Travailler à créer

par

Pierre-Michel Menger

Séance du 4 octobre 2017

La sémantique du travail est depuis longtemps double, avec l'opposition entre le travail utilitaire (labeur, *Arbeit*, *labor*) et le travail expressif, porteur de sens et vecteur d'accomplissement (*work*, *Werk*). Cette seconde conception du travail, qui remonte à Aristote, identifie les activités de création comme la forme la plus haute du travail, au plus loin du caractère instrumental auquel la première conception le réduit. La création artistique a pu dès lors servir de référence critique pour dénoncer le déni de sens du travail prescrit et routinier.

L'originalité, le labeur et l'incertitude

Depuis le XIXe siècle, les écrivains, les peintres et les compositeurs ont eux-mêmes contribué à l'élaboration de cette ontologie du travail créateur, selon laquelle l'essence d'un travail libre réside dans le complet déploiement de l'idiosyncrasie individuelle selon un principe d'originalité. Chaque artiste doit travailler à différer des autres, mais à condition de ne pas verser dans une recherche arbitraire de singularité, puisque, selon l'argument kantien, un véritable travail original doit pouvoir être assorti d'une valeur d'exemplarité.

Comment transformer la célébration de l'idiosyncrasie individuelle en valeur générale ? C'est ici que réside l'une des apories de cette ontologie. Au XIXe siècle, les artistes ont été nombreux à revendiquer non seulement des conditions plus favorables pour leur activité, mais aussi une société plus juste, conformément à l'héritage révolutionnaire de l'abolition des privilèges (Bénichou*, 1973, 1992). Ils étaient immergés dans un régime d'invention artistique qui exigeait que chacun se différencie des autres, mais cet impératif d'originalité et de nouveauté entrait aussi directement en résonance avec l'expansion des marchés artistiques et culturels. À bien des égards, la professionnalisation des artistes *via* le marché des concerts, des peintures, des romans, a sollicité et consolidé les mécanismes

* Voir les références en fin d'article.

de concurrence de chacun avec tous, à travers de multiples dispositifs d'évaluation comparative (concours, prix, tournois de célébrités).

L'un des résultats de cette tension est l'invention, par les artistes romantiques, de l'élitisme égalitaire. Il s'agissait de reconnaître sans réticence à certains créateurs des capacités exceptionnelles et de les donner à admirer, parce que ces capacités sont aussi des ressources pour innover et pour abolir la tyrannie des hiérarchies traditionnelles. La notion de génie se dota ainsi de deux versants : le versant hiérarchique, qui signale l'éminence remarquable de certains créateurs, et le versant égalitaire, qui fait de l'expression de la personnalité individuelle la condition de réalisation d'un travail délié des filets de l'imitation.

Le point de convergence de ces deux versants est l'idée que la personnalité et l'activité créatrice recèlent des éléments non prévisibles. En exerçant une activité non immédiatement subordonnée à des fins spécifiées *ab initio,* le créateur peut exprimer sa puissance inventive, précisément parce qu'il ne peut pas contrôler lui-même la situation de travail de part en part, et qu'*a fortiori,* autrui ne peut pas exercer sur son travail un contrôle étroit et destructeur d'inventivité. L'histoire des arts est peuplée de caractères et de tempéraments artistes indociles, obsédés de travail, fiers, entreprenants et inquiets, tels Michel-Ange ou Beethoven. À leur exemple, on aimerait pouvoir identifier les traits individuels qui sont prédictifs de l'inventivité, ce qui permettrait de résoudre le problème lancinant de la perle rare, c'est-à-dire de cette équation injuste et coûteuse qui a besoin de beaucoup d'appelés pour produire peu d'élus. Cette identification certaine des facteurs de l'inventivité reste pourtant un vœu contradictoire, puisqu'elle abolirait précisément le principe d'innovation radicale, imprévisible. D'où la solution de la rationalisation *a posteriori* : au vu des réalisations admirables d'un individu, tâchons de déceler ce qui a bien pu le doter de capacités extraordinaires.

