

Etienne OSIER,

Professeur agrégé au lycée Romain Rolland de Goussainville.

Explication de texte

« Quand l'enfant s'amuse à reconstituer une image en assemblant les pièces d'un jeu de patience, il y réussit de plus en plus vite à mesure qu'il s'exerce davantage. La reconstitution était d'ailleurs instantanée, l'enfant la trouvait toute faite, quand il ouvrait la boîte au sortir du magasin. L'opération n'exige donc pas un temps déterminé, et même, théoriquement, elle n'exige aucun temps. C'est que le résultat en est donné. C'est que l'image est créée déjà et que, pour l'obtenir, il suffit d'un travail de recomposition et de réarrangement, -travail qu'on peut supposer allant de plus en plus vite, et même infiniment vite au point d'être instantané. Mais, pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu. La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La contracter ou la dilater serait modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. Le temps d'invention ne qu'un ici avec l'invention même. C'est le progrès d'une pensée qui change au fur et à mesure qu'elle prend corps. Enfin c'est un processus vital, quelque chose comme la maturation d'une idée.

Le peintre est devant sa toile ; les couleurs sont sur la palette, le modèle pose ; nous voyons tout cela, et nous connaissons aussi la manière du peintre : prévoyons-nous ce qui apparaîtra sur la toile ? Nous possédons les éléments du problème ; nous savons, d'une connaissance abstraite, comment il sera résolu, car le portrait ressemblera sûrement au modèle et sûrement aussi à l'artiste ; mais la solution concrète apporte avec elle cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art. Et c'est ce rien qui prend du temps. »

H. Bergson, *L'évolution créatrice*
(Puf, p. 330-340, édition du centenaire, p. 783)

Toute action, consciemment ou inconsciemment effectuée, prend du temps. Mais que signifie encore l'expression « prendre du temps » ? Une nuance s'impose cependant selon qu'il s'agit du temps ou de mon temps : la mesure mécanisée de celui-ci, en secondes, minutes ou heures, ne coïncide pas nécessairement avec l'état de conscience, le vécu psychologique qui l'accompagnent. Le temps que je trouve court paraîtra long à une autre personne malgré l'identité de la donnée chronométrique.

Ce texte de Bergson essaie de nous faire repérer la difficulté de percevoir le déroulement temporel d'un processus particulier, celui de la création artistique. Lui aussi « prend du temps », comme le constate Bergson (ligne 26). Un processus comprend deux termes, le commencement et le résultat, qui sont comme les deux bornes d'un segment temporel. La question est : qu'y a-t-il entre les deux, ou plus exactement que se passe-t-il dans le vécu temporel du créateur ? Bergson parle ici de la « durée », donnée temporelle de toute création artistique (l.13-18), et l'on observe d'emblée que l'auteur ne porte ici aucun jugement de valeur sur la qualité de l'œuvre : seule l'intéresse l'observation de l'instant créateur.

Observation, constat. Le texte de Bergson fonctionne en effet comme une juxtaposition d'observations, presque comme une parataxe. Il présente d'abord un exemple, celui de l'enfant qui joue, et analyse le temps de cette activité ludique (l.1 à 10). Puis il en vient à l'essentiel de son propos : la « création » d'une « image » par « l'artiste » (l.10). Quel type de temps rencontre-t-il ? Le texte se fait alors plus technique, plus

spéculatif, puisqu'il s'installe au cœur du « processus » créatif, si particulier (« quelque chose » l. 18) que Bergson le qualifie de « vital » (ibidem.). À des fins sans doute pédagogiques, celui-ci introduit ensuite (second alinea) l'exemple de cet « artiste », le peintre (l. 19), et tente de mettre en scène le moment de la création. Le regard du philosophe, comme le nôtre, est extérieur, et pourtant il pénètre l'intériorité du peintre en la rapportant à l'élément temporel qui pour Bergson est irréductible à la « manière du peintre » (l.21), et au « portrait » (l. 23), en raison de son caractère « imprévisible » (l. 25).

