crime, elle finira toujours par se rendre sur les lieux et tentera de le reconstruire à partir des traces qui subsistent.

Mais où sont ces lieux, quand il s'agit de l'artiste? Car pour le processus créateur, on ne voit pas très bien ce qu'ils pourraient être, objectera-t-on. La création est un acte invisible, qui se déroule derrière

1. Ce qui lui valut d'être tué par le soldat.

le mur du cerveau, et à lui seul le vieux mot d'inspiration – *inspiratio* – exprime avec une parfaite clarté qu'il s'agit uniquement de « souffle », et donc d'un processus complètement immatériel, que ni les yeux terrestres, ni l'oreille terrestre, ni le toucher ne sont en mesure d'épier. En soi, le diagnostic est juste. Ce qu'il y a de proprement créateur, l'élément visionnaire, l'acte inspiré est invisible chez l'artiste. Mais nous vivons dans un monde terrestre et nous sommes des êtres humains qui ne pouvons saisir les choses qu'avec l'aide de nos sens. Pour nous, une fleur n'est pas encore une fleur tant qu'elle reste enfouie dans la terre comme semence, il faut qu'elle ait acquis forme et couleur, un papillon n'est un papillon qu'après avoir été larve et chrysalide, après qu'il s'est épanoui en prodige aux ailes colorées. Pour qu'une mélodie soit une mélodie pour nous, il ne suffit pas qu'elle s'élevât à l'intérieur d'un créateur, il faut que nous puissions l'entendre, un tableau n'est un tableau que lorsqu'il est visible et achevé, une idée n'est une idée qu'à partir du moment où elle est formulée, une sculpture n'est une sculpture qu'à partir du moment où elle se présente sous sa forme définitive. Pour quitter l'âme de l'artiste et entrer dans notre vie, l'inspiration doit donc à chaque fois revêtir une forme terrestre, permettant une perception optique ou acoustique. Elle doit obligatoirement être transmise par un moyen matériel. Même le poème le plus sublime doit, pour nous parvenir, être d'abord fixé avec un élément matériel, doit être écrit à l'encre ou au crayon sur un support matériel qui est le papier, un tableau doit être peint sur une toile avec des couleurs, une sculpture doit prendre figure dans le bois ou dans la pierre. Le processus artistique – et c'est un nouveau pas dans notre investigation – n'est donc pas de l'ordre de l'inspiration pure, ne se restreint pas à ce qui se passe derrière le mur du cerveau et sur la rétine de l'œil, c'est un acte de *traduction* permettant le passage du monde de l'esprit à celui des sens, de la vision à la réalité. Et puisque cet acte, comme je viens de le montrer, se déroule principalement dans le matériau sensible, il laisse par là même des traces substantielles, qui remplissent l'état intermédiaire entre la vision incertaine et l'achèvement définitif. Je veux parler des travaux préparatoires, des études des musiciens, des ébauches des peintres, des versions successives des poètes, des manuscrits, tous les matériaux disponibles provenant de l'atelier. Et justement parce que ces documents laissés derrière lui par l'artiste sont des témoins muets, ce sont les plus objectifs, les

seuls sur lesquels nous puissions prendre appui. De même que les objets précipitamment abandonnés par l'assassin sur les lieux de son crime et les empreintes digitales qu'il a laissées, constituent les preuves les plus fiables en criminologie, les études préparatoires et les ébauches laissées par l'artiste à la suite du processus de production nous fournissent les seules possibilités d'en reconstituer le processus intérieur. Elles sont le fil d'Ariane, que nous devons suivre à tâtons si nous voulons retourner dans un labyrinthe qu'il est sans elles impossible d'explorer. Et s'il nous arrive parfois de nous approcher du mystère de la création, c'est à ces traces et à elles seules que nous le devons.