L'incertitude créative a deux faces : interne et externe (Menger*, 2014). La face interne est celle du cheminement tâtonnant du travail créateur, son cours plus ou moins chaotique, avec ses bifurcations, ses repentirs, ses révisions, ses recommencements. Comme le résultat ne peut pas être anticipé comme une cible certaine, l'artiste peut se réjouir d'être surpris, ou même dépossédé des moyens de contrôler complètement son action. Il ou elle mettra les surprises stimulantes ou désarmantes de son activité en balance avec le labeur de ses tâtonnements.

La face extrinsèque de l'incertitude dans le travail créateur, c'est la valeur qu'autrui reconnaît au résultat, qui expose à des mises en comparaison. L'évaluation des artistes et de leurs œuvres serait aisée si l'appréciation était réalisée en termes absolus, selon une échelle univoque de mesure et un ensemble stable de critères.

C'est précisément le contraire qui est vrai : l'originalité esthétique et la valeur artistique ne se mesurent pas autrement qu'en termes relatifs. Les évaluations des professionnels et des publics sont produites à partir d'incessantes comparaisons et les artistes qui travaillent à différer les uns des autres sont engagés dans de continuelles épreuves de comparaison. Mais les évaluations ainsi

pratiquées sont sujettes à de nombreux biais – de préférence, d'information, de cadrage –, bien davantage que dans le cas où le travail est plus directement normé.

Rapprochons les deux faces, interne et externe, de l'incertitude à travers une observation très perturbante : il peut très bien n'y avoir rigoureusement aucune corrélation entre la quantité d'efforts que peut met un créateur à produire une œuvre qui le satisfasse, et la valeur qui sera reconnue à cette œuvre par les professionnels, les publics, le marché, immédiatement ou à long terme.

Pourtant, cette quantité de travail fournie a été volontiers mise en avant par les artistes, tout particulièrement à partir du XIXe siècle (Barthes*, 1953). C'est que l'esthétique de l'originalité pouvait aisément faire planer le soupçon d'arbitraire dans l'exercice de la liberté créatrice. Comment en effet garantir le sérieux de son activité à autrui, quand on évolue dans un territoire d'action où le travail peut prendre les traits du jeu, du libre déploiement de l'imagination ? D'où cette morale du travail créateur proposée par Paul Valéry : « Le travail sévère en littérature est mesuré par le nombre des refus, la quantité des solutions que l'on rejette. »

L'énigme du processus créateur

Les premiers intéressés à la compréhension de leur travail sont évidemment les artistes, qui aimeraient comprendre comment ils parviennent à un résultat pour s'éviter, pensent-ils, l'agonie des enfantements douloureux.

Voici un ensemble de citations de Pablo Picasso qui illustrent les fluctuations de l'analyse réflexive du créateur. Picasso y récuse un schéma linéaire de croissance organique et de progression logique, étape par étape. L'incertitude quant au résultat est un attracteur, et le phasage du travail apparaît devoir conserver un caractère variable, accueillant à l'égard des aléas.

> « Si l'on sait exactement ce qu'on va faire, à quoi bon le faire ? »
>
> (Conversations avec Christian Zervos)

> « Tout l'intérêt de l'art se trouve dans le commencement. Après le commencement, c'est déjà la fin. »
>
> (Conversations avec Tériade)

> « Autrefois, les toiles progressaient jusqu'à leur achèvement par étapes. Chaque jour apportait quelque chose de neuf. Un tableau était une somme d'additions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions. Je fais un tableau puis je le détruis. Pourtant, à la fin, rien n'est perdu ; le rouge que j'ai enlevé d'un endroit se retrouve ailleurs. »
>
> (Conversations avec Christian Zervos)

> « Les accidents, essayer de les éviter… c'est impossible. Ce qui est accidentel révèle l'homme. »
>
> « Il faudrait pouvoir montrer les tableaux qui sont sous le tableau. »

