Véronique Alexandre Journeau (dir.), ***Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient,*** Paris, L'Harmattan, 2011, 293 pages

Introduction

Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient est un ouvrage collectif de 14 articles divisés en quatre parties. D'une manière générale, il porte sur la créativité artistique : sa nature, son fonctionnement, les conditions de son émergence et ses exigences. Pour ce faire, il s'intéresse à un large éventail de media artistiques : littérature, musique, chorégraphie, calligraphie, peinture, pour ne citer que ceux-là. La lecture qui en a été faite dans cette note, a adopté une démarche synthétique et une progression linéaire. La première partie ainsi que chacun des quatorze chapitres ont donc été résumés et, modérément commentés dans la mesure du possible, en essayant de mettre en relief leurs points saillants, et, le cas échéant, les points de divergence somme toute minces, qui existent entre eux.

Tout cela a permis de mettre en évidence quelques invariants relatifs à la créativité artistique qui, *grosso modo*, peuvent se scinder en deux grandes catégories : les rationnels et les non rationnels. Ainsi, on peut dire que, plus qu'un certain nombre d'autres, cet ouvrage, fait une percée importante dans la tentative de comprendre un peu plus et mieux l'acteur créateur. Mais, il va sans dire que bien que ce dernier se laisse examiner, mieux admirer, il conserve ce qui fait tout son charme et sa complexité : le mystère. Heureusement ! Pourrait-on s'exclamer. Sinon, que deviendraient nos chers arts ? Des " *fast artworks*" pour ne pas dire des "
fast food
pseudo artistiques" ? C'est fort possible. Mais, heureusement une fois de plus, le non rationnel et le mystère veillent au grain ! Oh ! Pardon, à la lettre ! Ce sont les vaccins qui protégeront et, pour longtemps encore, les arts authentiques de la grande dérive. Mais, trêve de supputations ! Ouvrons plutôt l'ouvrage et mettons-nous à l'œuvre… le mystère s'impatiente…

Première partie : Muriel Detrie : « Place du jeu en création » (pp. 19-22)

Introduite par Muriel Detrie de Sorbonne Nouvelle-Paris 3, c'est la seule partie de l'ouvrage qui bénéficie d'une introduction. Son auteure y rappelle les traditionnelles questions relatives au complexe, mystérieux et fascinant processus de la création artistique d'une manière générale. C'est ainsi qu'après avoir rappelé les différents arguments régulièrement avancés à savoir : les muses, les dieux, la névrose, l'inconscient et la volonté pour ne citer que ceux-là, elle constate qu'en fin de compte, ils n'avancent pas substantiellement sur le chemin de la compréhension intégrale de ce phénomène.

Ainsi, à la suite de Marc-Mathieu Münch, elle se pose la question de savoir si la résolution de ce problème ne réside pas dans le changement de perspective d'investigation. En effet, s'interroge-t-elle, « la difficulté de définir les processus qui président à la création artistique ne tient-elle pas au fait que l'on appréhende l'activité créatrice indépendamment de l'œuvre à laquelle elle aboutit et de la réception qui en est faite ? »[1]. Pour y répondre, quoi de plus normal pour elle que de convoquer, une nouvelle fois, Münch et son idée géniale. Et pour cause, allant à rebours de ce qui a été fait jusque-là, celui-ci mène ses investigations en s'appuyant sur les chefs-d'œuvre artistiques, les témoignages de leurs auteurs et de leurs critiques. Et là, comme le dit la chanson et, pour coller à l'esthétique münchéenne, « la vie jaillit ! » [2].

En guise d'illustration, elle évoque d'abord deux articles de l'inévitable Marc-Mathieu Münch et de Kateri Lemmens : « Le corollaire "jeu" de l'effet de vie » pour le premier et « Une touche sur le piano de Hölderlin : jeu et création dans *Vérité et méthode* de Hans Georg Gadamer et I *nstrument s des ténèbres* de Nancy Huston pour la seconde. Münch assigne au jeu un rôle de premier plan. Ainsi, l'auteur est agent et patient du jeu en ce sens qu'il joue avec les matériaux et moyens à sa disposition, autant qu'il est joué par des forces qui le dépassent. Lemmens pour sa part, explore les deux ouvrages sus-cités. Elle montre que Gadamer soutient que la création est la résultante d'un jeu combinant la volonté de l'auteur et le hasard. Il y a à la fois une part de connu et une part d'inconnu donc de mystère.

À l'opposé de ces deux articles, elle évoque ensuite un troisième, celui de Robert Wilkinson

intitulé « La créativité dans la peinture chinoise de tradition classique ». Ce dernier récuse cette prépondérance du jeu dans la création artistique au profit d'« une révélation non personnelle mais objective »[3]. Il met en avant une perspective spirituelle ou spiritualisante. Pour lui, la création s'apparente au résultat d'une synchronisation entre le souffle de l'univers, le mouvement de la vie et l'artiste ; entre le personnel et l'universel qui permet d'accéder à la réalité vraie pour ne pas dire "la réalité réelle" c'est-à-dire celle qui se trouve au-delà des apparences. Le jeu dans ce cadre est réduit à la portion congrue mais non moins délicate de reproduction fidèle du rythme de la nature. Mais, pour en savoir plus, ne vaut-il pas mieux aller enfin au cœur de ces différents articles ?

I-1- Marc-Mathieu Münch, « Le corollaire "jeu" de l'effet de vie » (pp. 23-36)

Cet article est de toute évidence, la communication de Marc-Mathieu Münch à l'occasion de la *Troisième rencontre de l'effet de vie,*
avec pour titre « Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient » qui est devenu celui du présent ouvrage. Dans cet article, Münch s'interroge sur la nature, la provenance, le but et la valeur du jeu, corollaire de l'invariant de l'effet de vie qu'il a lui-même mis en évidence
[4]
, dans le processus de création artistique.

Parlant de la nature du jeu, il estime qu'il est semblable à celui des enfants. En effet, tandis que ces derniers jouent à être adultes et à reproduire les étapes et les événements de la vie, les artistes eux, jouent avec « leurs matériaux »[5] notamment les mots pour les écrivains. De ce fait, « le jeu artistique définit le moment où l'artiste cherche des combinaisons nouvelles capables de donner forme à ce qui bouillonne en lui et qui, d'abord informe, demande à sortir. »
[6]
.

De ce fait, Münch distingue deux types de jeu : le premier essaie de donner « une valeur ajoutée » au matériau ordinaire. Cette valeur est liée à sa forme et à la place qu'il occupe dans

l'ensemble des matériaux à la disposition de l'artiste. Le deuxième type de jeu est lié à l'effet de vie créé dans la psyché du lecteur. Ainsi, le talent de l'écrivain va résider dans sa capacité à insuffler la vie aux mots et à amener le lecteur à la percevoir et ce, de manière optimale. Pour l'illustrer, Münch se sert du témoignage de nombre d'artistes à l'instar de Léon-Paul Fargue, Delacroix, Bonnefoy pour arriver à la conclusion selon laquelle le processus créatif est un travail à la fois objectif et subjectif. Il allie une part de connu et une part d'inconnu, de mystère, une part de collectif voire d'universel et une part d'individuel ou de particulier.

De plus, ajoute-t-il, en même temps qu'il doit se soumettre aux règles de l'art pour ainsi dire, l'artiste doit aussi y déroger tant sur le plan formel que thématique. En fait, il les viole ou violente d'autant plus qu'il les connaît et s'y soumet. C'est là le paradoxe de l'art qui, sans aucun doute, en constitue aussi la beauté. Cette beauté atteint son paroxysme dans le fait qu'aucun critère objectif ne préside au surgissement d'une œuvre et la proclamation de l'achèvement de celle-ci par son auteur. Surprise pour les uns ? Fulgurance assimilable à une génération spontanée pour les autres ? ou vérité d'évidence pour une troisième catégorie[7] ? Le mystère demeure quasi entier.

Pour essayer de cerner autant que cela est possible ce mystère, Münch affine ses questions : « d'où vient, s'interroge-t-il, la création, comment fonctionne-t-elle, quel est le rapport entre l'artiste et l'œuvre créée, et quels sont, enfin, les rapports de l'art et de l'artiste avec la société ? »[8]

Il y répond de manière méthodique en parlant dans un premier temps de deux types d'inspiration, l'une transcendante et l'autre immanente. L'inspiration transcendante renvoie au monde spirituel ou supra humain c'est-à-dire qu'elle provient, selon les obédiences religieuses ou philosophiques de Dieu, des muses, du cosmos etc. L'inspiration immanente pour sa part revient à la dimension humaine et personnelle. Il peut s'agir de la rêverie, de l'imagination, de l'hérédité, de l'instinct, de l'inconscient, du génie et du savoir faire technique.

Relativement au fonctionnement et au moteur de la création, deuxième point de son argumentaire, une importante minorité parle du bonheur (Musset), une écrasante majorité de souffrance et de trauma[9], une troisième catégorie parle d'une longue maturation doublée d'un travail intense, d'entraînement, de recherches tant en bibliothèque que sur le terrain
[10]
. Et dans ce cadre, l'entraînement ne vise qu'à atteindre une dextérité qui permette à l'artiste de se défaire de la contrainte de cogiter sur les différents étapes
[11]
du mécanisme à mettre en place pour exercer ses talents. En fait, il vise à supprimer le vide ou

la distance entre la pensée, l'idée ou l'intention et l'acte ou le geste qui la concrétise ou l'exécute, pour aboutir à ce que Journeau appelle « la pensée du geste »
[12]
. En d'autres termes, chez l'artiste accompli : pensée et geste doivent ne faire qu'un. C'est peut-être là, la clé des digressions et des improvisations réussies.

En guise de conclusion, on peut dire que bien qu'ayant fait une sérieuse avancée sur cette question, de par sa théorie sur l'effet de vie et plus précisément, l'un des corollaires le jeu, Münch ne peut que réitérer le caractère à la fois fascinant, complexe et mystérieux de la créativité. Plus on croit la comprendre, plus mystérieuse elle devient. Par conséquent, ne le voilà-t-il pas revenu à la double perspective du jeu créatif fait d'auto détermination et d'action des forces surnaturelles ? Qu'en pense Kateri Lemmens ?

