

HÉRITAGES : DE L'INSPIRATION DIVINE À LA SIGNATURE

Loin derrière les lumières du modernisme et les signatures imprimées, c'est dans les premiers récits du sacré que se sont tissées les racines du pouvoir symbolique. Du poète inspiré par les dieux à l'artiste romantique, du héros antique au scientifique visionnaire, la même idée se prolonge : quelque chose – ou quelqu'un – parle à travers eux.

L'Antiquité : l'auteur, le héros et le génie comme transmetteurs des dieux

Aux origines, écrire, créer ou accomplir un acte héroïque n'est pas un geste d'individu, mais un passage d'énergie. Dans les premières civilisations lettrées – Mésopotamie, Égypte, Grèce archaïque –, la création n'appartient pas à celui qui l'exécute. Le scribe, le poète, le prophète ou le guerrier ne sont pas des inventeurs : ils sont les instruments d'une force qui les traverse. La parole, l'inspiration ou la victoire viennent d'ailleurs, des dieux, des astres ou des ancêtres.

Dans la Mésopotamie ancienne, l'écriture est avant tout un acte rituel. Le scribe n'écrit pas pour exprimer sa voix, mais pour reproduire fidèlement celle des puissances divines. Le texte est un dépôt, un relais, non une invention. L'idée même de « créateur » individuel serait inconcevable : la création appartient au monde divin, l'humain n'en est que le copiste. En Égypte, les hiéroglyphes sont appelés « paroles des dieux » ; Thot, dieu de l'écriture, en est le gardien. L'écrivain n'est pas auteur, il est prêtre.

Cette logique irrigue aussi la Grèce archaïque. Homère, figure probablement collective ou mythique, n'ouvre pas ses épopées par un manifeste personnel, mais par une invocation aux Muses : « Chante, déesse, la colère d'Achille. » La poésie, ici, ne vient pas de soi ; elle descend d'en haut. Le poète n'est pas un auteur, il est un canal. L'Iliade et l'Odyssée n'affirment pas un style, mais un souffle transmis. Le « jeu » poétique est habité, possédé par la voix divine.

Et cette idée traverse les arts, les exploits, les vies. Le héros grec n'est pas un simple humain accompli : il est littéralement possédé par les dieux. Héraclès, Achille, Ulysse ou Œdipe ne sont pas des individus libres au sens moderne ; ils incarnent la tension entre la fatalité et la volonté divine. Leur grandeur ne vient pas de leur autonomie, mais de leur rôle d'intermédiaires. Le héros agit, mais c'est le destin, l'ordre cosmique, qui s'exprime à travers lui.

Le mot même de génie vient de cette cosmologie. Chez les Romains, le *genius* n'est pas encore une qualité individuelle, mais un esprit tutélaire, une force protectrice attachée à chaque être, chaque lieu, chaque acte. Créer, c'est accueillir son génie, non l'inventer. Le génie, au sens antique, n'est pas dans l'homme, il lui est donné. Il passe. L'artiste, le penseur ou le héros n'en sont que les hôtes momentanés.



Ainsi, dans l'Antiquité, les racines du prestige, de l'admiration et de l'autorité se situent hors du sujet. La création, comme le courage ou la sagesse, n'appartient pas à l'humain, mais aux puissances qui le traversent. C'est pourquoi les œuvres ne sont pas signées : le nom importe peu. Ce qui compte, c'est la continuité du flux divin, la fidélité à la source.

Cette vision du monde nous paraît lointaine, mais elle continue de structurer nos réflexes de perception. Lorsque nous disons d'un artiste qu'il est « inspiré », d'un sportif qu'il est « habité », d'un scientifique qu'il a eu « une révélation », nous reprenons inconsciemment cette même grammaire du sacré. Nous croyons toujours, d'une certaine manière, à l'existence d'un souffle supérieur qui distingue quelques êtres du commun des mortels.

Ce modèle fonde notre rapport moderne au prestige : il donne à la réussite ou à la création une dimension transcendante, quasi mystique. Même désacralisée, l'aura du génie reste la trace de cette antique croyance : quelque chose parle à travers lui. C'est cette idée, à la fois religieuse et cognitive, qui fera glisser la figure de l'auteur – et celle du héros – de l'inspiration divine à la propriété intellectuelle, du souffle à la signature.

Le Moyen Âge : l'auteur au service de Dieu

Au Moyen Âge, la figure de l'auteur ne s'émancipe pas encore : elle reste soumise à un ordre supérieur, celui de Dieu. Dieu est l'auteur de tout, et les hommes n'en sont que les instruments. La Bible en est le modèle fondateur : les évangélistes ne « créent » pas, ils transmettent la Parole. Leur nom n'est qu'un relais pour authentifier une voix qui les dépasse.