Les propos de Picasso rejoignent la poétique de Valéry, cette morale de la progression par rejet, révision, réélaboration : les manuscrits des écrivains ou des compositeurs, quand ils sont conservés, offrent évidemment la matière première d'une analyse des processus créateurs. Cette génétique littéraire a complété, renouvelé ou même dévalorisé le travail philologique de la mise au point des éditions critiques, quand il s'agit de révéler toute la complexité des cheminements et d'entrevoir le chaos et l'organisation des décisions empilées dans le travail. L'exercice est plus difficile en peinture, même si, dans certains cas remarquables, la quantité des travaux préparatoires peut fournir un matériau exceptionnel pour l'analyse d'une peinture. C'est précisément le cas de Picasso, connu pour sa production exceptionnellement abondante : chez lui, nulle angoisse de la toile vide, nulle pathologie du perfectionnisme stérile. Or, pour *Les Demoiselles d'Avignon*, il réalisa entre quatre à cinq cents études, esquisses préliminaires et ébauches employant diverses techniques. On retrouve ainsi dans l'œuvre une étonnante diversité de styles qui fit dire à Kahnweiler, le marchand de Picasso, que le tableau était inachevé, et Picasso accepta du reste ce jugement.

Venons-en aux leçons que Picasso tire de sa pratique créatrice pour qualifier les compétences de l'artiste et les devoirs du métier.

> « Le métier, c'est ce qui ne s'apprend pas. »
>
> « J'essaie toujours de faire ce que je ne sais pas faire, c'est ainsi que j'espère apprendre à le faire. »
>
> « C'est dangereux, le succès. On commence à se copier soi-même et se copier soi-même est plus dangereux que de copier les autres… c'est stérile. »

Ces propos sont conformes à une observation très fréquemment faite dans les recherches sur les professions artistiques : la relégation par les artistes de leur formation initiale à un rang secondaire, au profit d'une célébration de l'autodidaxie. On pourrait voir dans cette dénégation une banale manifestation d'orgueil de l'artiste qui veut n'être que le fils ou la fille de ses œuvres et ne rien devoir à personne : un « créateur incréé », disait Bourdieu, ou un « autodidacte par volonté et non pas par hasard », disait Pierre Boulez.

En réalité, cette minoration de la formation initiale est moins convenue qu'il n'y paraît. Contrairement au partage habituel, dans les emplois qualifiés, entre l'acquisition des compétences par les études initiales et la mise en œuvre de ces compétences dans l'activité, *modulo* l'accumulation d'expérience, ici, le défi est bien de ne jamais cesser d'apprendre. Travailler à créer, c'est travailler à extraire le contenu formateur d'un nombre aussi élevé que possible de situations et d'expériences, dans le travail et hors du travail. L'équation du travail créateur est celle d'un moteur à deux temps : explorer et exploiter. Picasso est comme Monet ou Cézanne : il se met en situation d'apprendre par la variété

de ses projets, mais il sait aussi créer par séquences, en stabilisant ses méthodes, avant de vouloir les modifier. Les différences entre ces créateurs sont certes considérables, tant Picasso incarne la mobilité et la versatilité exploratrices là où Cézanne figure l'obsessionnel approfondissement de problèmes tôt entrevus dans sa carrière.

Analyser le travail des artistes équivaut à entrevoir les manières dont ces deux forces entrent en composition selon les projets et selon les étapes de la carrière. L'argument a été développé par le psychanalyste Didier Anzieu dans un chapitre de son livre *Le Corps de l'œuvre*, dans lequel il distingue les âges de la vie créatrice :

> « L'idéal de l'artiste, de l'écrivain juvénile, est de produire du premier jet et à jet continu : idéal à l'image de la vie sexuelle de cet âge ; sa créativité est rapide, incontrôlée, brillante, fiévreuse. L'auteur mûrissant a, comme la satisfaction sexuelle, l'inspiration plus lente à venir ; en contrepartie, il trouve, à élaborer son œuvre, des plaisirs plus espacés, plus raffinés, plus construits. Le premier prône la libération des émotions et des passions ; le second leur maîtrise. »
>
> (Didier Anzieu*, *Le Corps de l'oeuvre*, p. 51-52)

Le Chef-d'Œuvre inconnu *de Balzac, illustré par Picasso*

Picasso, qui affirmait peindre non pas ce qu'il voyait mais ce qu'il pensait, rêvait de documenter photographiquement non les états successifs d'une toile, mais ce qu'il appelait ses métamorphoses. Autrement dit d'avoir accès à l'activité mentale du peintre : « Ce qui est réellement très curieux, c'est de voir que l'œuvre ne change pas fondamentalement, que la vision initiale reste presque intacte en dépit des apparences. »

L'une des manières de s'assurer d'un cadre analytique pour avancer dans la compréhension du processus créateur est la décomposition de ce processus en phases dotées chacune de propriétés très contrastées, dont l'importance est inégalement visible une fois que l'attention se fixe sur le résultat, c'est-à-dire sur l'œuvre produite.