Je disais que nous nous approchions *parfois* du mystère. Car tous les grands artistes ne nous ont pas légué ces documents qui les trahissent. Le sort a même voulu que nous ne possédions justement rien des plus grands d'entre eux. Pas une page d'Homère, pas une ligne de la Bible dans sa version d'origine, rien de Platon, de Socrate ou de Bouddha, pas une trace de pinceau de Zeuxis ni d'Apelle¹. Cela pourrait encore se comprendre venant d'époques aussi lointaines. Mais il est étrange que ni Chaucer², ni Shakespeare, ni Dante ou Molière, ni Cervantes ou Confucius ne nous aient laissé la moindre page d'une œuvre créatrice, et c'est peut-être l'effet d'une intention de la nature, qui veut nous dire : « De ces grandes œuvres, justement, que j'ai fait produire par l'esprit humain, vous n'aurez aucun témoignage terrestre. Elles resteront pour l'éternité un miracle incompréhensible et irrationnel. » Mais d'autres génies de l'humanité, Beethoven et Shelley, Rousseau et Voltaire, Bach et Michel-Ange, Walt Whitman et Edgar Allan Poe, nous avons tout de même les maisons dans lesquelles ils ont vécu, les objets dont ils se sont servis. Nous avons leurs manuscrits et leurs originaux, et en étudiant tous ces artistes au travail, nous pouvons oser jeter un coup d'œil, peut-être outre-cuidant, dans leur atelier et nous faire au moins une idée de ce qu'est le mystère de la création.

Faisons l'essai. Allons dans un musée, dans une bibliothèque, qui sont les seuls endroits où nous pouvons trouver les objets dans lesquels le processus de production a trouvé une traduction optique. Faisons-nous apporter les feuilles d'études de Mozart, de Beethoven,

1. Cf. *Erasmus*, note 1, p. 1083.

2. Geoffrey Chaucer (v. 1340-1400), poète anglais qui modernisa la forme poétique anglaise.

de Schubert, de Bach, les esquisses préparatoires des grands peintres, les premiers manuscrits des poètes et essayons de faire raconter à ces témoins quelque chose sur ce qui se passe chez l'artiste dans ses heures mystérieuses, qui sont à la fois ses heures les plus délicieuses et les plus tourmentées. Faisons donc d'abord venir dans l'un de ces musées ou l'une de ces collections quelques feuilles manuscrites de Mozart, pour voir d'un point de vue purement optique comment le compositeur compose, faisons venir un manuscrit complet de sa main, une sonate par exemple, pour avoir sous les yeux la façon dont l'œuvre achevée s'est progressivement élaborée. Et nous avons la surprise de constater qu'il n'existe absolument aucune esquisse, que n'existent de lui que des manuscrits écrits d'un seul trait, d'une écriture légère, facile et rapide. Et notre première impression de ces feuilles est celle-ci : ce sont des manuscrits recopiés. Quelqu'un a dicté à cet homme, et il n'a fait que transcrire en toute hâte cette dictée. Il n'a été qu'un copiste, celui qui écrit au net. Et nous faisons la même constatation avec des manuscrits de Haydn ou de Schubert. Nous n'y trouvons pas non plus d'études préparatoires ni même de signe d'application au travail. Et nous savons en effet par des récits de contemporains que, tout en jouant au billard, Mozart pouvait en même temps composer dans sa tête ses thèmes musicaux, ou Schubert ouvrir un poème tout en bavardant chez des amis, aller dans la pièce attenante, noter rapidement la composition sur une feuille, et un Lied est né, un Lied immortel – aussi vite, serais-je tenté de dire, que le temps qu'il faut pour se moucher. On trouve la même légèreté dans les manuscrits de Walter Scott, par exemple, pas une correction sur quatre à cinq cents pages, pas un changement, absolument la même impression qu'il s'agit là non d'écrire et de créer, mais de transcrire une dictée invisible. Et il en va de même pour bien des peintres, pour Franz Hals, pour van Gogh, dont nous n'avons pas la moindre esquisse, pas la moindre ébauche. Ils regardent l'objet d'un œil magique, et le pinceau court déjà, à coups prompts et agiles. Ils ne sont pas obligés d'ordonner, de rassembler, de planifier. La création, pour eux, est un flux, un élan, une légèreté.