Dans la chrétienté médiévale, *auctoritas* ne désigne pas encore une personne, mais une source de vérité. L'*auctor* est celui qui s'appuie sur un autre

plus grand que lui – un texte canonique, une parole révélée, une tradition. L'autorité se loge dans le contenu, non dans la signature. L'auteur médiéval écrit rarement pour affirmer son individualité ; il écrit pour rendre service à une vérité supérieure. Boèce, dans la *Consolation de Philosophie*, ne revendique pas une voix d'écrivain, mais une voix de pèlerin du sens. Chrétien de Troyes ouvre ses romans en rappelant qu'il écrit pour raconter une « histoire qui à tout jamais restera en mémoire, autant que durera la chrétienté ».

Le héros médiéval, lui aussi, est au service d'un ordre moral et spirituel. Il n'incarne pas l'indépendance, mais la foi, la loyauté, le sacrifice. Roland meurt en criant le nom de Dieu et de Charlemagne. Sa gloire ne vient pas de sa volonté, mais de sa dévotion. Le courage héroïque, au même titre que l'inspiration poétique, reste une forme d'obéissance.

Mais dans les marges de cette soumission, quelque chose commence à bouger. L'héroïsme et l'écriture deviennent lentement des lieux de subjectivité. Dante revendique sa vision du monde et de l'au-delà, non plus comme simple témoin, mais comme témoin élu – et déjà un peu auteur. Villon parle en son nom, non plus au nom de Dieu. Christine de Pizan, dans *La Cité des Dames*, ose se dire guidée non par l'Église, mais par sa propre raison. Elle transforme la grâce en pensée. Ce sont les premières fractures du modèle théologique de l'autorité.

Pourtant, la structure mentale demeure : le génie médiéval reste un serviteur. Même l'innovation, même l'audace se pensent sous le signe de la hiérarchie céleste. Le moine copiste, figure emblématique du créateur médiéval, illustre cette ambivalence : il travaille sans signer, persuadé que l'acte de copier est déjà une prière. La beauté du manuscrit est une offrande, non une expression.



L'imaginaire du don est central. La création vient de Dieu : l'être humain reçoit. Et cette idée, profondément ancrée, marquera durablement notre rapport à la création. Même désenchanté, l'art occidental continuera d'entretenir ce mythe du don reçu, de l'inspiration qui descend, du talent « naturel ». Le mot « vocation », qui désigne encore la trajectoire d'un artiste ou d'un savant, garde cette trace théologique : être appelé, c'est répondre à une voix qui vient d'ailleurs.

Le Moyen Âge, loin d'être une parenthèse obscure, constitue le socle de notre psychologie du prestige. Il apprend à nos esprits à reconnaître le pouvoir dans la soumission, la valeur dans la filiation, l'exception dans le service. L'auteur, le héros, le saint et le savant y sont des hiérarchies de dépendance : chacun tire sa grandeur du degré de proximité qu'il entretient avec la source divine. Les figures d'excellence existent pourtant – de Jeanne d'Arc à Hildegarde de Bingen, d'Averroès à Roger Bacon – guerriers, mystiques ou savants, inventeurs et guérisseuses. Mais leur gloire reste toujours dérivée, subordonnée à une cause qui les dépasse. La reconnaissance célèbre moins l'individu que l'ordre qu'il sert, qu'il s'agisse de Dieu, du roi ou du bien commun.

Mais cette source n'est pas toujours sacrée. Elle peut être profane, issue d'une autorité humaine ou d'un texte ancien. Les premiers romanciers médiévaux traduisent et adaptent les récits de l'Antiquité – l'*Énéide*, la *Thébaïde*, les chroniques de la guerre de Troie –, inscrivant leur légitimité dans la continuité d'un héritage antérieur plutôt que dans une invention *ex nihilo*. Ce geste fonde une économie du prestige fondée sur la reprise : on ne crée pas contre la source, on crée à partir d'elle, dans l'horizon d'un pouvoir symbolique déjà établi.

Et lorsque la modernité fera du créateur un individu autonome, elle ne fera, en réalité, que déplacer

au moment du plaisir musical, mais aussi dans l'attente de l'acmé de la pièce. Le nom d'un auteur agit de manière similaire : il crée une zone de tension affective où la promesse du plaisir est déjà une part du plaisir. Le nom agit comme un stimulus prédictif, une promesse sensorielle. Il prépare le cerveau à aimer, de la même manière qu'un parfum de marque ou un vin prestigieux suscitent une activation accrue du cortex orbitofrontal avant même l'ouverture de la bouteille.

Ainsi, la reconnaissance publique – qu'elle soit médiatique, politique ou artistique – fonctionne comme une interface cognitive entre mémoire et récompense. Elle transforme la familiarité en valeur, la répétition en vérité, la visibilité en légitimité.