Les scientifiques ont depuis un siècle examiné la question des mécanismes cognitifs de la découverte scientifique, d'abord à travers des modèles basés sur des récits, comme celui du mathématicien Henri Poincaré, et sur des témoignages fondés sur l'introspection. Le modèle des phases fut proposé par Graham Wallas en 1926. Celui-ci en distinguait quatre : préparation, incubation, illumination et vérification.

Ce modèle a pour centre le moment de l'illumination (« Ah ah ! », « Eurêka ! »), le plus précieux et le plus rare, celui qui paraît arracher l'activité créatrice au sol de tout ce qui est prévisible. Dans les moments qui précèdent, il s'agit de travailler à partir du connu : préparer d'abord le projet, accumuler les idées, échanger avec autrui. Puis, lors de la deuxième phase, dite d'incubation, les combinaisons et recombinaisons d'idées ou d'éléments forment un ensemble de molécules idéationnelles. Dans la troisième phase, celles-ci sont alors soumises à un salutaire chaos de collisions et d'associations non contraintes. Cette phase 3 possède les propriétés d'émergence et d'imprévisibilité qui ont toujours suscité une irrépressible fascination, parce que le processus paraît échapper aux lois déterministes qui gouvernent causalement notre monde, même si la valeur de ce qui en résulte n'est pas pour autant garantie : grandeur et humilité des défis du travailleur créateur !

Comme l'indique un article récent de psychologues de la créativité (Glaveanu, Lubart *et al.*[*], 2013), ces modèles de phasage ont été modifiés depuis une trentaine d'années pour augmenter l'information sur la complexité du processus d'invention créatrice, en le décomposant en un nombre plus élevé de séquences et en y incorporant des boucles de rétroaction. On a ainsi vu proliférer les modèles analytiques, qui comportent de trois à neuf phases selon les auteurs. Ces derniers, essentiellement des psychologues, n'ont cependant jamais pu s'accorder sur un schéma intégrateur plus complexe à partir duquel procéder.

Cinq situations types de travail créateur

Une œuvre d'art est le résultat d'une action intentionnelle, ce qui implique une série de choix à réaliser selon un ou plusieurs objectifs : résoudre un problème, condenser et véhiculer l'expérience humaine, jouer avec les règles d'un médium, sans parler d'objectifs plus matériels.

Parmi l'ensemble des configurations initialement imaginables, l'artiste est limité par des contraintes externes, qui permettent de réduire l'ensemble des possibilités à un ensemble gérable (Becker*, 1982). Puis, une fois que le travail sur une œuvre avance, arrive la décision à prendre sur le point de savoir si le travail est achevé ou non. Les modifications sont toujours possibles, et le point exact où un travail doit cesser d'évoluer peut sembler arbitraire. La réponse à ce problème provient souvent de contraintes externes (un délai de publication, une exposition à une date donnée, etc.) ou de l'environnement, par exemple lorsque le travail paraît achevé à ceux que l'artiste rencontre et consulte. Il y a un prix à payer pour continuer à travailler à une œuvre : retarder l'achèvement peut avoir un impact négatif sur la réputation de l'artiste et l'empêcher de passer à un autre travail.

Malgré le caractère non linéaire du processus, un point d'équilibre optimal est pourtant recherché. Si ce dernier coup de pinceau était de trop, c'est que le précédent avait été soigneusement soupesé et qu'il s'inscrivait dans une série de choix ayant conduit jusqu'à lui (Baxandall*, 1985). Réaliser l'œuvre est donc une affaire de choix, et de construction d'une trajectoire de choix. Mais le nombre de choix à faire est si considérable qu'il est absurde de supposer que tous sont le produit d'une délibération consciente et méticuleuse : l'énergie investie à soupeser chaque choix serait paralysante. Bien sûr, des objections à ce raisonnement surgissent, par exemple quand on pense à des situations d'improvisation ou à des états de quasi-transe. Mais même le *dripping* de Pollock est devenu une méthode, avec sa trajectoire d'apprentissage.