Il a donc suffi d'un coup d'œil sur les manuscrits, pour avoir déjà une première vue sur notre mystère. Quand il est visité par l'inspiration, l'artiste entre – et nous le lisons en lisant ces manuscrits – dans un état d'extrême allégresse. Une assurance somnambulique se

saisit de lui et lui fait survoler toutes les difficultés, sans que son intellect ait à le conduire et à l'orienter. La création afflue en lui et coule à travers lui, de même que l'air passe par la flûte et s'y métamorphose en musique. L'artiste est – première forme, première impression – l'agent hypnotisé d'une volonté supérieure. Il n'a lui-même rien d'autre à faire qu'à reproduire fidèlement ce que cette volonté supérieure exige de lui, il n'a qu'à faire passer une vision intérieure à l'extérieur sans la modifier. L'état créateur est donc, comme ces documents le donnent à lire, un état purement passif, coupé de tout labeur humain personnel.

Mais n'allons pas trop vite dans notre formulation. Le processus artistique est en vérité beaucoup plus compliqué, le mystère de la création beaucoup plus mystérieux. Re commençons plutôt à feuilleter nos documents dans le même musée ou dans le même cabinet graphique. Après les manuscrits de Mozart, consultons à présent quelques feuilles manuscrites de Beethoven.

Aussitôt, notre première impression a totalement changé. L'image qui nous est offerte de la méthode de travail de Beethoven est aussi différente de la précédente que l'est un fjord norvégien d'un golfe italien. La constatation que nous venons de faire chez Mozart que l'état productif est un état passif, dans lequel la volonté personnelle n'a aucune part – tout cela paraît faux. Alors qu'auparavant nous ne voyions que le génie œuvrant dans la légèreté et l'allégresse, nous découvrons d'un coup dans l'artiste celui qui lutte, celui qui est en proie au tourment, celui qui peine dans sa recherche de la forme.

Voici d'abord quelques pages d'un carnet d'esquisses, quelques mesures écrites au crayon avec une hâte inouïe, ou plutôt jetées avec une violente impatience. À côté, on trouvera des mesures qui n'ont plus rien à voir avec cet état. Rien n'est achevé, rien n'est ordonné. C'est comme une avalanche de rochers qu'un Titan aurait jetés. Or, nous savons par des témoignages oraux, comment Beethoven composait. Il courait à travers champs, grommelant, fredonnant et chantant à haute voix, battant la mesure avec les mains. De temps à autre, il extirpait des pans de sa grande redingote un carnet comme celui que nous avons sous les yeux et il y notait sa trouvaille au crayon. Une fois rentré chez lui, à sa table de travail, il recueillait certains de ces thèmes. Nous avons maintenant sous les yeux un autre type de pages d'esquisses, d'un format plus grand, écrites à l'encre pour la plupart, sur lesquelles il développe les thèmes d'un

point de vue architectonique. Mais il n'est toujours pas en situation de trouver la forme adéquate. D'une plume qui racle si sauvagement la feuille qu'elle l'éclabousse et y laisse des pâtés, il barre des lignes entières, des pages entières, pour recommencer à nouveau. Mais non, ce n'est toujours pas ça. Le voilà qui modifie, qui corrige encore une fois. C'est avec une telle rage qu'il barre et laboure la feuille, que celle-ci se déchire parfois – et l'on voit l'homme qui travaille vraiment dans la colère, on le voit piaffer, gémir, jurer, parce que l'idée musicale ne s'exprime toujours pas dans la forme idéale proposée à son regard intérieur. Et puis après d'innombrables esquisses de ce type, dont chacune est un champ de bataille, c'est la rédaction du premier manuscrit, puis du second. Et encore et toujours des modifications, dans chacune des copies manuscrites mais aussi sur épreuves. Alors que chez Mozart nous ressentons l'acte créateur comme un acte de plaisir et de légèreté, nous faisons, avec Beethoven, l'expérience d'un tourment qui rappelle les contractions et les peines de l'enfantement. Mozart joue en quelque sorte avec l'art comme le vent avec les feuilles, Beethoven lutte avec lui comme Hercule avec l'Hydre à mille têtes.

