



HAL
open science

”Créer, inventer, innover: sortir du néant ou faire le vide?”

Gaëlle Périot-Bled

► To cite this version:

Gaëlle Périot-Bled. ”Créer, inventer, innover: sortir du néant ou faire le vide?”. Créer, inventer, innover, CNAM, Lycée Renoir (Martine Gasparov), Nov 2021, Paris, France. halshs-04016178

HAL Id: halshs-04016178

<https://shs.hal.science/halshs-04016178>

Submitted on 6 Mar 2023

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

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

Journée d'études. Jeudi 18 novembre 2021
Créer, inventer, innover.
Lycée Renoir
CNAM

Gaëlle Périot-Bled
MCF en esthétique et philosophie de l'art
Centre Victor Basch
Sorbonne Université

Créer, inventer, innover: sortir du néant ou faire le vide?

En préambule

Cette intervention se donne un objectif modeste : éclairer par des analyses terminologiques et des distinctions conceptuelles le sens des trois termes qui structurent cette journée d'étude. Créer, inventer, innover: à première vue, ces trois verbes d'action semblent pris dans un même élan : celui qui consiste à produire du nouveau. Tous trois font l'objet d'une valorisation en ce que le nouveau reçoit le privilège d'accomplir ce mythe que les sociétés industrielles et post-industrielles ont construit et adopté : le mythe du progrès. Autrement dit, créer, inventer, innover, c'est donner l'élan nécessaire au progrès.

Ces trois verbes n'ont cependant pas la même histoire comme nous le rappellent quelques remarques préliminaires:

- Dans la tradition chrétienne, le verbe créer a longtemps été écarté des définitions du travail artistique pour éviter tout risque de confusion avec la création divine. Ainsi au Moyen-Age parle-t-on davantage d'invention que de création pour qualifier le travail du poète.
- Le verbe inventer s'inscrit dans la filiation de l'*inventio* qui est le premier moment de la rhétorique cicéronienne : l'*inventio* consiste en la recherche des arguments, avant la *dispositio*, l'*elocutio*, la *memoria* et l'*actio*. L'invention semble donc relever d'un travail de l'esprit.
- Le verbe innover quant à lui connaît un emploi plus tardif et, avant le 19^e siècle, son sens reste péjoratif: on parle d'innover quand on change de coutumes et l'innovation est considérée comme dangereuse¹. Reste que c'est ce dernier verbe qui dit le plus clairement des trois ce que nous relevons plus haut: innover, c'est proprement renouveler, soit introduire du nouveau et, avec lui, du changement.

Reste à savoir ce qu'est et où est le *nouveau*. Esquissons une première proposition: le nouveau est ce qui brille d'un éclat particulier, au milieu des choses ternies et vieilles par les coutumes et les traditions d'usage. Le nouveau éveille notre attention, tant que celle-ci n'est pas émoussée par l'habitude, il n'est

¹ Voir les cinq premières éditions du Dictionnaire de l'Académie française, de 1694 à 1798.

pas encore le *bien connu*. Le nouveau est donc propre à certains objets qui surgissent dans le temps et qui le quittent lorsque notre regard cesse de s'en étonner. Le nouveau est affaire d'objets et de regard.

Mais la question que pose aussi le programme de cette journée est de savoir comment notre époque permet d'envisager le surgissement du nouveau. Or il n'est aujourd'hui guère d'espace qui échappe à l'injonction à la créativité, à l'inventivité, ou à l'innovation, même dans les activités les plus serviles. Le film de Jacques Tati, *Mon Oncle*, montrait déjà en 1958 comment l'espace intérieur pouvait être gagné par l'hermétisme de certaines inventions innovantes, changeant les procédés techniques censés faciliter le quotidien en opérations obscures pour le non-initié. Dans un environnement qui s'anime au rythme des modes et à la cadence de l'obsolescence programmée, tout semble toujours nouveau. Et si ce dernier terme est toujours relatif à l'ancien, il perd de sa valeur quand il y a si peu d'ancien. Paradoxalement, dans un monde saturé de nouveautés, on pourrait même comprendre le retour à l'ancien comme une forme de nouveauté : le goût pour l'antique et le vintage ne témoigne pas seulement d'une esthétique nostalgique mais encore d'un nouveau regard porté sur les choses anciennes. Dans le monde de Tati, la maison de Monsieur Hulot est peut-être plus originale et créative que celle des époux Arpel. Dans ces conditions, la nouveauté pourrait venir du détournement d'un objet ancien et d'une modification de notre regard sur lui. Ce geste rappelle celui des Surréalistes qui, dans la foulée du mouvement Dada, pratiquaient déjà le détournement à partir de la trouvaille : « La trouvaille d'objet, écrit André Breton, remplit rigoureusement le même office que le rêve, en ce sens qu'elle libère l'individu de scrupules affectifs, paralysants, le reconforte et lui fait comprendre que l'obstacle qu'il pouvait croire insurmontable est franchi² ». La cuiller-soulier, trouvée en 1934, au marché aux puces de Saint-Ouen par André Breton et Alberto Giacometti est, plutôt qu'un objet neuf, le produit d'une rencontre. L'objet a choisi son découvreur qui, en retour, l'élève à la nouveauté par le détournement de sa fonction. Par la nouveauté que le regard découvre à l'objet, la trouvaille agit comme une dynamique de la vie psychique.