Le rapport de la conscience au temps est inscrit dans la description à laquelle procède Bergson au début du texte. En effet, l'enfant ne joue pas dans une construction imaginaire dont il constitue lui-même les lieux et les temps, il doit pour jouer faire preuve de patience (« jeu de patience » l.2), donc attendre que de l' « image » se constitue sous ses yeux et ses mains. Mais l'image qu'il produit est une copie, elle reconstitue l'image première qui est donnée comme source de ce jeu de patience. Il s'agit par suite d'une attente littéralement rétrospective, c'est-à-dire « qui regarde en arrière » pour être efficace à l'instant suivant (cf. les imparfaits l.3-4). Et ce qu'elle regarde, c'est une image « toute faite », qu'il faudra imiter rigoureusement, quel que soit le temps passé à la reconstituer, une image déjà vue, et de mieux en mieux : l'opération s'accélère en même temps qu'elle se fait. L'enfant manifeste ainsi non pas un savoir-faire, mais un « savoir-refaire ».

Puisque l'image existe déjà (« est créée déjà » l.7), « toute faite » (l.4), la patience et l'attente sont indépendantes des conditions matérielles du jeu. Le résultat de ce dernier reste en effet constant, et Bergson pousse la logique temporelle de la re-constitution jusqu'à son extrémité hypothétique (« on peut supposer » l.9) : on sait à quoi ressemblera le résultat du jeu, de sorte que la reconstitution est « instantanée » (l.3 et 10), il suffit pour cela de percevoir l'image et de considérer les pièces, même éparpillées. On le sait « théoriquement » (l.9), c'est-à-dire avant de commencer à assembler celles-ci. D'où la liaison qu'opère Bergson entre l'accélération du geste *pratique* d'assemblage et l'instantanéité *théorique* de la reconstitution, liaison dans laquelle l'enfant n'occupe plus de place en tant que tel. Il ne s'agit pas pour Bergson d'accentuer une quelconque différence entre la rapidité d'un enfant et celle d'un autre, rapidité mesurable, mais au contraire de montrer que dans ce type de jeu sur une image, le temps passé dessus, bref ou long, n'influe en rien sur l'objectif, et que la patience en question – ou plutôt en jeu – est appelée à s'altérer non pas en impatience, mais en automatisme d'une vitesse exponentielle (« de plus en plus vite, et même infiniment vite » l.9). La constance du résultat s'explique par l'absence de création, la patience dans la reconstitution par sa facilité rétrospective.

Le texte marque ensuite une rupture (« Mais », l.10). Bergson en vient à l'exemple de « l'artiste », et, à la différence de l'enfant, l'installe au centre de sa réflexion, jusqu'à en faire le fil conducteur de tout le reste du texte. Un élément unit ici l'enfant et l'artiste : tous deux ont affaire à des images, mais la ressemblance s'arrête là, et surtout la ressemblance de leurs rapports respectifs au temps. Ce qui caractérise le temps propre à l'artiste, c'est qu'il est créateur, là ou celui de l'enfant n'était que reproducteur, imitateur : il « crée une image » (l.10).

Bergson, dans les lignes qui suivent, s'efforce de donner un sens à l'intimité de la relation, voire de la fusion entre le temps et la création, ou plutôt l'œuvre *en train de se créer*, selon une progression (« progrès » l.17) que l'anglais rendrait mieux d'ailleurs (présent progressif). En effet, la création s'entend comme déjà créé, donc achevée, ou comme acte de créer (les mots à suffixe en -tion expriment à la fois le passif et l'actif). On ne le trouve pas dans ce texte et ce n'est sans doute pas un hasard. Bergson veut trouver, l'élément intermédiaire entre le « déjà » et le « pas encore », celui qui marque le sens de l'action créatrice, autrement dit son contenu : il parle de la durée du travail, ce

dernier décrivant la création active si l'on peut dire. La notion de *créativité* rend mieux compte ici de la position de l'artiste décrit par Bergson : elle est un état de conscience, qui inclut sans pour autant le matérialiser immédiatement le contenu du travail créatif, et elle implique une durée de l'état créatif.