Pour plus de précision, je donnerai un nouvel exemple, pris cette fois dans un autre domaine, celui de la poésie, pour bien montrer que l'œuvre d'art peut naître dans des conditions tout à fait opposées. Ayant d'abord choisi Mozart et Beethoven pour illustrer cette opposition, je prendrai deux des poèmes les plus connus de la littérature mondiale, *La Marseillaise* et le «Raven» d'Edgar Allan Poe. Comparons le processus de création des deux œuvres. Rouget de Lisle, qui écrivit *La Marseillaise*¹, n'est à vrai dire ni un poète ni un compositeur. C'est un officier du génie, en service à Strasbourg pendant la Révolution française. Le 25 avril à midi, on apprend que la Deuxième République vient de déclarer la guerre aux monarques européens. La ville entière entre en ébullition. Le soir, le maire de la ville offre un dîner aux officiers. Au cours de ce dîner, sachant que Rouget de Lisle écrivait des vers joliment tournés, de sa part s'il acceptait d'écrire et de composer un chant de guerre pour les troupes qui s'apprêtaient à partir pour le front. Pourquoi pas? Les officiers font la fête jusqu'à

1. Stefan Zweig a été fasciné par les circonstances de la création de *La Marseillaise*, au point de lui avoir consacré une étude dans les *Très riches heures de l'humanité* («le génie d'une nuit»).

minuit, puis Rouget de Lisle rentre chez lui. Il a partagé l'ivresse de l'enthousiasme, peut-être a-t-il aussi bu copieusement, et sa tête bourdonne encore des toasts et des discours, il entend fredonner des paroles telles que «allons enfants de la patrie» et «le jour de gloire est arrivé». Il s'assied, et lui qui n'a jamais été un vrai poète, il écrit d'un seul trait les quelques strophes fameuses. Après quoi il saisit son violon sur le pupitre, expérimente une mélodie d'accompagnement. En deux heures, le tout est prêt. Le lendemain matin à six heures, il se rend chez son ami, le maire, et lui remet chanson et composition achevées. Sans le savoir et sans le vouloir, sans effort ni intention particulière, il vient de créer un des poèmes les plus immortels du monde, une de ces immortelles mélodies de pure inspiration. Il n'a pas travaillé l'intelligence en éveil, mais dans une sorte de transe. Ce n'est pas lui, tout compte fait, qui a écrit et composé, c'est le génie de l'heure.

Lisons maintenant, à titre de contre-exemple, les quelques pages dans lesquelles Edgar Allan Poe raconte comment il a créé «The Raven», son poème le plus célèbre. On y lira qu'il se vante d'avoir utilisé la logique et les mathématiques pour calculer le moindre effet, la moindre rime, le moindre mot. Il souligne que c'est avec une froideur totale, sans la moindre inspiration, qu'il a, je dirais, fabriqué ce poème. Voilà donc un chef-d'œuvre qui est né d'une concentration extrême de la volonté, alors que dans le cas de *La Marseillaise* toute volonté et toute planification étaient absolument exclues.

Nous avons donc déjà entr'ouvert la porte qui commande l'entrée dans l'atelier de l'artiste. Nous avons vu avec les deux exemples de Mozart et de *La Marseillaise*, qu'une œuvre d'art peut être un acte de pure inspiration, quand le poète ou le musicien, semblable au «vates» latin, le voyant, le devin, reçoit un message divin qu'il transmet aux hommes, sans ajouter quoi que ce soit qui serait un fruit de son labeur; et les autres exemples que sont Beethoven et Edgar Allan Poe – mais je pourrais ajouter Balzac, Flaubert et tant d'autres – nous ont permis de comprendre que l'effort logique, le travail intellectuel pleinement conscient, la perfection artisanale pouvaient aussi permettre à l'artiste de produire un objet parfait.

Mais cette opposition ne devrait pas nous surprendre exagérément, si nous nous souvenons qu'en physique les degrés de froid les plus extrêmes permettent d'obtenir les mêmes effets que les degrés de chaleur les plus extrêmes. S'agissant de la perfection artistique, peu