I-2- Kateri Lemmens : « Une touche sur le piano de Höderlin : jeu et création dans *Vérité et méthode*
de Hans Georg Gadamer et I*nstruments des ténèbres*
de Nancy Huston » (pp. 37-59)

Dans cet article comme dans le précédent, la place du jeu dans la création artistique est prépondérante. En effet, son auteure Kateri Lemmens rejoint le point de vue de Münch. Pour ce faire, elle examine un corpus composé de l'œuvre majeure de Gadamer et le sixième roman de Nancy Huston pour essayer de résoudre deux problèmes principaux : « en premier lieu, le rôle du jeu dans la réflexion de Hans Georg Gadamer sur l'art et la compréhension et, en second lieu, en observant son expression dans une œuvre de création contemporaine : I*nstruments des ténèbres*
de Nancy Huston »
[13]
.

Relativement à *Vérité et méthode*, elle montre que Gadamer axe sa réflexion sur le rôle du jeu dans la création et la réception de l'art. Ce n'est pas un secret, l'herméneutique gadamérienne est pour le moins non conformiste. Pour lui, l'herméneutique doit aller au-delà d'une simple démarche méthodique, méthodologique et épistémologique pour aboutir au jeu. C'est par le jeu qu'on crée. C'est aussi par lui qu'on comprend ce qui a été créé, c'est-à-dire qu'on accède à l'intime, à l'essence de l'œuvre d'art. On se retrouve avec au départ de l'œuvre, le jeu créatif/créateur qui la crée et, à l'arrivée, le jeu herméneutique qui la reçoit. Le récepteur ne doit donc se servir des outils méthodologiques qu'en tant qu'ils organisent ce jeu auquel il doit prendre part en tant que joueur, jouet et scène c'est celui en qui ledit jeu se déroule. C'est cette participation qui produira l'« illumination » [14] lui donnant accès à « la *the oria* » [15], la vérité sur l'œuvre .

Car, dans la logique de Gadamer, le jeu a deux sens, de ludisme ou de et de représentation. Cette représentation qui renvoie à la mise en scène au théâtre, a pour acteurs l'auteur-émetteur, le jeu et le lecteur/spectateur-récepteur. Ainsi, les joueurs jouent autant qu'ils sont joués. Ils sont joueurs et jouets, agis autant qu'ils sont agis, agents et patients. Les uns pour créer et les autres pour comprendre la création. Cela implique que pour aller à Soi, ce « surcroît d'être » [16] et à la réalité plénière, il faut passer par l'oubli de soi c'est-à-dire se vider de son soi charnel. Ce qui suppose le retour à la dialectique présence-absence, mort-vie ou *thanatos - eros* .

Dans ces conditions les méthodes d'analyse textuelle et d'investigation littéraire traditionnelles ne servent que d'outils d'explicitation de la ou des vérités à laquelle ou auxquelles le jeu a donné accès.

En réalité, Gadamer semble s'intéresser moins au comment de la création qu'aux particularités du jeu créatif qui, finalement, aboutit à un autre, le jeu herméneutique. En définitive, l'œuvre d'art est comme une boucle avec au départ et à la fin le jeu et pas n'importe lequel. C'est un jeu qui, comme chez Münch, a pour modèle celui des enfants. Par elle, se reconstitue en filigrane le cycle de la vie. Cela signifie qu'on naît et meurt plus ou moins enfant : l'enfant comme le vieillard ne pouvant rien par lui-même, mais soit par innocence[17] soit par expérience, les deux, respectivement, se rappellent ou pressentent l'au-delà de la réalité.

En ce qui concerne I*nstruments des ténèbres* de Nancy Huston, Lemmens montre fort opportunément que l'abandon des règles de l'art, ne signifie pas qu'elles soient devenues inutiles. En fait, il est important de bien les connaître. Et plus on les connaît, plus on peut, le cas échéant, les appliquer, les dépasser, les remettre en cause ou les abandonner. On retrouve là l'idée développée par Münch dans l'article précédent
[18]
. De plus, à l'idée avancée par ce dernier, celle de l'artiste-jouet des forces transcendantes, elle ajoute celle de l'auteur jouet, avant d'être joueur de son art. Tentative s'il en est, d'accéder au souhait de Münch de voir sa théorie de l'effet de vie s'étendre à d'autres arts ? On peut le penser, ne serait-ce que de par la formulation du titre de cet article et, dans le fait que, quasiment l'ensemble de l'œuvre cette écrivaine, s'inspire des techniques de composition musicale et, dans une moindre mesure de la danse et de la photographie.

Conçu sur la technique de la mise en abyme, son sixième roman est donc une excellente illustration de l'intermédialité. En effet, y figurent « divers emprunts et références musicales [qui] favorisent l'explicitation du processus créateur, sa fragilité, sa complexité, mais aussi sa puissance »[19]. En témoigne, le fait qu'elle bâtit le roman-corpus de cet article sur le modèle de la technique de composition de Heinreich Ignaz Franz Von Biber : la « *scord atura* » qui signifie discordance. Cette technique était spécifique des compositeurs de la période baroque qui « s'amusaient à tripoter l'accord des violes et des violons, montant d'un ton par-ci, baissant par-là, pour permettre au musicien de jouer des intervalles inhabituels (…) mais parfois pas seulement inhabituels, ils étaient insensés »
[20]
. Et nous revoilà au cœur du jeu créatif alliant à la fois maîtrise des règles et violation de celles-ci ? La thématique du roman le montre à suffisance. Elle combine deux trames incompatibles, tout au moins en apparence comme le révèle Lemmens :

> *« la première, [est] celle de Nada, une romancière blasée de New-York qui approche la cinquantaine et qui consigne, dans son journal, son « Carnet scordatura », les vicissitudes de sa vie sentimentale et les méandres de son travail de création. La seconde partie, « la sonate de la résurrection », c'est le roman que tente d'écrire Nada et qui raconte la difficile existence de Barbe, une jeune orpheline née à la fin du XVIIe siècle (1686) qui sera mise à mort pour avoir dissimulé une grossesse (issue d'un viol) et fait disparaître son enfant illégitime[21].*

N'est-ce pas là encore une excellente illustration du paradoxal, de l'invraisemblable et du, ô combien surprenant et fascinant travail de création ? On peut à bon droit le penser. Et pour cause, grâce à lui, l'artiste voit la vie(Nadia) là où il n'y en a pas (Nada), la mort là tout le monde voit la vie, la solitude en pleine foule et la foule au beau milieu de la solitude. Il rapproche les opposés et sépare les semblables, vante le vacarme du silence et le silence du vacarme la

vacuité de la plénitude et la plénitude de la vacuité… Enfin, au cœur du jeu créatif, l'auteure de cet article situe également la névrose. Elle peut prendre la face d'une souffrance, d'un traumatisme, d'un "démon" et la liste n'est pas exhaustive.

Lemmens cite quelques exemples tirés du roman de Hutson pour illustrer tout cela. Il y a notamment le cas de Nadia qui devient Nada[22] qui, à son tour et de manière réflexive pourrait préfigurer ou engendrer à nouveau Nadia ; les blessures de la vie lui servant de tremplin vers un mieux être, vers une forme de résurrection. Elle évoque également une part de création artistique qui connote la création démiurgique et la procréation. Ce dernier cas de figure pose avec acuité la question du viol suivi de l'avortement ou de l'accouchement. Ce faisant, il remet en débat les interdits religieux notamment de l'église catholique en matière d'interruption volontaire de grossesse.

Etant habité par ce qu'il a à dire et qui peut prendre l'apparence d'une souffrance, d'un mal-être ou d'un "démon" qu'il faudrait soigner ou exorciser, par le truchement de l'écriture, l'artiste-écrivain dispose de matériaux linguistiques pas toujours adéquats. Son travail consiste donc à pallier la défectuosité de la langue par un travail de réappropriation ou de "resémantisation" de celle-ci, ce qui n'est pas toujours aisé : « Quant à la romancière, soumise aux lois du langage, fini et imparfait, trop humain, doit ensuite se soumettre au pénible processus de la retranscription, une étape laborieuse, privative, qui met en relief les limites, les contraintes, les manques de la parole et du corps humains »[23]. Le résultat, comme le dit si bien Huston elle-même n'est pas toujours une réussite. Et pour cause, le passage de l'idée ou de la pensée aux mots souffre toujours de quelque perte au niveau qualitatif. C'est une forme de traduction et, comme toute traduction, elle est plus ou moins trahison. Le matériau langagier donc semble être toujours en-deçà de la chose imaginée ou rêvée qui, elle, se situe dans un "au-delà" difficile ou, à dire vrai, impossible d'accès par les mots : « Dans mes rêves, des passages entiers de la
Sonate de la résurrection
m'apparaissent scintillants, mais s'évaporent avant que je n'aie pu les capter par les mots. Quand je m'installe à mon bureau, le travail est si lent, si maladroit que j'ai l'impression de déplacer des sacs de ciment »
[24]
. La talent de l'artiste va donc se mesurer à sa capacité à réduire le décalage entre ces deux niveaux : l'au-delà et l'en-deçà. Ce qui, parvenu au terme de cet article, laisse pendante, la question de savoir la vérité, s'il en est, sur la création littéraire et artistique.