La « durée » (l.13) apparaît précisément comme un thème essentiel de l'approche bergsonienne de l'acte créateur : elle précise les notions de temps, et d'« intervalle » temporel introduites auparavant (l. 11-12). Cette durée est plus que relative à ce qu'elle permet, à savoir l'acte de créer : elle est ce que l'artiste crée, même si elle ne se voit pas comme se voit l'œuvre elle-même, et Bergson fait à deux reprises la même remarque sur la liaison ontologique intrinsèque (=essentielle) entre l'être de la durée de l'acte et l'œuvre *en train d'être* créée. En effet, « allonger ou raccourcir » (l.12), « contracter ou dilater » (l.13-14) ont le même sens. Ces verbes appliqués à la durée signifient que celle-ci n'est pas malléable gratuitement, et qu'elle constitue l'œuvre, invisible mais aussi réelle que l'œuvre elle-même. La seconde détermination enrichit toutefois la première : le « contenu » (l. 12), c'est « l'évolution psychologique » (l. 14) et « l'invention » (l.15), c'est l'état de conscience porté à et par la créativité et l'œuvre créée finalement, au « terme » (ibidem) de cette évolution.

On perçoit ici que l'œuvre d'art en question ne prend pas nécessairement un temps important pour être créée, ce qui laisserait conclure à une dimension spatiale importante. Au contraire, l'élément spatial, le plus évident pour une image créée, n'existe pas encore. Sans doute l'idée n'est pas aisée à comprendre dans la mesure où Bergson parle du contenu modifié par la « contraction » ou la « dilatation » de la durée créatrice. Mais ce qu'il faut comprendre, c'est que, quelles que soient les dimensions, quel que soit en un mot le contenu spatial de l'œuvre, sa durée de création entre de la même façon en ligne, le « temps d'invention » est le même, puisqu'il « ne fait qu'un avec l'invention même, quelles que soient les proportions de celle-ci. L'œuvre picturale naît visiblement de l'espace et dans l'espace, mais Bergson veut nous faire comprendre qu'elle naît en même temps de la durée de chacun des actes qui la constituent.

D'où l'ouverture sur une improbable définition de la durée ou du temps d'invention. Le paragraphe se conclut en effet sur deux « c'est » qui en disent long sur la difficulté qu'éprouve l'auteur à discerner l'essentiel (« quelque chose comme »). Cette invention se fait dans la « pensée », dans « une idée » (l.18) et elle se concrétise, se matérialise (elle « prend corps » l.17) sous une forme qui « change », au gré de l'« évolution psychologique », dans la durée de sa production par l'artiste. Comme à propos de la durée, les deux dernières phrases de ce paragraphe tentent d'exprimer la même idée (« progrès », « maturation »), avec un élément supplémentaire, le caractère « vital » du « processus » en question. Le contexte offre peu d'indices permettant de le comprendre, mais il est probable qu'il s'agit de la vie de l'artiste, plus précisément de la nature même d'une vie artistique, totalement réalisée de l'intérieur au moment créateur de l'œuvre d'art.

On peut sans doute caractériser la création artistique en tant que phénomène temporel, dont la durée serait selon Bergson le maître-mot, en se servant du contre-exemple de l'enfant. Le texte ne s'attarde cependant pas à cette comparaison et reprend, dans son dernier paragraphe, l'exemple de l'artiste en lui donnant un nom : le peintre.

Selon une perspective toujours constative et en même temps spéculative, Bergson s'introduit en quelque sorte dans l'atelier du peintre, et met en scène le travail d'une création. Le spectacle de ce dernier est évident, mais l'auteur prend le soin d'en préciser les moyens matériels : « palette », « modèle », « toile » (l. 19-21). Intéressante est la mention du « modèle ». Il s'agit en effet d'une personne physique, et la création consistera non pas à l'imiter, mais, si l'on applique les données précédentes, à « faire prendre corps » à la « pensée » (l.17) que ce modèle inspire au peintre. Point n'est question par conséquent d'une reconstitution, comme c'était le cas dans l'exemple initial. Ici éclate à nouveau l'essentiel de la réflexion bergsonienne, qui ne s'attarde pas sur cet aspect et se concentre sur la question temporelle posée par la création artistique.

Voir le peintre au travail ne suffit pas à « prévoir » la teneur du moindre de ses coups de pinceaux. D'où le paradoxe final auquel Bergson associe ses lecteurs (« nous » répété aux l. 20 à 22). Le peintre a un style (« manière », l.20), le portrait lui correspondra (l.