Dès lors, créer, inventer, innover consisterait à introduire du nouveau dans le monde des objets ou de la nouveauté dans le regard porté sur eux. Ce regard qui s'arrache au quotidien et à sa monotonie nous rappelle à l'innocence enfantine dont parle Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* : « L'enfant voit tout en *nouveauté*, il est toujours *ivre*³ » Une telle ivresse est propre aux êtres d'imagination. Dans le salon de 1859, Baudelaire définit l'imagination comme la « reine des facultés ! Elle touche à toutes les autres ; elle les excite, elle les envoie au combat⁴ ». L'imagination produit « la sensation du neuf » et le génie est propre à ceux qui manient le mieux cette faculté. Il « n'est que l'enfance retrouvée à volonté⁵ ». Cependant il convient de distinguer l'imagination de la fantaisie frivole : la création de

² André Breton, *L'Amour fou*, 1937, in *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p.700.

³ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 1863, in *Baudelaire critique d'art*, Paris, Livre de poche, p.350

⁴ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, « Salon de 1859 », Paris, Garnier, 1962, III, p. 321 *et sq.*

⁵ *Ibid.*

L'oeuvre égale pour Baudelaire la création d'un monde, ce qui suppose un travail de digestion et de transformation des images et des signes de ce monde-ci. L'univers visible est un « magasin d'images et de signes ». Citant l'écrivaine anglaise Catherine Crowe, Baudelaire réserve à l'imagination la capacité de créer, « fonction beaucoup plus élevée qui, en tant que l'homme est fait à la ressemblance de Dieu, garde un rapport éloigné avec cette puissance sublime par laquelle le Créateur conçoit, crée, et entretient son univers⁶ ». Or, concevoir, créer et entretenir son univers, n'est-ce pas précisément ce que fait l'imagination lorsqu'elle invente, crée et permet d'innover ? Reste que le nouveau ou la nouveauté n'y surgissent pas tout à fait au même endroit.

Approche différenciée des trois verbes

Reprenons donc l'étude de ces trois verbes pour identifier différents niveaux de surgissement du nouveau:

- *Créer, c'est introduire du nouveau dans ce qui est réel.* C'est dans l'acte créateur que se trouve le plus clairement affirmé le passage du néant à l'être. A l'image du divin qui est capable de générer des êtres nouveaux, l'artiste démiurge aurait le pouvoir de faire naître des oeuvres *ex nihilo*. Créer s'oppose alors à copier et si la nature fournit un modèle pour penser la création artistique, c'est en tant que nature naturante plutôt que nature naturée. L'imagination de l'artiste se fait ainsi origine qui n'emprunte à la nature naturée que sa matière et non la forme qui surgit de l'esprit même. Le peintre Caspar Friedrich recommande ainsi au peintre de paysage : « Ferme l'œil de ton corps pour voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Puis mets au jour ce que tu as vu dans cette nuit, afin que cela agisse en retour sur d'autres, de l'extérieur vers l'intérieur⁷ ». Dans l'intériorité d'une imagination qui doit se fermer au monde se murissent les formes qui auront une existence extérieure par le mouvement même de la création. Retenons de cette première investigation que créer, c'est introduire du nouveau dans l'ordre de ce qui est.