En guise de conclusion donc, Lemmens montre qu'en matière de créativité artistique, tout est dans la nuance : « la création, dit-elle, n'est ni pureté divine ni transgression démoniaque, mais complexité bien humaine, présences, éclats au cœur de nos vies, créateurs ou lecteurs ; des apparitions, des présences (…) aussi irréfutables que mystérieuses »[25]. Ces propos viennent

à la suite de ceux de Gadamer qui affirme qu'en définitive, « la vérité n'est ni la lumière permanente et éblouissante, ni la nuit noire éternelle ; mais des éclats d'amour, de beauté et de rire, sur fond d'ombres angoissantes ; mais le scintillement bref des instruments au milieu des ténèbres (oui, car la musique ne se perçoit que grâce au silence, le rythme grâce à l'étendue plane) » [26]

Que dire de plus, si ce n'est que la lumière de l'art ne brille d'autant plus qu'elle se trouve au fond des ténèbres. Et pour que cela soit possible, les forces humaines ne suffiraient pas toujours. C'est pourquoi, certains n'hésitent pas à invoquer les forces spirituelles.

I-3- Robert Wilkinson : « Créativité dans la peinture chinoise de tradition classique » (pp. 61-81)

Cet article va à rebours des deux précédents. Mais cette opposition n'est somme toute pas radicale. Ce n'est tout simplement qu'une question de proportion car celui-ci récuse l'idée d'un jeu créatif ou créateur et met l'accent sur la dimension spirituelle ou spiritualisante de la créativité artistique. Ce qu'ont reconnu les auteurs précédents certes, mais, dans une moindre mesure.

La spiritualité serait donc au centre de la création artistique et, pour le prouver, Wilkinson s'intéresse au processus créatif chinois essentiellement fondé sur l'intuitif, le supra sensoriel qui n'est ni quantifiable, ni mesurable, ni modélisable. Pour créer, il faut se déposséder de soi-même, lâcher prise, se laisser agir au lieu d'agir. C'est dire que dans la perspective chinoise, il faut faire preuve de renoncement, d'humilité et d'abandon. Toutes ces qualités étant, au demeurant, valables sous toutes les latitudes et longitudes mais, pas de la même manière. A partir de là, il coule de source que la création est une activité qui échappe à la rationalité cartésienne.

En s'intéressant au cas spécifique de la Chine et de l'Extrême-Orient d'une manière générale, Wilkinson essaie de l'expliciter aussi clairement que possible. Pour ce faire, il énonce les principes qui gouvernent la création artistique chinoise. Ils sont au nombre de six et l'on peut les résumer en ceci que la réalité, la vraie, échappe aux sens qui, en fin de compte, se limitent à l'apparence ou à la surface[27]. En effet, ce qui est visible, audible et tangible ne serait en fait que la réalité soit résiduelle, soit maquillée, soit masquée, soit trafiquée, soit truquée. L'artiste serait dans ces conditions, une sorte de prêtre, d'initié, de génie, de visionnaire voire de Prométhée à même de détecter l'illusion ou l'illusoire c'est-à-dire la fausse réalité et donc *ipso facto* de trouver la vérité ou la vraie réalité c'est-à-dire le "feu des dieux" pour l'apporter à ses semblables.

Créer, suppose que l'auteur est doté de la capacité ou du don de voir au-delà de ce qui est patent et illusoire pour accéder à ce qui est latent et vrai. La vérité dans ces conditions est « le fruit d'un discernement créatif » [28] permettant de passer de la superficialité à la profondeur des choses. Pour l'expliciter, Wilkinson convoque le « peintre chinois, théoricien et critique du V^{e} siècle Xie He » [29] .

Ainsi, pour accéder aux vérités ultimes, il faut donc premièrement entrer en relation avec son *qi.* C' est l'énergie suprême, « la force vitale qui anime l'univers comme un tout » et qui est présente en chaque individu. Le *qi* est un principe pluriel qui, selon Wilkinson, n'a pas d'équivalent direct dans la culture occidentale. Car, « [i]l combine à la fois les sens et l'au-delà des sens. Il n'est pas purement matériel, en ce qu'il est une force vitale, il n'est pas purement spirituel, en ce qu'il a affaire au souffle physiologique [30] ». De manière verticale, il relie l'être humain à la transcendance et, de manière horizontale, à ses semblables et aux éléments. De manière approximative mais suffisamment illustrative, on peut l'apparenter au Saint Esprit chez les chrétiens avec ceci de particulier qu'il inclut l'aspect matériel, physique et physiologique. Dans la spiritualité orientale, la force ou le rayonnement d'une personne ou d'un artiste se mesure à son degré d'ouverture à cette énergie, à sa présence en elle et à son aptitude à se laisser traverser par elle.

Après le *qi,* il faut entrer en résonance à travers le *yun.* Certaines spiritualités orientales parlent aussi de vibration ou de champ vibratoire. En fait, le principe de la créativité recouvre quatre

caractères *qi, yun, shye ye et shengdong* que l'on peut appréhender comme un tout ou en deux binômes. Ils interagissent pour accréditer l'idée selon laquelle il faut développer son harmonie intérieure permettant d'être sur le plan vertical en lien avec la transcendance et, sur le plan horizontal, avec l'humanité et la nature afin de percer les secrets de la création et les mettre à la disposition de tous. Pour y parvenir, il est indispensable de travailler dans deux sens. Premièrement, pour maîtriser les techniques artistiques qui serviront de balise et d'outils de discernement et, deuxièmement, pour développer et optimiser son *qi* par le travail respiratoire, un comportement exemplaire et des exercices spirituels appropriés. Le but recherché est de se vider de son *ego* et de servir de canal à l'énergie vitale universelle qui va se charger d'agir à travers l'artiste, lequel pourra ainsi donner naissance à « un art de qualité [c'est-à-dire qui] révèle les vérités ultimes »
[31]
. Car dans la spiritualité taoïste d'une manière générale, le bon artiste n'agit plus, il est agi.

Wilkinson ne s'arrête pas là. Il remarque que cette vision de la créativité artistique n'est pas le propre exclusif de la culture orientale. Elle est bel et bien présente en occident aussi. C'est pourquoi, consacrant une partie de son article à ce qu'il appelle « les parallèles occidentaux »[32]
, il cite nombre d'auteurs occidentaux et spécialement de l'époque romantique, qui font aussi la part belle à la place du spirituel et du divin dans la création artistique. C'est le cas par exemple du poète anglais Shelley qui parle d'éternité, d'infini, de divin, d'"aspatialité" et d'"atemporalité"
[33]
. Shelley vante aussi les vertus de l'imagination qui permet au poète d'accéder au divin. Pour lui, « l'ultime réalité est spirituelle »
[34]
. L'accession à celle-ci suppose la mise entre parenthèses de la raison, la promotion de l'intériorité, le retour en soi
[35]
. Dans ce sens, il ajoute en le citant, Novalis d'après qui : « l'éternité avec ses mondes – le passé et le futur- est en nous-mêmes et nulle part ailleurs »
[36]
. En conséquence, il faut arriver à penser, pour ainsi dire, avec le cœur et pas avec le cerveau. Dans ces conditions, comme l'intuition, l'imagination n'est plus « la folle du logis » de Pascal ni la « maîtresse d'erreur et de fausseté » de Malebranche. C'est la qualité suprême, le chemin par excellence qui mène à l'essence des choses, de l'art et, ultimement, à l'essence de la création et de la vie. C'est ainsi que, paraphrasant Shelley, Wilkinson affirme très justement que : « l'imagination est en soi la faculté inventive et créative et l'imagination du poète est notre voie d'accès au monde éternel »
[37]

. Dès cet instant, « ce que l'artiste transmet n'est pas de la fiction mais une vérité profonde ». Et, en fin de compte, il n'invente pas, ne crée pas puisque tout existerait déjà. À l'instar de Picasso, il ne cherche pas, il trouve
[38]
.

Wilkinson conclut son article avec une synthèse de ses propos dans laquelle il montre que l'aspect profond, mystérieux et spirituel de la créativité est, en réalité, une réalité[39] transculturelle. De plus, synonyme d'inventivité, elle ne devrait pas avoir d'autre fin qu'elle-même. Elle doit être motivée en ce sens qu'il ne s'agit pas de dire quelque chose de juste parce que c'est beau ou pour le seul plaisir de le dire mais parce « qu'il est important de dire » [40].
L'exemple chinois qui, manifestement, s'inscrit dans une perspective inductive atteste, s'il en était encore besoin, des quatre dimensions de la créativité ou de l'inventivité artistique : esthétique, philosophique, physique et métaphysique.

Deuxième partie : « le jeu avec l'inconscient dans les arts de la scène »

II-1- Rosa Fernández Gómez : « Une vie créative : le rôle de l'inconscient dans l'esthétique indienne » (pp. 85-99)

Comme dans les articles précédents, celui-ci affirme que la créativité artistique allie l'humain et le spirituel. Ce qui est frappant, ce sont les particularités de ce constat par rapport à la spiritualité hindoue d'une manière générale et spécifiquement dans le shivaïsme cachemirien.

Ainsi, déjà à l'origine de l'art et de l'univers en général, se trouve le jeu théâtral ou scénique (*Vi snu*
ou
Brahma
) et chorégraphique (
Śiva
), le tout baigné dans un autre jeu, musical celui-là. Les mouvements de la création tout entière obéissent aux lois du jeu qui sous-tend notamment les changements des cycles cosmiques. Cela porte à dire que, finalement, la créativité littéraire et artistique prend, de manière réelle ou métaphorique, l'aspect d'un jeu qui peut s'apparenter au va-et-vient entre des « notions upanishadiques de
atman
(le soi individuel intérieur) et
brahman
(le soi supra-individuel cosmique) »
[41]
. Pour entrer dans ce mouvement qui peut être aussi bien linéaire que circulaire, il y a le principe de l'éveil spirituel qui comporte différents niveaux et dont le quatrième donne accès à la
prakasa
« la lumière de la conscience »
[42]
. Ainsi, en mettant le yogi en contact avec l'énergie transcendantale suprême (
Śiva
), cette lumière le met aussi en contact avec son moi le plus profond. Cela sonne le gong du retour du leitmotiv de l'intériorité source de la connaissance de soi et du monde extérieur préconisée par Shelley, Novalis, Saint Augustin et Saint François notamment, et évoquée dans l'article précédent. Ce qui atteste du fait qu'une fois de plus, les dénominations spirituelles et leurs procédures respectives peuvent parfois être différentes mais, elles peuvent se retrouver au niveau du principe directeur soujacent et de la finalité.