24), le « modèle » et le portrait auront quelque ressemblance entre eux (I.23). Mieux encore: notre observation nous permet d'affirmer une « connaissance abstraite » (I.22) du résultat. Notre position extérieure, au sens spatial où nous sommes face au peintre, le discours au futur (les verbes des lignes 22-23) nous permet de projeter un portrait, mais Bergson montre l'inanité de cette représentation anticipatrice. L'inanité est d'ailleurs plus du côté du peintre, car lui-même ne peut affirmer avant l'acte créatif ce que sera sa création : l'« imprévisible » est du côté de l'œuvre *en train d'être* créée, d'où un oxymore déstabilisant (« rien »-« tout » I.25) pour les observateurs extérieurs que nous sommes. Le « rien » vient d'abord contredire l'assurance « abstraite » du résultat, qui semblait à la limite dispenser le peintre de son travail ! Ce « rien », qui ne paraît tel qu'à celui qui néglige l'état créatif et la durée qui le constitue, est justement plein de cette durée, « solution concrète » (I.24) d'un « problème » (I.22) que le peintre a résolu en un « tout ». L'article défini de « l'œuvre d'art ». scelle la solution : ce n'est pas n'importe quelle création, assurément. Le « rien » vient cependant temporiser son statut : il exprime ce que les notions précédentes de « progrès d'une pensée », de « maturation d'une idée » (I.16 et 18) donnaient à entendre, à savoir la difficulté non pas de créer -l'œuvre d'art existe- mais d'explicitier sa durée de création, contemporaine du passage du « rien », non pas au « quelque chose » mais au « tout » de l'œuvre créée.

L'intérêt philosophique de ce texte de Bergson est de mettre en évidence par des moyens proprement philosophiques ce qu'on appelle souvent le « mystère » de la création d'une œuvre d'art. La référence religieuse est visible, avec l'idée d'un Créateur à l'origine de toutes choses. Par sa son propos, le philosophe souscrit à ce mystère (le « fond de l'âme » de l'artiste), mais il lui enlève toute dimension mystique. Il s'agit pour lui d'un problème temporel, et le concept de durée lui permet de le résoudre, ou plutôt de le formuler dans des termes intelligibles et rigoureux : Bergson n'a-t-il pas écrit qu'« un problème bien posé est à moitié résolu » ?

L'histoire de l'art nous apprend les faits qui président à la création d'une œuvre picturale –pour en rester à l'exemple de Bergson. Le calcul de la perspective (Nombre d'or) chez les peintres de la Renaissance italienne, la technique du point de peinture chez les Impressionnistes, la lumière de certains lieux sont propices à l'invention, et la vie des peintres, leurs voyages, leur évolution stylistique en témoignent, du Tintoret à Cézanne. Tous ces éléments contribuent à une meilleure compréhension de leur œuvre. Mais n'appartiennent-elles pas au champ limité des circonstances ? Les circonstances, au sens premier, sont « ce qui se tient autour », elles apparaissent à l'horizon, fournissent la lumière, mais indirectement : le rayonnement, véritable car originel, provient de l'œuvre, qui seule habite un paysage artistique digne de ce nom. La difficulté de parler de l'œuvre d'art tient précisément à la limite extérieure sur laquelle nous butons : nous la regardons, l'examinons à l'aide de documents et références eux-mêmes extérieurs, fussent-ils les esquisses, les avant-projets, ou les explications rétrospectives du maître. Nous sommes donc limités dans l'espace, et nous risquons précisément de réduire l'œuvre à ses circonstances, autrement dit à l'extérieur d'elle-même.

Ce texte de Bergson nous invite à réfléchir sur une limitation temporelle. Expliquer une œuvre, c'est se placer face à elle, sans doute, mais aussi après elle, et le peintre dans son atelier n'échappe pas, paradoxalement, à cette position. La nouveauté, l'originalité de sa création de lui est pas transparente à lui non plus, tel est le point de vue de Bergson. La solution de l'œuvre d'art comme création ne serait pas à chercher du côté du style, ni des conditions matérielles, mais du côté d'un temps, la durée, qui s'applique non pas aux dimensions finales de l'œuvre, mais à chaque coup de pinceau.

Etienne OSIER,

Professeur agrégé au lycée Romain Rolland de Goussainville.