- *Inventer, c'est introduire du nouveau dans les idées* qui peuvent aboutir à des réalisations pratiques: dans l'ordre du discours qui donne historiquement son sens au terme d'*inventio*, l'invention poétique est une activité de fabrication qui est porteuse d'un héritage culturel qu'elle transforme. L'invention reste alors relative. Le poème d'amour est ainsi « inventé » par Guillaume IX en 1127, au sens où il déplace des thèmes anciens dans un genre nouveau, déplacement qui s'observe aussi, *mutatis mutandis*, dans le *Roman* de Renart en 1175 ou dans les *Odes* de Ronsard en 1550: les fables et histoires du passé changent seulement de forme. Ainsi, à l'époque médiévale, l'invention relève plutôt de la trouvaille - nous pensons ici au poète appelé trouvère. A l'inverse, l'époque moderne distingue l'invention de la découverte: l'art poétique devient l'art de la fiction et il délivre des vérités hétérocosmiques comme

⁶ *Ibid.*

⁷ Caspar Friedrich, *En contemplant une collection de peintures*, 1830, traduction Laure Cahen-Morel, Paris, José Corti, p. 64.

le dit encore Baumgarten dans le paragraphe 441 de son *Esthétique* en 1750. Dans le prolongement de Baumgarten, Kant écrit aussi, dans le paragraphe 57 de son *Anthropologie d'un point de vue pragmatique*, que l'invention ne se contente pas de révéler ou de transformer l'existant, mais fait naître ce qui était auparavant non seulement inconnu mais inexistant. Aussi voit-on une ligne de partage séparer les découvertes des inventions. D'un côté la découverte de territoires nouveaux, qu'ils soient ceux de la géographie ou de la chimie : découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, de la « poussée » par Archimède, de la composition de l'air par Lavoisier, du radium par Marie Curie. Ces avancées dans l'étude de la nature s'accompagnent d'un *Eurêka*, mot que la légende attribue à Archimède et que Balzac fait prononcer à l'alchimiste Balthazar Claes avant de mourir dans *La Recherche de l'absolu*. D'un autre côté, les inventions: l'écriture dont parle Platon dans le *Phèdre*, l'imprimerie et la poudre à canon, la boussole dont parle Francis Bacon dans le *Novum organum* par exemple. De même, lorsqu'Archimède conçoit des machines de guerres, ou des miroirs permettant d'enflammer les vaisseaux ennemis par réflexion des rayons du soleil, il n'est plus découvreur mais inventeur. La ligne de partage n'est pas celle qui sépare la théorie de la pratique: les terres que découvre Colomb sont bien fermes et l'invention peut n'avoir aucune application pratique au moment où elle naît. Léonard de Vinci a en ce sens inventé l'avion sur le modèle de la chauve souris, bien avant Adler ou Blériot; Ada Lovelace a inventé le premier programme informatique sous forme d'algorithme pour accompagner la machine à calculer programmable de Charles Babbage, bien avant la création du premier ordinateur. L'invention peut même relever de la pure fiction: du Docteur Frankenstein de Mary Shelley à Gaston Lagaffe de Franquin, l'invention a beau être une idée théorico-pratique, elle peut n'avoir jamais rencontré la pratique.

- *Innover, enfin, c'est introduire du nouveau dans les procédés*. L'innovateur s'appuie sur une invention préalable et cherche à la perfectionner, non seulement pour « entretenir » l'univers des techniques, mais pour l'actualiser en fonction de l'évolution des besoins. L'innovation est tournée vers la production et intéresse directement le monde industriel qui fait valoir, des premières expositions internationales du milieu du 19^{ème} siècle aux actuels salons de l'innovation, son pouvoir d'ajuster l'invention à sa future application pratique et aux nouveaux besoins des usagers. Par l'innovation, l'objet inventé doit être augmenté d'une dimension nouvelle ou voir sa complexité réduite. Un exemple d'innovation se trouve entre presque toutes les mains: le *smartphone* est le fruit d'une opération qui simplifie et rassemble diverses fonctions, tout en augmentant la puissance de chacune. Tous les appareils qui étaient auparavant autant d'objets distincts se trouvent réunis en un seul: un téléphone, une montre, un réveil, une caméra, un appareil photo, un plan, un carnet de notes, un agenda, une platine, un livre, une encyclopédie, *etc.* Augmenter la puissance, simplifier le procédé sont deux des principales fins visées par les innovations.