Dans la spiritualité cachemirienne, l'énergie ultime (*Śiva)* est comme une médaille, c'est-à-dire qu'elle est composée de deux faces : la pure lumière (
Prakava
) à l'origine de tout ce qui existe et la « pure force (
Virmasa
) ou pur pouvoir de représentation
[43]
. C'est donc de cette force que vient le principe de la créativité : « Cette énergie est précisément la dynamique créatrice qui, par son caractère spontanément expansif, a été fréquemment comparée à l'activité de jeu ou à l'envie pour un poète ou un peintre de créer une œuvre d'art »
[44]
. Ce qui, là aussi, renvoie au principe du jeu théorisé par Gadamer. Appliqué à la démarche du

shivaïsme cachemirien, ce jeu permet à l'artiste (le petit) de s'ouvrir à l'infiniment grand (la réalité ultime et unique) et de pouvoir observer ses multiples représentations-manifestations dans l'infiniment petit de la réalité quotidienne. En d'autres termes, l'artiste est la personne habilité à « parler de l'activité d'une seule et universelle conscience dont la nature autoréflexive se manifeste sous la forme d'une pluralité d'expériences psycho-émotionnelles »
[45]
. Étant à l'origine de tout, la réalité suprême s'auto représente donc à travers l'artiste promu au statut non moins honorable de scribe. Et pour seoir à cette place, l'artiste doit parvenir à un état de dépouillement total et exemplaire qui consiste à tuer l'
ego
à travers : « l'immolation de soi sacrificielle [qui] est l'action rituelle par excellence, l'ultime origine théologique du jeu, du drame et de la performance théâtrale en général »
[46]
. Par conséquent, la vie dans ses différents aspects est perçue sous le prisme de la théâtralité. C'est une mise en scène géante dans laquelle chaque personne est un acteur à qui est assigné un rôle précis qu'elle doit jouer convenablement pour que la méga représentation de la vie, le
theatrum mundi
, dans son ensemble advienne. Dans ces conditions, la question que l'auteure se pose et, à laquelle elle essaie de répondre, est celle de savoir où situer l'inconscient.

À ce sujet, Fernández Gómez réserve une partie de son article au titre évocateur : « le rôle de l'inconscient dans la théorie esthétique *RASA* »[47]. Partant du principe que depuis les IX^{e} et X^{e}
siècles, Abhinavagupta affirmait que l'inconscient est déjà présent chez le nouveau-né et qu'il s'éveille, se nourrit et se développe au cours de sa vie, il existerait un inconscient archétypal commun à tous les êtres humains. Il est formé d' « états émotionnels de base (...) sous formes d'impressions latentes (
vāsanās
) [et qui vont] s'épanouir dans la conscience sous la forme d'émotions universelles dépersonnalisées »
[48]
. Et pour comprendre les activités de l'inconscient, il faut se référer à la théorie du
rasa
fondée sur « les émotions esthétiques »
[49]
du même nom. Ces dernières se différencient des émotions ordinaires qui prennent le nom de
bhāva.
Ainsi, de la base archétypale commune de l'inconscient va émerger un inconscient collectif dont les différents états vont se manifester sous la stimulation d'actions de fiction théâtrale qui, pour être efficaces, doivent respecter « la bonne distance esthétique : ni complètement étranger au spectateur ni trop personnel »
[50]
. L'inconscient serait donc plus utile dans la lecture et compréhension des œuvres.

Comme on pouvait s'y attendre, de l'inconscient à la créativité, il n'y a qu'un pas que Fernández Gómez franchit allègrement. Ainsi, pour elle, l'activité créatrice est liée à l'intuition. Dans la culture indienne, c'est la vertu par excellence. Elle correspond à la partie non-rationnelle et de loin la plus importante du processus créatif. Appelée *pratibhā,* c'est « une voie supérieure de connaissance (*pramāna*), caractérisée par la spontanéité et la franchise et non sujette à l'erreur »
[51]
. C'est elle qui permet à l'artiste de s'éveiller et de s'ouvrir à la conscience universelle pour en décrire les différentes manifestions et répercussions qu'il peut observer dans les plus petits instants et événements du quotidien. Par conséquent, elle consiste « à rendre manifeste ce qui est latent (
vāsanā
) et qui est plus particulièrement l'attribut des poètes »
[52]
.

II-2- Biliana Vassileva Fouilhoux « le surgissement créateur dans le processus de création chorégraphique : improvisation entre prévisible et imprévisible » (pp. 101-134).

En restant dans une sphère proche du théâtre mais avec beaucoup plus de rythme et de sons, le second article de cette deuxième partie aborde « la pratique [expérimentale] de l'improvisation en Amérique »[53] telle qu'exécutée ou préconisée par William Forsythe, chorégraphe américain de renommée internationale.

C'est sans doute l'un des articles les plus surprenants ou, à tout le moins, atypique de l'ouvrage dans la mesure où il présente la chorégraphie sous un visage pour le moins inattendu pour qui ne s'y connaît guère. Il est une véritable révélation dans la mesure où il donne la possibilité de se rendre compte de la diversité, de la complexité et surtout, de l'engagement de cet art.

Mais, pour revenir aux préoccupations de son auteure, on peut dire qu'elle s'intéresse au travail de William Forsythe. C'est un travail expérimental qui se fixe comme cadre méthodologique « l'improvisation (…) sur la base de consignes formelles »[54] avec pour maître à penser pour ne pas dire à danser, Merce Cunningham dont la méthode repose sur « le corps formel et virtuose du danseur » [55]. Ce chorégraphe se caractérise par son souci d'innover à chacune de ses représentations. Ces innovations sont moins le fait de figures et de styles inédits que de nouvelles combinaisons et mélange de ceux déjà existants. Forsythe se fixe donc pour objectif d'« explorer [en permanence] les possibilités infinies du corps dansant et la curiosité partagée avec les danseurs »
[56]
.

Dans ce cadre, la principale condition du surgissement créateur est la quête de la fragilité. Cette fragilité est synonyme non pas de faiblesse au sens de handicap, mais au sens d'innocence et d'humilité. Mieux, elle traduit simplement la nécessité du lâcher prise évoqué dans les articles précédents en termes de meurtre de l'*ego*. Pour Forsythe, c'est « l'abandon de la volonté directrice » [57] qui n'est nullement régression ou laxisme mais plutôt accession à une autre dimension, supérieure, qui permet alors au chorégraphe de partir de ce qu'il connaît pour arriver à ce qu'il ne connaît pas encore dans l'improvisation, signe de son véritable accomplissement.

Dans ces conditions, la place de la mémoire est fondamentale. Et pour cause, la nouveauté obtenue par l'improvisation ne part pas de rien mais d'un savoir préexistant acquis à la suite d'un long travail et d'un entraînement suivi qui ont abouti à la maîtrise des règles de cet art. Ces règles ne visent nullement à emprisonner ou à restreindre le corps et l'esprit mais à les libérer. Ce qui fait qu'au final, affirme Forsythe, « il ne s'agira (…) pas de se propulser dans l'espace et de l'envahir, mais d'abandonner votre corps à l'espace. Se dissoudre. Se laisser évaporer. Le mouvement est en rapport direct avec votre faculté à vous évaporer réellement… »[58]. À force d'exercice et de répétition, cette mémoire se développe au point d'« amener le corps à se souvenir de manière autonome »
[59]
. Forsythe parle alors de «mémoire kinesthésique »
[60]
, signe que le chorégraphe a atteint un niveau de maîtrise tel que, comme avec les artistes évoqués précédemment, la pensée ou l'intention, sa matérialisation en figure de danse et l'espace de son expression ne font qu'un. Et pour expliciter cela, Forsythe introduit des concepts comme la « kinésphère »
[61]
pour le mouvement et la « proprioception »
[62]
pour le corps, les deux reliés par la « sphère mémorielle »
[63]

. La kinésphère, dit-il, est « tout l'espace du mouvement à la surface ou autour du danseur » [64]
et la proprioception, « la sensation que le corps a de sa propre présence » [65]
.

En tous les cas, le principe de fonctionnement de cette mémoire et de l'improvisation est le paradoxe dont Forsythe situe l'illustration optimale dans le temps verbal et paradoxal du « futur antérieur »[66]. Comme on le sait, le paradoxe en art, en philosophie et en spiritualité est l'une des marques d'un très haut niveau d'élévation et d'éveil. En l'occurrence, ce temps exprime une action passée dans un futur qui, évidemment, n'est pas encore présent. C'est l'antériorité de la postériorité ou la postériorité de l'antériorité ou encore l'antériorité ultérieure grâce à quoi le nouveau naît de l'ancien et l'ancien du nouveau dans un mouvement dialectique et imprévisible.

Les chorégraphies de Forsythe oscillent donc entre improvisation et imprévisibilité. Vassileva Fouilhoux en donne un exemple avec les cent trente-cinq opérations de ce dernier correspondant chacune à des lettres précises et rythmées par des partitions elles aussi bien précises, destinées à guider le danseur pendant sa prestation. Ce faisant, ce chorégraphe adopte une approche participative qui lui évite d'imposer sa seule volonté aux danseurs dont il prend en compte les avis. Il se contente ensuite de donner des consignes qui fixent un cadre général dans lequel chaque danseur peut donner libre cours à sa créativité. C'est une liberté encadrée en quelque sorte : « je m'intéresse, dit-il, au point de vue des interprètes. Je n'ai pas envie qu'ils reproduisent mes convictions ou qu'ils réalisent mes seules idées »[67]. Ce qui va parfois jusqu'à rendre « méconnaissable l'identité de l'auteur final »
[68]
. Cette approche participative se manifeste aussi dans la collaboration avec d'autres chorégraphes dans le montage de certains spectacles. On peut citer sa collaboration avec Daniel Larrieu notamment dans un spectacle présenté à Tours en 1996.