À l'inverse, résister à l'impératif de finir peut constituer un moyen de protection contre la contrainte de temps ou la rareté des moyens, ou résulter d'une compulsion perfectionniste. Dans ce cas, ce qu'on appelle le coût d'opportunité (« Pendant que je fais ceci, je sacrifie du temps et des moyens qui pourraient être consacrés à faire autre chose ») semble devenir un « gain d'opportunité ». Selon le psychanalyste André Green, ne pas finir une œuvre ou admettre qu'on peut la laisser dans un état qu'on juge inachevé, c'est placer la force du processus créateur au-dessus de la réalisation des œuvres et refuser de clore la situation de peur de constater, face aux imperfections qui demeurent, que le déclin de l'énergie créatrice est bien là.

Cependant, l'exemple fameux du *Chef-d'Œuvre inconnu* de Balzac montre aussi la limite de cet espoir de perfectionnement. Le personnage principal, Frenhofer, est un peintre virtuose, qui veut dépasser les limites de son art en créant l'image plus vive que nature de la femme afin de se substituer à Dieu. L'intrigue montre comment Frenhofer, après dix années de recherche, achève très vite son œuvre sous l'emprise de la beauté d'un ultime modèle. La toile « achevée » contient une partie d'un

Monument à Balzac, *Auguste Rodin, 1897*

magnifique pied féminin noyé dans une débauche de couleurs. Frenhofer, en cherchant à atteindre rationnellement la perfection, a choisi d'augmenter démesurément le temps de travail. Le résultat est un désastre et le peintre se suicide. Dans *L'Œuvre*, Zola part du même résultat mais les prémisses sont inversées : Claude Lantier s'est heurté à l'incompréhension devant ses audaces et c'est pour mettre un terme à ces échecs qu'il s'est lancé dans un projet très ambitieux.

Pour ordonner la variété de comportements possibles de création, je vous propose de distinguer cinq situations types, classées par niveau de contrôle décroissant de l'artiste sur le cours du processus, ou, dit autrement, par degré d'incertitude croissant sur le résultat.

La première situation est celle d'un travail soumis à des contraintes fortes : il peut s'agir de concevoir une œuvre correspondant à un créneau de marché, destinée à satisfaire des fonctions précises (une musique d'ambiance, une affiche publicitaire, un bâtiment industriel ou un roman de gare). Dans ce cas, un programme ou un cahier des charges peut être fixé au départ, qui appelle une mise en œuvre compétente, mais pas une débauche de créativité. Le résultat peut être anticipé assez raisonnablement. Bientôt, sans doute, des robots pourront s'affairer à ce travail dit créateur.

Dans la deuxième situation, l'impulsion initiale provient d'un problème que cherche à explorer l'artiste, ou d'un concept qui agit comme une idée directrice. La question est alors celle-ci : étant donné que la fidélité à cette impulsion initiale ne peut être appréciée qu'une fois l'œuvre achevée, combien d'essais, de tâtonnements et de corrections auront été nécessaires pour s'approcher de la cible ? Le travail de Rodin sur son *Balzac* a produit quelque quatre-vingt-dix versions qui correspondent à autant d'étapes dans un cheminement dont l'orientation a complètement pivoté en cours de route (Le Normand-Romain*, 1998). Rodin, pour être fidèle au génie balzacien, a commencé par un parti pris naturaliste, en pratiquant une sorte de *morphing* avant l'heure : il s'agissait de retrouver le type humain de Balzac en parcourant la Touraine. Au bout du compte, le visage est doté d'une vive expressivité, mais au détriment de la ressemblance naturaliste, et le corps est enveloppé dans une robe de moine comme celle dont Balzac se vêtait pour écrire. Le résultat est conceptuel, alors que le projet de départ était naturaliste.