Reprenons ce que ces définitions nous enseignent: créer opère au niveau de l'être, inventer opère au niveau du savoir, innover opère au niveau du faire. Si créer semble le plus radical des trois verbes, nous

pourrions dire encore qu'inventer et innover s'articulent dans le *savoir-faire* : inventer introduit du nouveau dans le savoir du savoir-faire quand innover introduit du nouveau dans le faire du savoir-faire. Ce sont là trois niveaux distincts d'émergence du nouveau ou de la nouveauté.

Brouillage des pistes différenciées: sortie du ex nihilo

Que la création opère au niveau ontologique semble lui assurer une primauté sur l'ordre technique. Mais est-ce si sûr? Car l'idée d'une prééminence de la création sur l'invention et l'innovation reste discutable. Après les distinctions présentée, il convient à présent de procéder à un brouillage de l'ordre de ces trois verbes, brouillage qui se justifie autant philosophiquement qu'historiquement.

Philosophiquement d'une part, les théories de la création antiques et modernes ne conçoivent guère l'activité démiurgique *ex nihilo*. La création du monde, telle que Platon la présente dans le *Timée*, ne s'oppose pas à l'imitation. Créer revient même à copier, non l'existant mais la cause de l'existant, à savoir l'idée. L'architecte démiurge du *Timée* procède par *mimésis* comme, à un niveau inférieur, l'artiste crée des images-*eikon* en s'approchant du modèle immuable de l'Idée ou de la forme intelligible. Dès lors, la création n'est pas première: ce qui est généré n'est qu'une copie de ce qui est éternel. Créer se subordonne ainsi à connaître et c'est même ce qui différencie la bonne *mimésis*, *mimésis eikastiké*, de la *mimésis phantastiké* qui fait l'objet d'une condamnation dans le *Sophiste*⁸. A l'époque moderne, les théories du génie semblent permettre d'envisager la création comme absolument première dans la genèse de la forme. Pourtant, avant de s'exprimer dans une oeuvre, cette forme a pour origine l'idée esthétique chez Kant⁹, origine que la pensée moderne de l'art substitue au mythe de l'inspiration antique. Ce ne sont pas les muses qui inspirent le poète, c'est l'idée qui prend forme en son esprit. Mais cette idée dira Hegel est le fruit d'une fermentation, d'une longue méditation du monde par le génie. En ce sens, créer se subordonnerait à ce qui n'est même pas une invention, mais une découverte: « Le génie réside dans l'heureuse relation (...) qui permet (...) de *découvrir* des Idées pour un concept donné¹⁰ ». Si le génie découvre avant de réaliser, s'il doit aller « au fond de l'inconnu pour *trouver* du nouveau¹¹ », cela signifie qu'il y a un préalable à la création. En conséquence, la distinction entre création, invention et découverte s'estompe.

Historiquement d'autre part, dire que créer et inventer relèvent d'opérations plus originaires qu'innover reste discutable. Deux exemples permettent de le montrer. Le miroir est un objet inventé dès l'Antiquité (Sénèque parle de miroirs métalliques pouvant refléter le corps entier) mais les procédés de fabrication s'améliorent au fil des innovations : les miroirs en verre se développent au Moyen-Âge,

⁸ Platon, *Le Sophiste*, 235d-236c.

⁹ Immanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, 1790, §49.

¹⁰ *Ibid.*, traduction A. Renaut, Paris, Garnier Flammarion, 2015, p.304.

¹¹ Charles Baudelaire, « Le voyage », *Les Fleurs du mal*, 1857.

d'abord miroirs de verre bombé, puis miroirs plans et lisses, dont le verre est étalé sur étain et plomb au 14^e siècle, enfin miroirs faits de verre au sable et à la soude purifiés sur couche de mercure comme savent le faire les artisans de l'île de Murano. Le miroir cristallin se répand en Europe au 15^e siècle. Or, nous savons que ces innovations qui ont permis d'améliorer significativement la précision et le rendu de l'image réfléchie coïncident avec l'apparition des premiers autoportraits, qu'ils soient ceux de Dürer ou du Parmigiano au début du 16^e siècle. La création artistique se rend ici indissociable de l'invention et de l'innovation techniques.