Une autre particularité de l'art de Forsythe réside dans le fait qu'il procède aussi à la transposition artistique signe de l'intermédialité. Il emprunte à d'autres media artistiques. À commencer évidemment par la musique. En dehors du fait que cette dernière rythme ses représentations, elle lui prête également deux techniques de travail et de composition : la fugue et le contre point. Il ne s'arrête pas là. Il s'intéresse aussi à l'architecture, au cinéma et à la peinture.

Tout d'abord, relativement à la peinture, il s'inspire par exemple d'un tableau de Tiepolo, peintre italien du XVIII^{e} siècle pour créer la pièce intitulée *Hypothetical Stream.* Il utilise aussi les

dessins pour adresser à ses collaborateurs, promus au statut de co-auteurs et résidant à l'étranger, ce qu'il aimerait qu'ils fassent sur scène. C'est ainsi que des États-Unis, « il envoie à Daniel Larrieu et sa compagnie [en France], 22 images de petits dessins, des indications de mouvements » [69].
Ensuite, en ce qui concerne l'architecture, il crée une pièce intitulée
Limb's theorem
inspirée des travaux de l'architecte Daniel Libeskind. Grâce à cette pièce, il essaie d'explorer « la fragmentation du corps et de l'espace et le déplacement des volumes »
[70]
. C'est ainsi qu'« il transpose les dessins d'architecture de Libeskind dans la kinésphère du danseur qui doit lire et inscrire leurs traces avec son corps »
[71]
. Pour ce faire, il met en place « une nouvelle procédure d'improvisation (…) qui consiste à lire et à traduire les deux dimensions des dessins de Libeskind en trois dimensions dans les mouvements de danse »
[72]
. Enfin, pour ce qui est du cinéma, Forsythe procède à une adaptation de deux films
Aliens
de James Cameron
et
Alien 2
de Ridley Scott pour créer la pièce
ALIENA(C)TION
en 1992. Son objectif est de traiter de la xénophobie. Ce qui crée un précédent puisqu'en 2006, il met en scène
Three Studies,
une pièce qui traite de la guerre.

C'est donc un article dont la longueur se justifie par le nombre importants de sujets traités et par sa richesse en enseignements. Il s'inscrit en droite ligne de ceux qui l'ont précédé. Car, il met l'accent sur la nécessité de se débarrasser de son *ego*, de travailler et de faire preuve d'ouverture d'esprit pour accéder à l'essence des choses afin de produire de la beauté et de la nouveauté. Cette dernière ne provient pas du vide sidéral mais s'appuie sur un héritage artistique préexistant qui sert de rampe de lancement vers ses différentes facettes : l'imprévu, l'imprévisible, l'improvisé et l'inédit très souvent fruits du hasard.

Troisième partie : « Hasard et inconscient créateur dans la musique et les arts plastiques »

Cette partie est composée de deux articles consacrés l'un à la calligraphie chinoise érigée en art par Wang Xizhi, et l'autre, à l'art musical d'Éric Satie.

III-2- Véronique Alexandre Journeau : «Fruits du hasard, de l'inconscient et forgés en styles : la calligraphie cursive de Wang Xizhi et l'herbe folle de Zhang Xu » (pp. 137-154).

Cet article s'intéresse à l'écriture de Wang Xizhi. C'est une écriture qui se caractérise par sa "cursivité". De l'avis de V. Alexandre Journeau, c'est cette caractéristique qui aurait élevé la calligraphie au rang d'activité artistique à part entière. Chez Wang Xizhi, elle a l'apparence des autres types de calligraphie à la différence qu'il lui donne une plus value esthétique et sémantique à l'instar d'un tableau de peinture. En effet, affirme Journeau, « dotée du pouvoir d'exprimer le monde de la cursive (…) elle compose, à partir d'éléments distincts de nature technique, une composition harmonieuse et pleine d'un sens, symbolique, supérieur au seul signifiant contenu dans le caractère lui-même »[73]. Son œuvre atteint son apogée dans la *Préface au pavillon des orchidées*, considérée comme « le plus grand-chef d'œuvre calligraphique de tous les temps »
[74]
. La beauté de son art tient à sa simplicité en même temps qu'à sa complexité.

En effet, d'après V. Alexandre Journeau, quatre caractères et principes se situent au fondement de son art : *yong* (éternel), *he* (harmonie), *jiu* (neuf) et *nian* (année). Les symboles auxquels ils renvoient, la disposition et l'aspect de leurs traits convergent pour réitérer la vérité bien connue selon laquelle : « de tout temps une œuvre se juge à l'émotion qu'elle suscite »
[75]
. Cela étant, Journeau va positionner l'activité créatrice de Xizhi dans une dialectique entre la

conscience agissante devenue agie et l'inconscient agi devenu agissant :

Cette œuvre est caractéristique du dépassement de la maîtrise consciente, d'un inconscient qui incite à sortir des sentiers battus mais en interaction avec un conscient qui conditionne la volition, l'intention agissante et qui fait sortir du conformisme en créant un style qui deviendra lui-même une tradition[76].

À côté de Wang Xizhi, Journeau présente un autre artiste calligraphe nommé Zhang Xu dont l'écriture prend le nom « d'herbe folle »[77]. Il emprunte un chemin différent qui se situe l'opposé de celui de Wang Xizhi. Il fonde son travail artistique sur « [le] mimétisme conscient et [le] jeu, traduction d'un art dans un autre art » [78] qui aboutit à « une symbiose entre le geste et la pensée » [79]. Et lorsque survient l'innovation, c'est dans une improvisation soumise au hasard et à l'inconscient.

III-2- Philippe Malhaire : « Le surgissement créateur dans l'œuvre d'Érik Satie : à la croisée du jeu et de la thérapie inconsciente » (pp. 155-174)

De l'inconscient, il est aussi question dans l'article de Philippe Malhaire qui se donne pour champ d'investigation, l'œuvre musicale d'Éric Satie. À la source de la créativité de ce compositeur, on retrouve la souffrance, le mal-être intérieur et la misère matérielle. Pour remédier à cela ou, tout au moins, pour rendre son quotidien plus supportable, il se sert de l'autodérision. Il « utilise son art comme exutoire face à ses difficultés »[80]. En témoigne l'aspect formel de ses œuvres qui s'en ressent fortement : « sa vie, dit Malhaire, fut extrêmement difficile voire miséreuse et sa création s'avère le reflet inconscient de cet

ascétisme forcé du point de vue des moyens musicaux employés »
[81]
. Malhaire articule son œuvre autour de trois années-clés : 1893, 1903, 1912.

La première est marquée par ce que Malhaire appelle « un profond mysticisme »[82] et sa relation amoureuse avec Suzanne Valadon. Devant la déception que lui cause cette relation, il va se réfugier dans la composition musicale dont l'extrême dépouillement atteste simplement de son souci de se protéger en évitant de trop s'impliquer émotionnellement de peur de le regretter. Ses compositions comme
Danses Gothiques : Une neuvaine pour la forte tranquillité de mon âme
et
Vexations
le montrent à profusion.

La deuxième année est vécue comme une autre traversée du désert qui, au lieu de le décourager l'amène à se surpasser avec, à la clé, « une synthèse particulièrement réussie [de ses œuvres] où cohabitent en parfaite harmonie des styles différents bien que marqués de la griffe aisément identifiable d'un seul et même auteur »[83]. Cette synthèse a un nom : *Trois Morceaux en forme de poire*
, œuvre
construite autour du « mariage des styles »
[84]
de ses œuvres précédentes et empreinte d'orgueil ainsi que d'une profonde souffrance intérieure déguisés en autodérision.

Enfin, la troisième année est marquée par le retour à l'humour et au contre point. Au travers de titres tels *Véritables flasques (pour un chien), Sévère réprimande, Seul à la maison* et *On joue,* se profile l'enfant qu'en réalité, il n'a jamais cessé d'être. Ce qui fait dire à Malhaire que ce serait « une régression dans le monde de l'enfance d'un homme vieillissant terriblement déçu par le monde des adultes »
[85]
.

Pour conclure, Malhaire montre que l'humour de Satie est un antidote contre la haine, le moyen de se distraire de sa condition de vie malheureuse. De même, en regardant cette condition malheureuse de manière métaphorique comme une forme de fatalité ou de monstre dévorant, on peut aussi dire que l'autodérision était aussi le moyen de détourner son attention de sa propre personne. Quel que soit le cas de figure, cela confirme simplement le fait que

c'était pour lui un puissant moyen de survie ou, pour revenir au titre de cet article, en bouclant la boucle, une « thérapie inconsciente »[86].

III-3- Liao Lin-Ni : « Tien Nee de Chao Ching-Wen : émergence du hasard, fruit d'une sonorité spirituelle » (pp. 175-193)

Ching-Wen est une artiste, compositrice et enseignante de musique d'origine taïwanaise qui a fait ses études à l'université de Stanford aux États-Unis.

Cet article sonne comme une caisse de résonance des différents principes abordés dans les articles qui l'ont précédé. Ainsi, il réitère le côté irrationnel/non rationnel de la création artistique. L'artiste doit entrer en relation avec l'univers, accéder à sa face cachée. Par conséquent, « la création est un geste de remerciement et un dialogue entre l'homme et cette terre où il passe de façon éphémère et non un acte fondé sur une réflexion intellectuelle »[87]. Devant ce constat, comment ne pas se souvenir de la fameuse citation biblique affirmant que ce qui a été caché aux savants, aux rois et aux privilégiés a été révélé aux humbles, aux pauvres. L'humilité et la pauvreté faisant référence au détachement vis-à-vis de l'
ego
et des biens matériels. De sorte qu'à la base de la composition musicale de Ching-Wen, il y a une solide culture spirituelle, philosophique et musicale qui s'abreuve aux sources du taoïsme, du bouddhisme et de la culture occidentale. Ce bagage va irradier et enrichir sa musique.

