

CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire

**Mémoire**

**LE RISQUE ET LA CREATION ARTISTIQUE**

Santoyo Moreleón

Rafael

Diplôme d'Etat

Professeur de Musique

Spécialité : Guitare

Formation Initiale

Promotion 2009 - 2011

Session juin 2011

Référent : Beltrand Dupouy

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier Aurélie O'Neill pour ses réflexions et nos échanges qui m'ont été précieux dans l'élaboration de ce mémoire.

# SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	3
I- La prise de risque dans l'extrême artistique.....	5
<i>a) Une création à risque.....</i>	<i>5</i>
<i>b) Au delà des carcans...la déterritorialisation.....</i>	<i>7</i>
<i>c) Prise de risque n'est pas égale à création.....</i>	<i>10</i>
II- La prise de risque dans le carcan esthétique.....	14
<i>a) Une création à risque malgré les conventions.....</i>	<i>14</i>
<i>b) Vers un risque d'étouffement créatif.....</i>	<i>17</i>
<i>c) Artiste et non artisan... au delà de la difficulté vaincue....</i>	<i>18</i>
III- La prise de risque au delà des conflits esthétiques.....	21
<i>a) Le risque de l'intention ou de la pertinence du geste.....</i>	<i>21</i>
<i>b) Qu'est-ce qui fait œuvre.....</i>	<i>23</i>
CONCLUSION.....	27
BIBLIOGRAPHIE.....	28

La création artistique semble toujours teintée de risque : risque d'échec si l'œuvre ne s'accomplit pas, risque dans le processus créateur, risque de n'être pas reconnue comme telle ou encore risque dans la réception et les réactions qu'elle peut provoquer. L'histoire est émaillée d'exemples de persécutions d'auteurs ou d'*autodafés* d'œuvres, depuis la condamnation de Socrate à la ciguë, au bûchers de l'Inquisition ou à ceux des Nazis jusqu'à l'époque contemporaine où des attentats contre l'intégrité d'artistes ou d'œuvres - aux sujets plus ou moins sensibles - ont toujours lieu : Salman Rushdie condamné à mort par une *fatwa* pour ses *Versets sataniques*, l'incendie de plusieurs salles de cinéma à Paris en 1988 lors de la sortie de l'adaptation du roman de Nikos Kazantzakis *La Dernière Tentation du Christ* par le cinéaste américain Martin Scorsese ou bien le meurtre du cinéaste hollandais Théo Van Gogh en 2004 à cause de la thématique de son dernier court métrage *Submission*.

Mais au delà de sa destruction ou de l'anéantissement de son auteur, un des plus grands risques que court une œuvre ne réside-t-il pas dans son incompréhension par le public? La mort naturelle d'un auteur n'empêche pas son œuvre de lui survivre (le but d'atteindre l'immortalité par la création est d'ailleurs un topos de l'écrivain ou du peintre) et la condamnation d'une œuvre assure bien souvent sa publicité et sa diffusion. L'anathème jeté sur l'œuvre ou sur son créateur serait assimilé à une épreuve matérielle plus ou moins surmontable : ce ne sont pas les attaques, les disparitions physiques de l'œuvre ou de son créateur qui la mettent réellement en danger. On a pu retrouver des fragments de tragédies grecques disparues grâce à des scories ou des correspondances, témoignant ainsi de leur impact. *A contrario* la compréhension d'une œuvre, le fait de trouver son public, constitue un défi considérable : en effet par essence, une œuvre n'existe que parce qu'elle est reçue, vue, lue ou entendue. Sous cette lumière, une œuvre qui ne touche pas son public est inexistante ou sombre dans l'oubli. L'incompréhension est bien alors le lieu du danger : les tensions à la présentation d'une œuvre nouvelle sont deux forces contraires d'où résultent la naissance ou l'anéantissement. Là aussi l'histoire retentit de scandales et de véritables affrontements lors de réception d'œuvres d'abord décriées, depuis *Hernani* de Victor Hugo ou encore à la création du *Sacre du printemps* de Stravinsky, le 29 mai 1913, au théâtre des Champs-Élysées, à Paris, qui a donné lieu à « l'un des plus fameux scandales de l'histoire de la musique,

empoignades entre les spectateurs, sifflets et hurlements couvrant la musique .<sup>1</sup> » Plus récemment, quand Karlheinz Stockhausen s'est exprimé à propos des attentats du 11 septembre à New York, les considérant comme la plus grande œuvre d'art réalisée, il a profondément choqué la communauté musicale : « malgré le choc de ses propos, nous jouerons sa musique en janvier à Paris, mais son «dérapiage» restera toujours dans notre mémoire » ont affirmé les solistes de l'Ensemble Intercontemporain.<sup>2</sup>

D'autres formes de risques accompagnent la création artistique : intimidation face à des modèles apparemment inatteignables ou encore face au public. Les manifestations du risque autour de la création artistique sont multiples et polymorphes et nous autorisent à nous demander en quoi la prise de risque sous-tend la création artistique. Pouvons-nous déterminer le lieu du risque dans une œuvre ? Est-il circonscrit à une pratique ? à un mouvement particulier ? à un moment : création ou réception ? En dépassant ces manifestations physiques du risque et, éclairé par notre première approche bien que succincte, ne pouvons-nous pas affirmer que le risque est le propre de tout art, toute création car il en est le cœur ?

La création dans l'art contemporain étant généralement jugée comme le lieu privilégié de la subversion, de l'explosion de conceptions préétablies de l'art et de ses pratiques, elle semble indiquée pour ouvrir notre réflexion. Nous aborderons ainsi d'abord le risque dans cette « extrême » expression artistique, nous verrons ensuite que le risque n'est pas inhérent au refus de suivre des conventions ou des règles de créations et nous verrons enfin que le risque se trouve au sein même de la démarche artistique et dépasse les simples conflits esthétiques.