Un second exemple ouvre à des analyses plus ambivalentes : celui de l'invention de la photographie. On l'attribue à Nicéphore Niepce, parce qu'il est le premier à parvenir à fixer une image sur plaque photosensible comme en témoigne le *Point de vue du gras* en 1827 : il utilise pour cela une plaque d'étain, du chlorure d'argent et du bitume de Judée, un goudron qui durcit à la lumière. Mais Niepce est-il vraiment l'inventeur de la photographie ? Cette invention est déjà redevable à des inventions et innovations antérieures: la *camera obscura* est connue dès l'Antiquité comme en témoignent les écrits d'Aristote, la lentille optique a été introduite par Jérôme Cardan en 1540 et rend l'image projetée par le sténopé plus claire et plus nette. En ce sens, Niepce n'est évidemment pas inventeur *ex nihilo* d'un objet nouveau. Par ailleurs, l'image qu'il obtient avec son invention exige un temps d'exposition à la lumière de plusieurs jours. C'est son collaborateur Daguerre qui tout à la fois innove et invente. Il innove en utilisant notamment une plaque de cuivre, une fine couche d'argent polie et des vapeurs d'iode : l'iodure d'argent étant plus photosensible que le bitume de Judée. Le temps d'exposition est considérablement réduit puisqu'il passe à une trentaine de minutes. Ce faisant, il invente le daguerréotype dont il dépose le brevet en 1839 et, avec lui, un usage créateur de la photographie: le portrait n'est rendu possible que parce que le temps de pose s'est réduit. L'exemple de la photographie témoigne d'un entrelacement d'invention, d'innovation et de création artistique..

Reste qu'au milieu du 19^e siècle, le caractère créateur de la photographie est loin d'être incontesté. Les écrits de Baudelaire en témoignent: « L'industrie photographique [est] le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études (...). Mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français. (...) Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature¹² ». Opposant alors la poésie et la technique, et plus spécifiquement la technique mécanisée, Baudelaire lui refuse « d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire », alors qu'il se prête lui-même à de multiples poses pour les photographes de son temps. Dans les portraits de Nadar pourtant imprégnés de mystère, c'est encore la marque mécanique de l'invention et de l'innovation qui domine à ses yeux. Inventer et innover n'est pas encore créer. Il faut attendre Walter Benjamin pour que la technique puisse se penser sans exclure la magie: « Si l'on se plonge assez longtemps dans une telle image, on reconnaît

¹² Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, « Salon de 1859 », éd. Garnier, 1962, III, p.319.

combien, ici aussi, les extrêmes se touchent : la plus exacte technique peut donner à ses productions une valeur magique qu'aucune image peinte ne saurait plus avoir à nos yeux¹³». Mais cette magie perce difficilement quand la reproductibilité des images les conduit à devenir des clichés, quand leur afflux sature notre sensibilité et s'accompagne d'une forme d'uniformité. Nous retrouvons là notre questionnement initial, envisagé sous le double versant de l'esthétique et de la poïétique : comment rencontrer la nouveauté parmi tant d'images créées?

En lieu et place du néant: faire le vide

Les développements précédents ont permis d'aboutir aux conclusions suivantes: l'ordre de nos trois verbes est moins hiérarchique que nous pouvions d'abord l'envisager et le nouveau qui surgit de l'articulation entre création, invention et innovation est toujours mêlé d'ancien. Il convient donc d'écarter le fantasme de la création *ex nihilo* qui ne fait que rejouer celui d'une sortie hors du régime de l'historicité. Une création, une invention, une innovation particulières sont des événements pris dans un tissu de situations historiques dont leurs auteurs sont, consciemment ou non, souvent captifs et dont il leur faut se dégager, alors même qu'ils en proviennent. Le hasard peut favoriser cette extraction qui conduit à l'idée neuve. Mais la tâche du créateur s'effectue moins sur fond d'une page blanche que sur fond d'une page déjà écrite. Oublier le bien connu et effacer les clichés: telle est sans doute la tâche à laquelle doit s'atteler l'imagination pour envisager le surgissement du nouveau dans un monde déjà saturé et comme écoeuré des effets de mode. Nous retrouvons là un enjeu d'un texte que Gilles Deleuze consacre au peintre Francis Bacon dans *Logique de la sensation*: « Nous sommes assiégés de photos qui sont des illustrations, de journaux qui sont des narrations, d'images-cinéma, d'images-télé. Il y a des clichés psychiques autant que physiques, perceptions toutes faites, souvenirs, fantasmes¹⁴ ». Dès lors, il est une idée fautive qui est comme présumée par la définition de la création comme production de l'être sur fond de néant: l'artiste créerait en écrivant sur une page blanche, en peignant sur une surface blanche. Mais la page blanche et la toile blanche sont des images plus que trompeuses qui collent au verbe créer, comme à celui d'inventer. C'est ce que rappelle Deleuze: « C'est une erreur de croire que le peintre est devant une toile blanche. (...) Le peintre a beaucoup de choses dans la tête, et autour de lui, ou dans l'atelier. Tout cela est présent sur la toile, à titre d'images, actuelles ou virtuelles. Si bien que le peintre n'a pas à remplir une surface blanche, il aurait plutôt à vider, désencombrer, nettoyer¹⁵ ». Reprenant l'exemple de Cézanne analysé par D.H.Lawrence, Deleuze voit dans la quête