Dans ces conditions, le paradoxe ne peut que signer son retour si, jamais, il était parti. Il peut se décliner en complémentarité, opposition, dualisme, entrecroisement, enchevêtrement de concepts et de réalités pourtant parfois foncièrement contradictoires et incompatibles à la base. On peut le voir à travers des formules très parlantes comme « *one is many, many is one* »[88]. Forte de ce principe, Ching-Wen fait cohabiter son instrumental et son électronique, son bruité et son harmonique. Liao en donne une illustration en disant :

le son électronique du bruissement du vent omniprésent (…) donne naissance à un son instrumental, et les deux sons coexisteront avec parfois la dominance de l'un, parfois la dominance de l'autre, puis par la suite, les deux sons coexistent. Enfin, (…) de même que le son électronique donne naissance au son instrumental (…), l'effet bruité donne naissance au son harmonique et les deux sons coexistent par la suite[89].

Le rapprochement *a priori* improbable et, *a posteriori* heureux de ces concepts, notions et sonorités se fait souvent grâce au hasard. Et ce hasard, si l'on peut dire, n'arrive pas par hasard. Il faut le provoquer. Pour cela, il n'y a qu'un moyen le travail et la maîtrise des règles pour maîtriser la science de son art.

Quatrième partie : L'apport des neurosciences cognitives en esthétique

IV-1- Jacques Poirier « À tous sons, en tous sens : au hasard des mots » (pp. 197-213)

Cet article ouvre la quatrième et dernière partie de l'ouvrage. Dans cet article, l'auteur essaie de comprendre « l'acteur créateur » dans ses différents processus et facettes. Ne s'appuyant sur aucune œuvre d'art en particulier, Poirier laisse très bien comprendre qu'il en a suffisamment examiné et livre une réflexion de très haut vol qui, si l'on peut s'exprimer ainsi[90], est à la hauteur de la profondeur de l'acte de créer. Il perpétue l'air du leitmotiv commencé depuis le début de l'ouvrage à savoir que l'acte de créer est un jeu qui exige une mise à distance considérable de l'
ego
, pouvant aller jusqu'à sa mise à mort,
dans une sorte d'"égocide". L'auteur doit se mettre à l'écoute plutôt que de faire écouter, se laisser jouer plutôt que de jouer, et même, se laisser créer plutôt que de créer.

Ainsi, plutôt que de révéler son œuvre, c'est cette dernière qui, finalement, le révèle non seulement à lui mais, aussi aux autres.

Poirier rappelle, à bon escient, que la création ne passe pas par la recréation, la réinvention du matériau. Il n'est pas question de faire *tabula rasa* de l'arsenal linguistique existant, comme l'a cru Isidore Isou, en produisant « une rythmique, délestée de la contrainte de sens »
[91]
. Ce qui reviendrait alors à créer des énigmes non seulement sur le plan formel mais aussi et surtout sur le plan sémantique. La nouveauté ou l'innovation doit reposer sur le respect d'une norme linguistique minimale gage d'intercompréhension entre l'auteur et le lecteur : « créer-et donc repenser notre relation au monde-ne passe pas par une mise en congé des mots mais par un acte de confiance en ce que les mots cherchent à nous dire (…) Le guetteur de mots découvre qu'un hasard merveilleux est bien là»
[92]
. Ce hasard est provoqué par un jeu subtil qui va se dérouler dans l'intervalle entre le sens latent et le sens manifeste. Cet intervalle est donc « l'espace de jeu »
[93]
. Ce jeu consiste en la "remotivation" du rapport entre le signifiant et le signifié de la linguistique saussurienne. Le mot devient ainsi un « point d'émergence, un lieu d'engendrement »
[94]
. Et puisque l'on parle de jeu, on peut évoquer ici la métaphore d'un match en sport. En effet, il est coutume de dire que dans un match, l'arbitre fait bien son travail lorsqu'il se rend invisible. En transposant cela au jeu artistique, il devient évident que « tout invite l'écrivain [au lâchez tout !]
[95]
, à demeurer en retrait et à laisser les mots jouer librement »
[96]
.

Et si, comme l'affirme Ponge « le langage abrite le secret du monde »[97], le moyen de trouver ce secret est simplement de « mettre les mots en question pour les faire [parler et] avouer »
[98]
. Cette démarche rappelle l'esthétique de la défamiliarisation préconisée par Lavocat
[99]
parlant de la littérature comparée avec son pendant naturel qui est celle de la familiarisation. Cela signifie qu'aux yeux de l'artiste, la langue comme la réalité, peut lui apparaître, soudain, sous un aspect nouveau alors qu'il croyait pourtant bien la connaître. Le familier devient étrange et l'étrange devient familier, étant entendu qu'ici, étrangeté rime avec nouveauté. C'est le signe que l'artiste se laisse instruire différemment par les mots de tous les jours percevant *ipso facto*
le sens nouveau, inédit et personnalisé qu'ils lui renvoient. Ceci ne peut être possible que grâce

à ce que l'auteur de l'article appelle « le hasard bienveillant »
[100]
.

Au jeu de mots, Poirier ajoute ce que Doubrovsky appelle « le jeu de maux »[101] qui introduit l'inconscient dans le processus de création. Cette « puissance »
[102]
selon les dires de Münch, à l'évidence, s'inscrit dans une perspective beaucoup plus intérieure et personnelle. L'œuvre d'art étant en définitive, l'exploration de deux mondes extérieur et intérieur à l'artiste : le soi et le "hors-soi" par le truchement de l'"en soi". Le génie va consister pour l'artiste, à parvenir à extérioriser ce qui est intérieur et intérioriser ce qui est extérieur tout en sachant que : « l'écriture la plus innovante est celle qui demeure au plus près des " bases pulsionnelles de la phonation". Il faut arriver à retrouver son *inSONscient*
c'est-à-dire le son-écho de son inconscient mieux, de son moi le plus profond qui va au-delà du seul inconscient. Voilà qui remet en selle l'intériorité, condition
sine qua non
de la connaissance de soi et du monde extérieur. Mais en se limitant à cet inconscient, on peut dire avec Poirier qu'il peut prendre différents visages : « pathographies »
[103]
, "névrographies", « psychographies »
[104]
"paranographies" etc. Et au moment de clore la note de lecture de cet article, on peut affirmer avec son auteur que « le surgissement créateur n'implique (…) pas de voir (voir-savoir-pouvoir), mais suppose que nous parvenions à entendre notre son fondamental parmi tous les bruits du monde »
[105]
. Car, en définitive, comme le dit si bien Doubrovsky, pour créer, il ne faut pas raisonner, il faut plutôt résonner. La nuance est de taille et, sans doute, de poids !

IV-2 : Audrey Lavest-Bonnard : « Le déterminisme de l'inconscient dans la création : rencontre entre la théorie de l'effet de vie et la psychanalyse » (pp. 215-231)

Cet article s'inscrit dans le sillage du précédent. Son auteure essaie aussi de résoudre l'épineux problème posé par le rôle de l'inconscient dans la création artistique en répondant à deux questions : « quand et comment intervient l'inconscient ? »[106]. Pour y répondre, elle s'appuie sur les œuvres de deux artistes : Picasso et Schoenberg. Dans un premier temps, elle étudie les étapes de la création et, dans un second, les mécanismes inconscients qui la sous-tendent.

Grosso modo, Lavest-Bonnard part du principe bien connu que « chaque création naît d'une insatisfaction » [107]. Et l'acte créateur proprement dit est plus ou moins une tentative d'y remédier. Pour Lavest-Bonnard, il comporte trois phases : « le surgissement de l'inconscient » [108] dont le cadre d'expression privilégié est le rêve, « la mise en forme de l'œuvre » [109] à travers d'incessants va-et-vient entre les fantasmes de l'auteur et la réalité. Le but de ces mouvements est double : censurer en les purifiant les fantasmes de l'auteur à la suite de quoi se prépare et se déploie la troisième phase, le rapport du créateur à son œuvre et à ses lecteurs.

De manière plus précise, elle pose que l'inconscient fonctionne sur le mode pulsionnel dans un affrontement permanent entre l'*eros* et le *thanatos* : le principe de la vie et celui de la mort. Le fait que ces deux principes foncièrement antagonistes soient en même temps indissociables et complémentaires, ramènent au fameux paradoxe de la création artistique et de la spiritualité d'une manière générale à savoir que de la mort naît la vie. Cette mort peut se rapporter métaphoriquement à la nécessité de se défaire de son enveloppe charnelle avec le meurtre de l'*ego* par divers exercices ou modes de vie ou réellement, à la mort qui donne accès à l'au-delà. C'est pourquoi, Michel Guiomar affirme que « l'art doit s'examiner préférentiellement dans ses liens avec la mort » [110]. Ce sont des propos qui peuvent être très violents et effrayants pour le commun des mortels mais ils prouvent à suffisance que la réalité spirituelle n'a aucune commune mesure avec la réalité matérielle bien qu'elle permette de mieux cerner cette dernière.

Il y a donc une dimension de divin, d'atemporel, d'incommensurable, d'homogène et d'éternel propre à l'inconscient et, au-delà, aux vérités spirituelles qui rentrent ou qui essaient de rentrer dans la sphère consciente, humaine, hétérogène, temporelle, éphémère, limitée et mesurable. Et, à la base de la rencontre de ces deux dimensions, l'auteure situe le hasard. La provocation de ce dernier dépend du travail et de la maîtrise technique de l'artiste. On pourrait donc dire que ce hasard ne se produit pas par hasard. Une fois cette condition remplie, intervient alors son imprévisible survenue qui va être spécifique à chaque artiste à l'instar du code génétique.