Dans une troisième situation, nous avons affaire à des projets extrêmement ambitieux dans lesquels les artistes se lancent des défis et repoussent les contraintes pour se renouveler. La prise de risque est plus grande, mais le sens de l'accomplissement de soi plus grand aussi. Le travail doit être d'emblée exigeant, et peut s'étendre sur des années. La prise de risque étant élevée, ces projets peuvent aboutir à l'échec, ou être abandonnés sans être achevés. On peut citer *L'Homme sans qualités* de Musil, *La Porte de l'enfer* de Rodin, l'œuvre scénique de Scriabine *Mysterium*, la symphonie *Universe* de Charles Ives, *Le Livre* de Mallarmé, ou *Klang* de Stockhausen. À l'inverse, la *Tétralogie* de Wagner constitue un de ces projets extrêmement ambitieux qui a réussi, il est vrai en ayant bénéficié aussi du soutien considérable et indéfectible de Louis II de Bavière.

Un quatrième cas est l'expérimentation, qui s'en remet au hasard ou à des algorithmes – l'écriture automatique, la composition algorithmique, le *dripping*. Le protocole a été défini au départ et, s'il est exécuté rigoureusement, il ne tolérera ni corrections ni éliminations. Les robots et les algorithmes d'intelligence artificielle nous fournissent déjà une version supérieure de cette expérimentation, comme la production par ordinateur d'une nouvelle œuvre de Rembrandt à Amsterdam, sponsorisée par une agence de communication !

Enfin, je peux évoquer un cinquième cas, celui d'un travail explicitement fragmentaire dont la progression n'obéit à aucun principe générateur dûment spécifié : on peut penser ici à la correspondance des écrivains, ou à la tenue d'un journal intime, dont la chronologie tient lieu de

principe directeur. Dans ce cas, les notions d'achèvement ou d'inachèvement ne s'appliquent plus : le point d'arrêt est l'interruption volontaire ou involontaire du flux.

Cette typologie pourrait bien sûr être corrigée et enrichie et ne doit certainement pas être considérée comme un ensemble d'alternatives exclusives. Le propre du travail créateur d'un artiste est en effet d'être très souvent organisé en portefeuilles de projets qui peuvent relever simultanément des différents types que j'indiquais : certains projets sont menés à bien rapidement, d'autres s'étendent sur de longues périodes. L'artiste est *in fine* le chef d'orchestre plus ou moins virtuose de ses différents projets : l'essentiel est de disposer de solutions pour tisser la trame de cette variabilité.

Pour terminer sur un exemple, considérez le cas de Mozart. Pendant des périodes précises, Mozart concentrait son travail sur tel ou tel genre – musique de chambre, concertos pour piano, messes. Il se constituait des stocks de matériaux, dans lesquels il puisait au long des projets, en exerçant comme un droit de tirage sur un capital (Konrad*, 2006). Les fragments qui nous restent sont souvent comme des points de départ ou des idées vers lesquels Mozart pouvait retourner pour alimenter sa production de nouvelles œuvres. Ulrich Konrad parle ainsi d'une économie productive, qu'il oppose au mythe du déluge d'idées originales qui auraient submergé l'esprit du génie.

Conclusion

Les arts du spectacle (musique et opéra, théâtre, danse) présentent un intérêt particulier pour l'enquête sur le travail de création. D'une part, le travail implique tout un ensemble d'artistes, créateurs et interprètes, d'autre part leurs relations peuvent faire l'objet de recherches précises pour montrer comment se forment, se déforment et se transforment les relations de collaboration et de compétition directe ou indirecte. La compétition directe signifie que les interprètes, notamment en musique, font face au problème de l'écart entre le répertoire classique et la création contemporaine, le répertoire leur procurant des chances d'emploi et des moyens de faire valoir leurs qualités distinctives davantage que l'interprétation des œuvres contemporaines. Les cas nombreux de collaboration directe entre des interprètes et des compositeurs-compositrices mettent cependant en évidence d'autres gratifications que la renommée immédiate.

Par compétition indirecte, je veux parler, par exemple, du flux d'innovations esthétiques et organologiques qui, en musique, ont étendu et modifié la définition du répertoire passé, notamment à la faveur de la révolution baroque. Les interprètes des musiques pré-classiques se concurrencent en augmentant l'amplitude des décisions à prendre sur un nombre très élevé de paramètres, ce qui diffère beaucoup de la concurrence de l'interprétation du répertoire classique, romantique et

moderne. Les interprètes soumettent ainsi les compositeurs pré-classiques et leurs œuvres à une variété croissante de traitements esthétiques.