¹³ Walter Benjamin, "Petite histoire de la Photographie", trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, in *Oeuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 313-314.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, « La peinture avant de peindre », Paris, Editions de la différence, 1996, p. 83.

¹⁵ *Ibid.* p.57.

acharnée de « connaître une pomme, pleinement¹⁶ » une fureur contre le cliché qui suffit à définir la création. Dès lors, créer, inventer, innover, aux niveaux respectifs où ces verbes opèrent, peuvent s'envisager comme des gestes de soustraction, des gestes qui consistent à gommer et à supprimer plutôt qu'à produire une chose surgissant du néant. Faire le vide, ou encore oublier « toutes les roses peintes » comme le dirait Matisse, est la véritable « opération créatrice qui exige un effort ». Cet effort pour parvenir à se débarrasser du « flot d'images toutes faites » s'inscrit dans le cadre d'une *catharsis* intellectuelle et affective comparable à celle que Bachelard considérait comme nécessaire à la formation de l'esprit scientifique¹⁷. Le courage qu'elle exige se ramène à la restauration de ce regard d'enfant que nous avons d'abord identifié comme condition de la nouveauté.

Ouverture pour conclure

C'est donc dans deux mouvements contraires que semblent pris créer, inventer, innover. Mouvement prospectif, qui épouse l'élan du progrès, qui va vers la production de nouveaux objets, de nouvelles idées, de nouveaux procédés, par des gestes d'ajouts. Mouvement rétrospectif, de retour à l'enfance, et qui va vers le vide, pour effacer, et qui vise une épure du regard. Entre ces deux mouvements me semble se situer l'élan commun à ces trois verbes, plutôt que dans le seul mouvement qui va du néant à l'être. J'ai ainsi voulu rappeler que le surgissement du nouveau a pour condition un retour aux commencements qui n'est pas table rase mais regard renouvelé et renouvelant. Il y a toujours un déjà là et c'est à partir de et contre lui que l'on crée, que l'on invente, que l'on innove. Mais pour surgir, la nouveauté a besoin d'un effort: « Tout effort authentique de création est intérieur. » Cet effort intérieur exige une *catharsis* indissociable d'une *paideia*. C'est vers elle que s'orientaient des mouvements artistiques des années 1960 comme le mouvement Fluxus et plus particulièrement le Centre de création permanente de Robert Filliou et George Brecht. Dans sa postface du livre *Enseigner, apprendre, arts vivants*, de Robert Filliou, Anne Moeglin-Delcroix rappelle que cet artiste entretenait la créativité par « ces jeux réels, modestes, infiniment variés, imaginés quotidiennement par les enfants dans la joie, comme pour rappeler que création et récréation ont une racine commune. C'est ce genre de jeux dont l'artiste propose à son tour maints exemples sous forme d'exercices destinés à réveiller en l'adolescent l'esprit d'invention de son enfance. (...) Pour Filliou, la vraie révolution ne passe pas par la table rase, mais au contraire par la mémoire ranimée des commencements. L'artiste est celui qui a su ressusciter en lui l'esprit d'enfance, se construire poétiquement une seconde innocence¹⁸ ». Dans cet état d'esprit

¹⁶ *Ibid.*, p.84.

¹⁷ Gaston Bachelard, *La Formation scientifique*, 1938.

¹⁸ Anne Moeglin-Delcroix, « Une pédagogie de la libération », Postface de *Enseigner et apprendre, Arts vivants* par Robert Filliou et le lecteur s'il le désire, Robert Filliou, 1972, Paris Bruxelles : Archives Lebeer Hossmann, 2000, p.258-259.

d'une innocence toujours seconde, nous voyons poindre l'élan de création nouvelle. Créer exige de faire place nette, en trouvant les ressources intérieures et extérieures pour régénérer son regard.