importe la voie empruntée pour y parvenir, que ce soit le chaud ou le froid, que ce soit dans le feu de l'emportement ou dans la froideur glacée de la réflexion, qu'elle soit le produit de l'inspiration pure ou celui du labeur terrestre. Mais c'est à dessein que j'ai d'abord présenté des cas extrêmes. En réalité, ces éléments sont mêlés dans la création artistique comme ils le sont dans la nature. On rencontre peu d'hommes purement bons et d'hommes purement méchants, peu d'optimistes à cent pour cent et peu de pessimistes à cent pour cent. J'ai uniquement tenté de montrer les deux pôles extrêmes de la création artistique, et ce qui se passe dans la création artistique est essentiellement un état de tension entre ces deux pôles. La décharge créatrice naît presque toujours de la tension entre ces deux éléments opposés, et de même que dans la nature le masculin et le féminin doivent se mêler pour que soit engendré un être nouveau, l'engendrement artistique résulte toujours d'un mélange des deux éléments, l'inconscient et le conscient, l'inspiration et la technique, l'ivresse et la froideur. Produire, pour l'artiste, signifie toujours *réaliser*, faire passer de l'intérieur à l'extérieur une vision intérieure, une image onirique que son esprit a vue dans une forme parfaite, la porter dans notre monde en recourant à ce matériau rétif qu'est la langue, la couleur ou le son. L'artiste commence par rêver sa vision, celle-ci est une représentation à laquelle il s'attache ensuite pour l'arracher en quelque sorte à l'invisible et la faire descendre sur terre. Au rêve intérieur doit succéder la vigilance intérieure, et dans un certain sens l'artiste doit utiliser la vieille technique des guerriers perses, qui élaboraient leur plan de bataille le soir, en buvant et en s'enivrant, mais le révisaient le lendemain matin avec la tête froide.

Si nous voulons maintenant concentrer dans une formule ce qui a réellement lieu dans le processus créateur, nous ne devrions pas dire « l'inspiration ou le travail », mais « l'inspiration *plus* le travail ». La création est un perpétuel combat entre l'inconscient et la conscience. Il ne peut y avoir d'acte artistique sans la présence de ces deux éléments. Ces deux éléments fondamentaux sont indispensables – l'artiste étant asservi à la loi de l'opposition, de l'équilibre créateur entre conscient et inconscient. C'est à l'intérieur de cette loi qu'il est libre. C'est à une partie d'échecs que l'on pourrait le mieux comparer cet asservissement et cette liberté simultanée de l'artiste. Aux échecs, on a aussi deux groupes, les noirs et les blancs, qui se font face pour combattre. De même que la partie se joue sur soixante-quatre

cases, la production artistique est soumise aux cinquante à cent mille mots de la langue, au spectre des couleurs ou aux sons de la musique. Mais de même que sur les soixante-quatre cases, il y a une infinité de variations possibles entre noirs et blancs et qu'aucune partie ne ressemble aux autres du début à la fin, le processus de production artistique sera aussi toujours différent avec chaque artiste. Peut-être n'ai-je pas donné à ma conférence le titre qui convenait en le formulant comme je l'ai fait : « *The Secret of Artistic Creation* » ; j'aurais sans doute pu l'intituler : « *the thousand secrets of artistic creation* », car à l'intérieur des frontières que je viens de tracer, chaque artiste a son propre secret de la création artistique, chaque œuvre particulière a son histoire, et nous n'avons pas d'autre voie, si nous voulons pénétrer le secret de la création artistique, que d'observer de nombreux artistes, et très différents les uns des autres. Seule la somme de toutes ces variantes permet de se faire une idée de la loi qui préside à toutes ces créations.

Il est vrai que si je voulais essayer de montrer toutes les variations concevables à l'intérieur du processus de création chez les différents artistes avec toutes leurs particularités, fût-ce rapidement et à grands traits, nous serions obligés d'y passer des heures et des heures. Car quels contrastes d'espace et de temps, de technique et de méthode, quelles différences par milliers ! Vous avez Lope de Vega¹ qui écrit un drame en trois jours, et vous avez Goethe qui commence son *Faust* à dix-huit ans et le termine à quatre-vingt-deux ans ! Vous avez un artiste comme Bach ou Haydn, qui compose régulièrement chaque jour, avec la constance et le zèle d'un fonctionnaire, et à côté vous avez Wagner, dont l'inspiration s'éteint parfois complètement et qui n'écrit pas une seule note pendant cinq ans – chez l'un la production coule avec la régularité majestueuse d'un grand fleuve, alors que chez l'autre c'est à chaque fois semblable à l'éruption exceptionnelle d'un volcan. Chacun crée dans des conditions différentes : c'est le matin que celui-ci a le sentiment que son cerveau est le plus clair, alors que tel autre ne commence pas avant la nuit, l'un est obligé de se faire stimuler par des excitants extérieurs tels l'alcool ou un environnement luxueux pour accéder à une véritable ivresse de création, alors que les autres doivent affaiblir leur lucidité