L'opéra met en évidence, avec un relief tout particulier, ce qui s'appelle le processus de socialisation des œuvres et son évolution dans l'histoire. Il y existe un monde de décideurs – les compositeurs, les directeurs de théâtre, les éditeurs, les chanteurs et leurs agents, les librettistes, la censure politique et, à partir du XXe siècle, les metteurs en scène. Chacun a ses raisons d'agir, ses contraintes, ses préférences : le travail de création entre alors dans l'espace des négociations. Les opéras célèbres pour leur composition chaotique ou inachevée constituent alors des énigmes autant que des aubaines pour des opérations de redécouverte ou de re-création – pensez à *Lulu*, à *Don Carlos*, aux *Contes* d'Hoffmann, à *Boris Godounov*, etc. (Menger*, 2010).

Plus généralement, les arts sont, plus qu'aucune autre activité, orientés dans deux dimensions opposées : la conservation, très sélective, du passé, qui compose les musées, les patrimoines, les bibliothèques, les répertoires, d'un côté, et la sacralisation de la nouveauté, sous forme de différenciation incessante, de l'autre. Ces deux forces engendrent des relations complexes entre les créateurs du passé et ceux du présent : rivaux et soutiens. Quand le musée Rodin associe dans ses expositions les œuvres du sculpteur et des œuvres contemporaines, il réalise ce transfert de réputation du passé vers le présent, au nom de la fertilisation croisée des regards des spectateurs sur le contemporain à la valeur incertaine, et sur le passé aux significations indéfiniment renouvelables.

Travailler à créer, c'est donc, en un mot, cultiver simultanément la puissance de l'oubli et celle de la mémoire. Sans l'une, on ne s'arrache pas du sol, sans l'autre, on dépérit dans l'apesanteur.

Références

Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

Honoré de Balzac, *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, dans *La Comédie humaine,* tome X, Paris, Gallimard, Pléiade, 1979.

Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

Michael Baxandall, *Patterns of Intention*, New Haven, Yale University Press, 1985.

Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti, 1973.

Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992.

Donald T. Campbell, “Blind variation and selective retention in creative thought as in other knowledge processes”, *Psychological Review*, 1960, 67, 6: 380-400.

Vlad Glaveanu, Todd Lubart, Nathalie Bonnardel, Marion Botella, Pierre-Marc de Biaisi, Myriam Desainte-Catherine, Asta Georgsdottir, Katell Guillou, Gyorgy Kurtag, Christophe Mouchiroud, Martin Storme, Alicja Wojtczuk and Franck Zenasni, Creativity as action: findings from five creative domains, *Frontiers in Psychology*, April 2013, 4, 176 : 1-14.

André Green, « Vie et mort dans l’inachèvement », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1994, 50 : 155-183.

Ulrich Konrad, “Compositional Method”, *in* C. Eisen, S. Keefe, eds, *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2006: 100-108.

Antoinette Le Normand-Romain, *1898 : le Balzac de Rodin*, Paris, Éditions du musée Rodin, 1998.

Leonard B. Meyer, *Style and Music*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.

Pierre-Michel Menger, « Le travail à l’œuvre : enquête sur l’autorité contigente du créateur dans l’art lyrique », *Annales HSS,* 2010, 65, 3 : 743-786.

Pierre-Michel Menger, *Le Travail créateur,* Paris, Points-Seuil, 2014.

Jaime Sabartés, *Picasso. Portraits et souvenirs*, Paris, éditions Louis Carré et Maximilien Vox, 1946.

Paul Valéry, Variété, *Œuvres, vol. 1,* Paris, Gallimard, Pléiade, 1957.

Christian Zervos, “Conversation with Picasso”, *in* B. Ghiselin, ed., *The Creative Process. A Symposium*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1952.

Émile Zola, *L’Œuvre*, dans *Les Rougon-Macquart*, tome IV, Paris, Gallimard, Pléiade, 1966.