Dans ce sens, la signature par une figure connue n'est pas seulement un attribut symbolique : elle devient une structure de perception, un raccourci neuronal qui rend certaines figures, certains noms et certaines œuvres plus réels que d'autres. Le nom d'un auteur n'est pas seulement un élément d'information : c'est un catalyseur neuronal qui oriente notre attention, structure notre mémoire et module nos émotions.

C'est pourquoi les figures de prestige – l'auteur, le génie, le héros – exercent une fascination aussi persistante. Le cerveau, avide de cohérence, s'attache à ces noms comme à des balises de sens dans un environnement saturé d'incertitude. Un nom célèbre ne rassure pas seulement : il prédétermine la qualité perçue, la densité émotionnelle, la confiance esthétique. Nous ne voyons pas le même tableau si nous savons qu'il est de Van Gogh, n'entendons pas la même musique si nous croyons qu'elle est de Mozart, ne lisons pas le même texte s'il est signé par une plume reconnue.

Les grandes figures culturelles exploitent la notoriété : le « génie » fonctionne comme une marque de confiance esthétique. Voir le nom de Picasso,



écouter Beethoven, lire Marguerite Duras ou Toni Morrison n'est pas seulement un acte culturel ; c'est un acte de reconnaissance cognitive. Chacun de ces noms condense une histoire de récompenses préalables, un conditionnement perceptif : on sait déjà que l'expérience sera significative, ou du moins qu'elle doit l'être.

Mais si la signature oriente notre plaisir, c'est aussi elle qui fonde notre indignation. Le plagiat nous scandalise moins parce qu'il viole une loi que parce qu'il trahit une croyance cognitive fondamentale : celle que toute œuvre doit correspondre à une origine identifiable, à une main singulière. Derrière l'accusation morale se cache une réaction plus primitive : la rupture du lien entre auteur et intention active les circuits neuronaux du conflit social et de la trahison. Des études en neurosciences sociales²¹ ont montré que l'indignation morale mobilise conjointement le cortex préfrontal médian, le cingulaire antérieur et l'insula antérieure, zones associées à la détection d'injustice et à la violation des attentes sociales. Autrement dit, le plagiat ne choque pas seulement nos valeurs, il heurte nos anticipations perceptives et émotionnelles : ce que nous pensions « authentique » s'avère duplicable. Notre cerveau, qui associe la beauté à une origine singulière, se retrouve face à une incohérence : un même objet peut avoir plusieurs origines. Cette contradiction déclenche une erreur de signal, un inconfort moral et perceptif, comme si la cohérence du monde symbolique vacillait. Ce qui choque n'est pas la copie elle-même (le cerveau adore la répétition), mais l'usurpation du lien entre origine et trace. Le scandale du plagiat révèle ainsi la persistance du culte de l'auteur : nous tolérons l'imitation, mais pas le vol de l'intention. Car le plaisir esthétique repose sur une forme de contrat implicite : ce que je ressens, je le ressens avec toi.

A)

seulement lus : ils sont vérifiés. L'admiration devient conditionnelle, révisable à tout moment. Ce régime d'attention - que Murat décrit comme « une morale du flux » - produit une éthique instable. Le jugement se déplace au rythme de l'information. Face à cette hypermnésie morale, un danger se dessine : la recongélation du canon, lorsque, par peur de juger, on fige à nouveau la culture dans ses hiérarchies familières.

Pourtant, c'est précisément dans cette tension entre mémoire et saturation que se joue la possibilité d'une réécriture. Car si l'hypermnésie risque de transformer la vigilance en inertie, elle peut aussi, si elle est orientée autrement, devenir une force de refonte. C'est ici que la distinction proposée par Laure Murat entre « récrire » et « réécrire » devient essentielle : récrire consiste à reproduire ou corriger un texte à l'identique, dans une logique de restitution, tandis que réécrire engage un geste de transformation critique, qui modifie la structure même du canon pour en dévoiler les angles morts. Murat ne propose ainsi ni de s'enliser dans la mémoire du scandale ni de rejouer indéfiniment le passé, mais d'inventer une mémoire critique - une réécriture qui redonne sens au passé sans le répéter.

Réécrire

Laure Murat nous invite à penser cette époque non pas comme celle du rejet, mais comme celle de la créativité critique : une ère où le geste d'interroger les monuments devient acte d'invention, où on lit contre le canon non pour le renverser, mais pour rouvrir la possibilité du sens.

Un exemple de cette réécriture est le travail de Pénélope Bagieu, qui, dans ses bandes dessinées *Culottées*, revisite l'histoire et les biographies de femmes souvent oubliées ou marginalisées. Elle ne supprime pas les textes ou les figures existantes,



mais les relit et les réinscrit dans un contexte critique et contemporain, révélant des voix et des expériences passées sous silence, tout en rendant la lecture accessible et vivante. De même, Blanche Sabbah, dans ses albums *Mythes et Meufs*, interroge les récits mythiques et bibliques depuis une perspective féministe, déconstruisant les structures patriarcales pour redonner voix à celles qui étaient effacées.