1. Felix Lope de Vega Carpio (1562-1635), écrivain espagnol, auteur de mille huit cents pièces, dont quatre cent soixante-dix seulement ont été conservées.

avec du brome ou bien consommer de l'opium ou de la nicotine pour créer l'état de torpeur qui fait surgir les rêves. Voyez celui-ci qui a besoin de la plus grande tranquillité pour rassembler ses idées, alors que cet autre ne peut se concentrer intérieurement que dans les tavernes et les cafés, immergé dans le vacarme des rires et des bavardages – chaque créateur a donc ses caractéristiques, son processus particulier qui lui appartient en propre et ne ressemble à nul autre, et il en va des moments de création comme des moments d'amour : chacun a son mystère qui n'a rien de commun avec celui des autres. Il faut être attentif à cette infinie diversité pour entrevoir la diversité infinie de l'art et de la vie, il faut regarder un artiste à l'œuvre, pour se faire une idée de la singularité de sa personnalité. Car nous ne parvenons à connaître quelqu'un que lorsque nous le voyons travailler. Il ne suffit pas de s'être retrouvé à table et d'avoir bavardé ensemble, d'avoir fait des promenades ou un voyage avec lui. L'homme ne livre son être véritable que dans ce qu'il fait. C'est là, et uniquement là, qu'il donne sa véritable mesure – c'est uniquement là, où se trouve son ultime secret, que nous connaissons un homme, que nous connaissons une œuvre d'art. Goethe, qui est un des hommes les plus sages de tous les temps, a trouvé la formule qui convient : « On ne connaît pas les œuvres d'art, quand on les voit uniquement achevées, on doit aussi les avoir connues dans leur devenir. » Il faut pénétrer le secret du *faire* d'un artiste, pour comprendre sa *création*.

Il est vrai qu'on pourrait faire à présent l'objection suivante : reproduire ainsi après coup le processus artistique ne trouble-t-il pas la jouissance pure ? N'est-il pas outrecuidant et indiscret de lever le voile qui cache le labeur de la création chez l'artiste ? Ne vaut-il pas mieux s'avancer naïvement devant un tableau et le regarder comme un paysage de Dieu, laisser s'écouler devant soi une symphonie sans réfléchir ni demander dans quelles conditions et grâce à quel travail intérieur sont nés de tels chefs-d'œuvre ? Ne vaut-il pas mieux laisser fermé l'atelier de l'artiste, s'abstenir de toute question, de toute curiosité, et mus par la seule gratitude, diriger notre regard uniquement sur l'œuvre achevée ? Je reconnais que ce point de vue a quelque chose de séduisant, mais d'autre part je ne crois pas que la jouissance puisse être purement passive. Je ne crois pas que quelqu'un qui entre pour la première fois de sa vie dans une galerie de peinture, que quelqu'un qui entend pour la première fois une

symphonie de Beethoven, soit capable d'apprécier immédiatement un chef-d'œuvre à sa juste valeur. L'œuvre d'art ne se livre pas à chacun au premier regard, elle est comme une femme et veut d'abord qu'on lui fasse la cour avant d'être aimée. Si nous voulons vraiment sentir, il nous faut d'abord ressentir après lui ce que l'artiste a senti. Pour comprendre vraiment ses intentions, il nous faut concevoir à quelles résistances il s'est heurté en les réalisant. Il nous faut reconstituer son âme dans la nôtre – la vraie jouissance n'est pas une pure réception, c'est une participation intérieure à l'œuvre.