Relativement à Schoenberg et Picasso, Lavest-Bonnard affirme que si à la base, la création de ces deux artistes se fonde sur le même mode de fonctionnement de l'inconscient à savoir la condensation, cette dernière se manifeste de manière différente chez l'un et l'autre. Ainsi, chez le premier, on retrouvera la surdétermination grâce à laquelle il réussira à construire ses œuvres sur le modèle du contre point en musique c'est-à-dire à partir d'une seule idée. Chez le second, il s'agit plutôt de la dissociation et la figuration. En outre, en mettant la polyvalence artistique au crédit de ces deux créateurs, elle montre qu'elle se différentie quant au but ou à la cause. Ainsi, Schoenberg s'en est servi pour pallier la résistance du matériau musical et le tarissement de son inspiration musicale pour devenir peintre : « il a trouvé un équilibre entre l'extrême homogénéité de certaines pièces dodécaphoniques et l'hétérogénéité de ses œuvres expressionnistes, entre le traitement du temps et celui de l'espace »[111]. Picasso, pour sa part, a enrichi son art de prédilection, la peinture, en s'ouvrant à d'autres arts. Chez l'un comme chez l'autre, il appert que le rôle de l'inconscient par rapport à celui de la conscience est prépondérant. Il reste qu'il convient de relever qu'il faudrait élargir le champ de l'inconscient aux réalités spirituelles, son rôle ne se limite pas au créateur, il concerne aussi le récepteur. Tout cela pour montrer qu'en définitive, le travail de ces créateurs, comme de leurs récepteurs, s'apparente à un déplacement grâce auquel ils passent de l'immatériel au matériel et *vice versa*, de l'intériorité à l'extériorité et *vice versa*, du visible à l'invisible et *vice versa*. Et pour y parvenir, il faut, une fois de plus mourir à soi ou, comme le dit Picasso, avoir le courage de se « montrer à nu »
[112]
dans une forme de crucifixion d'où s'écoule du sang, empreinte de l'auteur sur son œuvre et, principe de vie dont l'effet, « l'effet de vie », « n'est peut-être pas seulement lié à la qualité de l'œuvre mais à la capacité de la recevoir et cette aptitude est soumise au déterminisme de l'inconscient »
[113]
.

IV-3- Gabriele Sofia : « L'effet d'organicité de l'acteur : une hypothèse entre théâtre et neurosciences » (pp. 233-262)

Le dernier article de cette partie et de l'ouvrage traite de « l'effet d'organicité » c'est-à-dire de la capacité d'un acteur à être crédible dans les personnages qu'il incarne et ce, aux yeux du spectateur. Cela signifie qu'il est tenu par l'exigence de recréer le naturel à partir des artifices du travail de mise en scène. Version théâtrale et en miniature de l'effet de vie Münch ? On peut, à bon droit, le penser.

Ce qui est encore plus intéressant dans le propos de Gabriele Sofia, c'est le fait qu'elle fait reposer la notion d'organicité de l'acteur et l'effet d'organicité perçue par le spectateur sur des fondements scientifiques. Pour ce faire, elle s'appuie sur la neurobiologie avec : « le mécanisme des neurones miroirs »[114].

Le mécanisme des neurones miroirs est une des toutes dernières découvertes de la neurobiologie. Elle va certainement s'avérer décisive dans la démonstration que certaines activités neurologiques et physiques ne sont pas objectivement reliées à des stimuli matériels ou matérialisés. Cela atteste de ce que la réalité ne se limite pas à l'apparence ou à la surface. Et pour cause, d'une part, les neurones miroirs « ne s'activent qu'en regardant une action avec un objectif réel [visible ou non], et non quand une action est mimée »[115]. D'autre part, « en situation de mime, c'est l'intention de celui qui agit qui est déterminante pour l'activation du mécanisme miroir chez l'observateur »
[116]
. En sorte que, si depuis longtemps on connaît l'existence des actions implicites, aujourd'hui on s'est acheminé vers ce que Sofia appelle très justement « la compréhension implicite des actions »
[117]
et aussi la compréhension des actions implicites.

Cette découverte montre que les actes que l'on pose quotidiennement peuvent être décomposés en étapes successives activant chacune des neurones miroirs spécifiques. Elle montre aussi que la fragmentation de ces actes, les fractales selon Mandelbrot, permet de les mieux reproduire et qu'en aucun cas, elle ne les rend artificiels, superflus ou inappropriés comme on pourrait le penser. C'est pourquoi, pour atteindre un excellent niveau de jeu scénique, elle recommande de mettre l'accent sur les processus des actions et non sur leur résultat. Ce faisant, elle confirme le fait que la maîtrise des règles et des procédures n'embrigade aucunement l'artiste mais plutôt le libère et le porte vers la véritable créativité. Car, « ayant pour créateur et pour instrument le sujet même (corps-esprit) qui crée, le théâtre est un art qui produit chez ce sujet un renforcement du soi, une auto-science et un contrôle qui libèrent une capacité de jeu, de variation, de modulation du soi : c'est cela que nous appelons créativité »[118]. Ainsi, sans préjudice de ce que le mystère reste un paramètre très important, on peut affirmer sans risque de se tromper que le travail, la culture, la répétition, la maîtrise technique sont tout aussi décisifs en tant que ferments de la créativité. Il en est du théâtre comme de tous

les autres arts.

Conclusion

C'est une vérité de La Palice que d'affirmer que l'ouvrage que l'on vient ainsi de parcourir est très intéressant. Cet intérêt est dû, et c'est le cas de le dire, à la hauteur et à la profondeur des analyses, l'éclectisme des approches autant que des champs d'investigation. En effet, ils sont parfois très différents les uns des autres. Ce qui rend encore plus frappant et parlant les invariants épistémologiques auxquels ils aboutissent relativement à la créativité artistique. Et si la rédaction d'une note de lecture peut sembler *a priori* délicate, cela atteste *a posteriori,* de la complexité, de la fugacité, du paradoxe, de l'imprévisibilité bref du mystère de la créativité artistique. Mélange de rationnel et de non rationnel, elle peut sembler facile à cerner à première vue mais, en fait, elle se mystifie et se mythifie à mesure que l'on essaie de la comprendre. C'est à croire qu'elle serait jalouse de son caractère mystérieux. Une chose est cependant certaine, si ce mystère peut être relativisé à force de recherche, sa place et son rôle ne disparaîtront jamais complètement. C'est tout le côté fascinant, surprenant et génial de la création littéraire et artistique. On peut réaffirmer sans risque de se tromper que sans ce mystère, l'art ne serait plus ce qu'il est, mais un vulgaire produit industriel ou un bien de consommation ordinaire reproductible plus ou moins à l'identique, à l'envie et à l'infini. Et, puisqu'on a parlé d'invariant, on peut dire que c'est à ce niveau que les différents articles présentés dans cette note mettent bien en évidence les plus significatifs. Ainsi, au plan rationnel, il y a le travail, l'entraînement, la mémoire, la maîtrise des règles et des techniques artistiques. Sur le plan irrationnel ou non rationnel, il y a le talent, le don, le génie, l'intuition et l'imagination. Sont-ils innés ou acquis ? C'est un autre débat. Toujours est-il que l'artiste doit avoir la capacité de voir au-delà de la réalité première ou apparente. Il ne doit pas se fier uniquement aux cinq sens. Il doit avoir un sixième sens ou un troisième œil. Ce sens supra sensoriel pourrait être nourri et soutenu par une activité spirituelle qui pourrait le mettre en contact avec la transcendance au sens le plus large et noble du terme. Ce faisant, cette dernière l'ouvrirait aux réalités profondes et ultimes ou, à tout le moins, attirerait son attention sur la possibilité de nouvelles combinaisons, inédites ou de mélanges à première vue improbables mais novateurs à partir de ce qui existe déjà. Dans ces conditions, les règles, les cinq sens et la science ne serviraient alors que de garde-fous, d'outils de discernement, de démonstration si cela est possible et, de défi à relever ou encore, de limite à dépasser. Toutefois, la partie non rationnelle de la créativité artistique et, de loin la plus importante, ne

dépend pas nécessairement du mérite personnel objectif en termes de force, d'érudition, d'intelligence ou de savoir livresque. Elle a pour fondement et fondation l'aptitude à tuer l'
ego
et à se laisser agir plutôt que d'agir. Ce qui pourrait être le travail de toute une vie. À ce titre, elle n'est ni quantifiable, ni contrôlable, ni modélisable, ni prévisible. C'est sans doute aussi la raison pour laquelle, les artistes sont quelque part des fous. En sachant qu'il faut poser deux types de folies : l'une, psychose morbide traitée en psychiatrie ravale le malade à l'en-deçà de la réalité et l'autre, don, faculté supra sensorielle synonyme d'éveil et d'élévation amène l'artiste à l'au-delà de la réalité. Ce second type de folie le fait donc passer de la face visible à la face cachée mais profonde des choses, des êtres et des événements. On comprend alors d'autant mieux pourquoi les œuvres d'art sont aussi appelées
les œuvres de l'esprit
[119]
. Ce qui pourrait être intéressant, c'est de s'inspirer de la démarche de Münch non pas dans le but de cerner ce mystère, mais, plutôt de recueillir les témoignages d'auteurs sous forme d'anecdotes portant sur les différentes facettes que ce mystère a revêtues pour chacun d'eux. Ils se raconteraient alors et diraient comment ils sont parvenus à leur voie/voix en d'autres termes comment ils sont parvenus à « entendre [leur] son fondamental parmi tous les bruits du monde »
[120]
.

Cela dit, avant de clore cette note de lecture, il paraît important de dire un mot sur le premier intervenant dans cet ouvrage à savoir Marc-Mathieu Münch. La raison en est qu'en mettant en évidence l'invariant principal de l'effet de vie et ses différents invariants corollaires, il a apporté une contribution décisive dans la tentative désormais séculaire et même millénaire d'élaborer la poétique de la littérature à travers des tentatives d'"épistémologisation" de l'art au niveau de la création et de son "herméneutisation" au niveau de la réception. Cette esthétique des esthétiques de l'effet de vie a déjà permis à la science littéraire de faire d'énormes avancées. Il ne fait l'ombre d'aucun doute qu'elle lui en fera faire davantage. Les résistances existeront toujours et c'est tout à fait dans l'ordre normal des choses. Elles seront même d'autant plus tenaces et virulentes que sa théorie est géniale. On peut même se risquer à affirmer qu'à terme, elle est condamnée à s'imposer. Les oppositions, dans le meilleur des cas ne feront que retarder l'inéluctable et l'inévitable échéance. Comment dans ces conditions ne pas lui adresser tout en les adaptant les propos devenus célèbres de Neil Armstrong, lorsqu'il posait le pied sur le sol lunaire en disant tout simplement : « un petit pas [et encore…] pour le littéraire mais un bond de géant pour la littérature »[121].