Dans un contexte sud-américain, des romancières telles que Mercedes Cabello de Carbonera ou Ana Roqué ont réécrit la figure de la femme dans le roman du XIX^e siècle, questionnant les normes sociales et réinscrivant la subjectivité féminine dans l'histoire littéraire nationale⁷⁶. Encore ailleurs, des autrices, comme la romancière sénégalaise Mariama Bâ, ont donné une voix littéraire à des expériences marginalisées, rompant avec les formes dominantes de la création et valorisant des écritures ancrées dans les réalités locales.

Ces projets ne visent pas simplement l'« ajout » de figures absentes, mais modifient la manière même dont l'histoire culturelle a été construite : ils interrogent le mythe du génie solitaire, de l'auteur-maître, et rendent visible ce qui était devenu invisible, tout en construisant une mémoire critique, plurielle et incarnée.

Réécrire, c'est ainsi admettre que la mémoire n'est pas un musée, mais un organisme. Ce n'est pas réévalué à froid ni condamné dans l'instant : c'est remettre en mouvement. Dans cette fluidité, le cerveau moral et le cerveau esthétique ne s'opposent pas, ils coévoluent. Et c'est peut-être là, dans ce déséquilibre créateur, que s'invente la nouvelle écologie du regard : non plus admirer malgré, ni condamner pour oublier, mais réécrire pour comprendre.

Et peut-être est-ce là, finalement, le sens du mot « réécrire » chez Laure Murat : non pas recommencer

L'auteur, le jugement et la plasticité du regard

Les crises morales qui traversent la culture contemporaine – polémiques, effacements, réévaluations – ne sont pas des accidents du goût, mais les symptômes d'un changement de régime cognitif. Pendant des siècles, nous avons appris à aimer sous le signe de la monumentalité : l'auteur comme repère, l'œuvre comme absolu, le canon comme mémoire stable. Mais le cerveau, lui, ne connaît pas la stabilité : il est fait de révisions, d'oublis et de reconsolidations. La culture, à son tour, découvre qu'elle partage cette nature plastique : elle ne se conserve pas, elle se réécrit.

Ce que ces crises ont rendu visible, au-delà des affrontements moraux, c'est notre incapacité à continuer de penser la beauté indépendamment du monde qui la produit. La dissonance entre l'admiration et la faute, le plaisir et la honte, n'est pas un dysfonctionnement : c'est une mise à jour du regard. Nous ne lisons plus depuis l'innocence du canon, mais depuis la conscience du contexte. Là où l'objectivité prétendait effacer le lecteur, la lecture située le rend visible. Là où le prestige figeait le nom dans la pierre, la critique contemporaine le replace dans le mouvement de l'histoire.

Les neurosciences sociales montrent que le jugement esthétique et le jugement moral partagent un même socle neuronal : les circuits de l'attention, de la récompense et de l'évaluation de l'intention. Loin de s'exclure, ils se « coactivent ». Autrement dit : penser et sentir ne se séparent pas. Cette imbrication, que la modernité voulait nier, devient aujourd'hui la condition de notre lucidité. Recevoir avec conscience, c'est lire avec tout le cerveau : celui qui éprouve et celui qui juge.

C'est dans ce sens que la critique, telle que l'entend Laure Murat, ne relève plus du tribunal, mais du



laboratoire. Réécrire ne veut pas dire effacer, mais expérimenter avec la mémoire. Contextualiser ne veut pas dire condamner, mais comprendre la part cognitive et politique de nos émotions esthétiques. La tâche du lecteur contemporain n'est donc pas de trancher entre la morale et l'art, mais de tenir ensemble leurs tensions – d'apprendre à aimer sans adorer, à critiquer sans annihiler.

Ce déplacement transforme aussi notre idée du statut de l'œuvre. L'œuvre n'est plus un bloc d'indépendance morale, mais une interface vivante, où se rejouent en permanence les relations entre perception, contexte et éthique. Elle n'est pas affaiblie par cette ouverture : elle y gagne une nouvelle densité, celle d'un objet traversé par le réel, capable d'absorber le trouble et d'en faire sens.

Ainsi, la crise de l'auteur n'annonce pas la mort de la « culture », mais sa métamorphose. Elle signe la fin d'une économie de la vénération. Car la culture n'a pas besoin de génies : elle a besoin de nouvelles formes de responsabilité partagée et de consciences plurielles. La question n'est donc plus de savoir qui domine le récit, mais comment chacun de nous peut y participer – lire, juger, réécrire –, et faire vivre une culture qui pense, sent et se transforme.