Le sens de ces considérations était de montrer que, si nous y appliquons toute notre énergie, il est dans une certaine mesure possible, même quand on ne produit pas soi-même, de se retrouver dans l'état créateur de l'artiste et de partager avec lui toutes les tensions et les péripéties qui vibrent entre le début et l'achèvement de son œuvre. Mais gardons-nous néanmoins de toute facilité, là où il peinait et refaisait le combat de Jacob avec l'ange, cet éternel combat de l'artiste disant à l'ange de la perfection : je ne te laisserai pas tant que tu ne m'auras pas donné ta bénédiction ! Faisons donc attention de ne jamais céder trop facilement à la première impression, de nous satisfaire trop vite, car l'artiste n'était pas, lui, aussi satisfait de sa première ébauche, de sa première vision. Si nous prenons une des gravures les plus célèbres de Rembrandt, nous croyons que nous avons déjà l'impression parfaite. Mais regardez combien notre admiration peut encore s'accroître, de même que nos connaissances sur cette alchimie d'ombre et de lumière, sur la magie de l'artiste, quand à côté de l'exemplaire définitif nous disposons des feuilles d'essai ou des reproductions de plaques antérieures. Nous voyons que Rembrandt a tantôt supprimé une lumière trop éblouissante, tantôt renforcé une ombre, ou bien fait reculer un personnage trop présent au premier plan. D'une épreuve d'essai à l'autre, l'architecture de l'espace gagne en harmonie, et bien qu'aux naïfs que nous sommes, la première épreuve eût paru parfaite, nous regardons maintenant avec l'œil de l'artiste, nous apprenons qu'il était encore possible d'obtenir un plus haut degré de perfection. Au lieu d'embrasser un paysage en le regardant du haut d'une tour, chaque nouvelle découverte nous fait gravir une marche supplémentaire et de feuille en feuille notre œil devient plus expérimenté. Il nous est ainsi donné de revivre une nouvelle fois l'acte créateur à tous ses stades successifs, c'est à la fois une leçon et une vision du processus artistique qu'aucun

livre, aucune science ni aucun exposé ne peut nous donner. Tout comme au secret des arts plastiques, nous pouvons accéder de la même façon à celui de l'art poétique et musical, si nous accompagnons la forme primitive depuis le tout début jusqu'à l'achèvement de l'œuvre. Voici un manuscrit dans lequel nous voyons s'interrompre les mots, le poète ne trouvant pas l'expression définitive. Il essaye et rejette à mesure. Le voilà déjà plus proche de l'idée pure, mais ce n'était pas encore le mot juste. Il s'y remet, élimine à nouveau, et puis la digue finit par se rompre. Les mots ou la mélodie se mettent enfin à couler d'une eau pure, et quelque chose afflue aussi en nous – le poète, le musicien a enfin trouvé l'expression juste, et nous l'avons trouvé avec lui. Dans ces moments où notre sensibilité reconstitue ses tourments, son impatience, ses efforts et l'extase de l'achèvement, nous partageons tous ces sentiments avec lui. Nous avons créé avec lui et cette connivence de la sensibilité nous permet de revivre la naissance de l'œuvre d'art.

Afin de procurer au plus grand nombre cette jouissance extrême et ultime de la participation et de la reconstitution sensible, il serait souhaitable, à mon avis, que les musées ne se contentent pas de montrer les œuvres achevées comme ils le font aujourd'hui, mais aussi tous les stades antérieurs, les esquisses et les ébauches précédant le tableau réel, pour que les gens ne cèdent pas à la facilité de considérer l'œuvre achevée comme un don du ciel, pour qu'ils soient au contraire respectueusement conscients que ces merveilles ont été créées par leurs frères – créées par des êtres semblables à nous, produits d'efforts terrestres, de tourments terrestres, de plaisirs terrestres, arrachés à la matière inerte avec la dernière énergie de l'âme. Non – ni la beauté des étoiles ni la splendeur du ciel ne sont diminués, quand notre esprit s'efforce d'étudier les lois qui gouvernent cet espace inaccessible, quand nous nous efforçons de mesurer l'étendue qui nous sépare de ces étoiles et de calculer la vitesse du rayon lumineux dont l'éclat argenté parvient jusqu'à notre œil. Bien au contraire : la connaissance n'a jamais diminué le véritable enthousiasme, elle ne fait que l'élever et le renforcer. Aussi espérons-nous n'avoir pas manqué au respect en essayant ici d'approcher le secret de la création artistique, cet instant indescriptible, où finit la limitation terrestre imposée aux mortels que nous sommes, et où commence l'éternité.