Kisito HONA, université de Yaoundé1-Cameroun et université François Rabelais de Tours-France

[1] M. Detrie, « la place du jeu » in V. Alexandre Journeau (dir). , *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient,* Paris, L'Harmattan, p. 19.

[2] Référence à un cantique religieux catholique qui dit : "Change ton regard et la vie jaillira".

[3] M. Detrie, « La place du jeu » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* p. 21.

[4] Voir son remarquable ouvrage intitulé : *L'Effet de vie ou le singulier de l'art littéraire,* Paris, Honoré Champion, 2004.

[5] M.- M. Münch, « Le corollaire "jeu" de l'effet de vie » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* p. 24.

[6] I*dem.*

[7] Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve ! » et Diderot : « L'homme de génie (…) sait qu'il met au hasard et il le sait sans avoir calculé les chances pour ou contre : le calcul est tout fait dans sa tête. » cités par Münch « Le corollaire "jeu" de l'effet de vie » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, ibidem,* p. 29.

[8] M. M Münch, in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* p. 31.

[9] Mme de Staël parle de « l'obscurité du sort » cité par Münch, *ibidem*, p. 35.

[10] On peut mentionner ici Umberto Eco qui descend sur le terrain qu'il va décrire et va jusqu'à chronométrer le temps de déplacement d'un point à l'autre afin d'être précis au sujet des déplacements de ses personnages dans ses récits. Et Gérard De Villiers qui se rend parfois sur le terrain de combats pour être au plus prêt de la réalité dans ses romans.

[11] Encore appelées les fractales par Mandelbrot, elles seront abordées dans le dernier article de l'ouvrage par Gabriele Sofia.

[12] Citée par Münch, *ibidem,* p. 30.

[13] K. Lemmens : « Une touche sur le piano de Höderlin : jeu et création dans *Vérité et méthode* de Hans Georg Gadamer et I*nstruments des ténèbres* de Nancy Huston » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* p. 39.

[14] Gadamer cité par K. Lemmens : « Une touche sur le piano de Höderlin : jeu et création dans *Vérité et méthode* de Hans Georg Gadamer et I*nstruments des ténèbres* de Nancy Huston » in V. Alexandre Journeau (dir.),
Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,
p. 42.

[15] I*dem.*

[16] I*bidem,* p. 42.

[17] Au sens de pureté.

[18] Cf. *supra*.

[19] K. Lemmens, « Une touche sur le piano de Höderlin : jeu et création dans *Vérité et méthode* de
Hans Georg Gadamer et I
nstruments des ténèbres
de Nancy Huston » in V. A. Journeau (dir.),
Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,
p. 46.

[20] I*bidem*, p. 47.

[21] I*bidem* p. 46.

[22] Ce terme signifiant "rien" en espagnol.

[23] K. Lemmens, « Une touche sur le piano de Höderlin : jeu et création dans *Vérité et méthode* de Hans Georg Gadamer et I*nstruments des ténèbres* de Nancy Huston » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* pp. 48-49.

[24] I*dem.*

[25] I*bidem,* p. 59.

[26]I*dem.*

[27] En faisant une rapide segmentation lexicale de ce terme, on voit très vite qu'il est composé du préfixe " *sur*" et du radical "*face*". Ce qui signifie que la surface est en fait une face sur/cachant/masquant une autre, la vraie : « *la sousface* ».

[28] Robert -Wilkinson : « Créativité dans la peinture chinoise de tradition classique » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient* , p. 63.

[29] I*bidem,* p. 64.

[30] I*d., ibid.,* p. 66.

[31] I*bidem*, p. 69.

[32] I*bidem,* p. 70.

[33] En ce sens que l'espace et le temps ont disparu, principe du divin et de l'éternité.

[34] I*bidem*, p. 74.

[35] Car comme le dit si bien Wilkinson rappelant notamment Saint Augustin et nombre de grands philosophes, spirituels et mystiques « Le voyage vers la réalité est un voyage intérieur », *idem*.

[36] Novalis cité par Wilkinson, *ibidem*, p. 74.

[37] I*bidem*, p. 72.

[38] Adaptés des propos de Picasso qui affirme : « je ne cherche pas, je trouve » cités par Münch, p. 29.

[39] Cette répétition est voulue.

[40] I*bidem*, p. 81.

[41] Rosa Fernández Gómez : « Une vie créative : le rôle de l'inconscient dans l'esthétique indienne » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.*, pp. 87- 88.

[42] I*bidem,* p. 89.

[43] I*bidem,* p. 89.

[44] I*dem.*

[45] I*bidem,* p. 90.

[46] I*bidem,* p. 92.

[47] I*bidem,* p. 93.

[48] I*bidem,* pp. 94 et 95.

[49] I*bidem,* p. 94.

[50] I*bidem,* p. 96.

[51] I*bidem,* p. 98.

[52] I*dem.*

[53] Biliana Vassileva Fouilhoux « le surgissement créateur dans le processus de création chorégraphique : improvisation entre prévisible et imprévisible » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* p. 101.

[54] I*bidem,* p. 102.

[55] I*dem*.

[56] I*bidem,* p. 103.

[57] I*bidem,* p. 105.

[58] I*dem.*

[59] I*bidem,* p. 110.

[60] I*bidem*, p. 112.

[61] I*bidem*, p. 108.

[62] I*dem.*

[63] I*dem.*

[64] I*bidem*, p. 108

[65] I*dem.*

[66] I*bidem,* p. 109.

[67] I*bidem,* p. 117.

[68] I*bidem*, p. 121.

[69] I*bidem*, p. 120.

[70] I*bidem*, p.128.

[71] I*bidem,* p. 132.

[72] I*bidem,* p. 130

[73] V. Alexandre Journeau : «Fruits du hasard, de l'inconscient et forgés en styles : la calligraphie cursive de Wang Xizhi et l'herbe folle de Zhang Xu » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* p. *137.*

[74] I*bidem,* p. 139.

[75] I*bidem,* p. 144.

[76] I*bidem* p. 147.

[77] I*bidem,* p. 148

[78] I*dem*.

[79] I*bidem,* p. 149.

[80] Philippe Malhaire : « Le surgissement créateur dans l'œuvre d'Érik Satie : à la croisée du jeu et de la thérapie inconsciente » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,*
p. 156.

[81] I*bidem,* p. 157.

[82] I*dem.*

[83] I*bidem,* p. 162.

[84] I*dem.*

[85] I*bidem,* p. 170.

[86] I*bidem,* p. 155.

[87] Liao Lin-Ni : « Tien Nee de Chao Ching-Wen : émergence du hasard, fruit d'une sonorité spirituelle » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* pp. 178-179.

[88] I*bidem,* p. 181.

[89] I*bidem,* p. 187.

[90] Allusion à la fameuse chanson de Fernandel « Si je puis exprimer ainsi ».

[91] Dans son article, J. Poirier reproduit une strophe d'Isou dont voici deux vers : « Am stram gram/Couli fouli mouki glamme ». Allez donc y comprendre quelque chose ! J. Poirier, « À tous sons, en tous sens : au hasard des mots » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,*
p. 198.

[92] I*bidem,* p. 199.

[93] I*dem.*

[94] I*bidem,* p. 200.

[95] I*bidem,* p. 211

[96] I*bidem,* p. 211.

[97] I*dem.*

[98] I*dem.*

[99] Françoise Lavocat, « Le comparatisme comme l'herméneutique de la défamiliarisation », Paris3- Sorbonne nouvelle, adresse url : http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html#_ftn1 , page consultée le 07/02/2013.

[100] J. Poirier, « À tous sons, en tous sens : au hasard des mots » in V. A. Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,*
p. 211
.

[101] I*bidem,* p. 205.

[102] M.- M. Münch, « L'application de la théorie générale de l'effet de vie comme invariant universel de la musique » dans *Musique et Effet de vie,* Alexandre Journeau (dir.) Paris, L'Harmattan, « L'Univers esthétique » 2009, p. 17.

[103] J. Poirier « À tous sons, en tous sens : au hasard des mots » in V. A. Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,*
p. 200.

[104] I*bidem,* p. 203.

[105] I*bidem,* p. 211.

[106] A. Lavest-Bonnard : « Le déterminisme de l'inconscient dans la création : rencontre entre la théorie de l'effet de vie et la psychanalyse » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* p. 216.

[107] I*bidem,* p. 218.

[108] I*bidem,* p. 217.

[109] I*dem.*

[110] I*bidem,* p. 219.

[111] I*bidem,* p. 227.

[112] I*bidem,* p. 230.

[113] I*bidem,* p. 231.

[114] G. Sofia : « L'effet d'organicité de l'acteur : une hypothèse entre théâtre et neurosciences » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* pp. 237-238.

[115] I*bidem,* p. 239.

[116] I*bidem,* p. 241.

[117] I*bidem,* pp. 241-242.

[118] Clelia Falletti, *Un 'eredita ricca di storia,* in *Il corpo scenico* cité par G. Sofia, : « L'effet d'organicité de l'acteur : une hypothèse entre théâtre et neurosciences » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* p. 253.

[119] C'est l'auteur qui souligne.

[120] J. Poirier, J. Poirier, « À tous sons, en tous sens : au hasard des mots » in V. Alexandre Journeau (dir.), *Le Surgissement créateur : jeu, hasard ou inconscient, op. cit.,* p. 211.

[121] Propos inspirés de ceux de l'astronaute Neil Armstrong sur la lune en 1969 : « C'est un petit pas pour l'homme mais un bond de géant pour l'humanité ».