## I- La prise de risque dans l'extrême artistique.

---

<sup>1</sup> <http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-sacre-du-printemps/> 27/03/2011

<sup>2</sup> <http://www.liberation.fr/tribune/0101389923-11-septembre-la-fausse-note-de-stockhausen> 05/05/2011

*Et, partant de là, nous avons fini par conclure que la musique ne nécessitait ni rythmes, ni mélodies, ni harmonies ni structures, ni même notes, qu'elle n'avait guère besoin de faire appel à des instruments, des musiciens ou des salles appropriées. Il fut admis que la musique n'était pas intrinsèque à un certain arrangement des choses – à certaines façons d'organiser les sons – mais était en fait un procédé d'appréhension que nous pouvions, en tant qu'auditeurs, choisir de diriger.*

Brian Eno<sup>3</sup>

Pour essayer de comprendre l'association entre création artistique et prise de risque nous présenterons d'abord quelques définitions du risque. Puis afin de pouvoir les lier à la notion de démarche artistique nous évoquerons divers témoignages de personnalités emblématiques du domaine artistique et ainsi nous démontreront que le risque est inhérent à toute création dans le domaine de démarches extrêmes.

#### *a) Une création à risque...*

Le risque est défini dans le Trésor de la Langue Française comme un « danger éventuel, plus ou moins prévisible, inhérent à une situation ou à une activité<sup>4</sup> ». Cette idée de « péril » est associée à la notion de bénéfice dans la définition qu'en donne *le Petit Robert de La Langue Française*<sup>5</sup> : « s'exposer à un danger (dans l'espoir d'obtenir un avantage) ». Il y a dans cette conception du risque, la représentation d'une récompense en échange de « s'être exposé » : une certaine idée du sacrifice, de la mise en danger qui correspond à l'idée de gain et fait écho à la définition proposée par Louis de Broglie, prix Nobel de physique en 1929 et membre de l'Académie des sciences en 1942 qui affirme que : « le risque est la condition de tout succès ».

Dans sa préface à propos des musiques expérimentales, Noël Akchoté, guitariste, improvisateur de jazz et de musique actuelles et musicien de studio témoigne de la nécessité du risque dans la démarche artistique :

---

<sup>3</sup> Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage et au-delà*. Éditions Allia Paris, 2005 p.11

<sup>4</sup> Le Trésor de la Langue Française <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

<sup>5</sup> Dictionnaire, *Le Petit Robert de La Langue Française* p. 2230

*Car l'art consiste à rendre le même, le plus proche, en unique autre... Pour réellement tordre, dévier, quitter ou induire, encore faut il avoir un axe, un lieu préalable. Aucun risque possible si l'on n'a rien à perdre, ou si peu à mettre en jeu.*<sup>6</sup>

Une hypothèse s'impose donc : il faut qu'il y ait un contexte qui implique une situation périlleuse pour créer un objet artistique.

Une deuxième définition contrastante semble pertinente : « tenter quelque chose d'osé, sans garanties quant au résultat<sup>7</sup> », ici, la notion de succès est moins importante que dans les propos de Broglie mais ce qui se joue dans le risque est bien l'idée de rompre avec quelque chose (voir l'étymologie latine *resicare* : couper et grecque *rhizikon* : hasard) dans l'espoir d'un résultat, déçu ou non. L'incertitude quant à la réussite ou l'échec du résultat fait écho au raisonnement de John Cage à propos de la musique expérimentale. Il propose ainsi que dans la démarche expérimentale le résultat doit être considéré simplement comme « une action dont l'issue est inconnue. »<sup>8</sup>

Nous proposons une deuxième hypothèse : le risque dans la démarche artistique aurait besoin pour exister d'un contexte, d'un processus et d'un danger qui exposerait à un résultat sans garantie. En effet, le risque n'est pas le même de blasphémer dans un pays laïc que dans une théocratie, de critiquer un pouvoir politique dans une démocratie que sous une dictature. Un même geste peut être vu comme anodin à une époque et particulièrement outrancier à une autre : voir le dénudement du corps féminin à travers les époques.

Pour Yehudi Menuhin, violoniste et chef d'orchestre, la notion de risque dans l'art relève de l'idée de création et d'innovation. Le risque s'inscrirait donc dans l'entreprise de concevoir ou de produire quelque chose de novateur : « dans l'art, comme dans la vie, le prévisible et l'étonnant se maintiennent dans un équilibre fragile ». <sup>9</sup> Cette association entre l'art et la vie nous rappelle que les enjeux du risque dans la création et dans la vie sont les mêmes : peur, inhibition, incompréhension, rejet... La création artistique est une expression de l'homme, elle est donc emplie de ses interrogations, de ses doutes, de tout ce qui fait sa condition d'être humain.

---

<sup>6</sup> Robert, Philippe *Musiques Expérimentales. Une Anthologie transversale d'enregistrements emblématiques*. Editions Le mot et le reste, 2007

<sup>7</sup> Dictionnaire, *Le Petit Robert de La Langue Française* p. 2230

<sup>8</sup> Nyman, Michael *Experimental Music. Cage et au-delà*. Éditions Allia Paris, 2005 p. 19

<sup>9</sup> Menuhin, Yehudi. *L'ART : espoir pour l'humanité*. Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1987 p 173

Enfin Akchoté nous rappelle que bien pire que perdre ce que l'on a risqué dans un pari de création, ne pas jouer, ne pas risquer quelque chose ou bien ne pas réellement jouer le jeu du risque sont des risques encore plus grands car aucune issue positive ne peut en résulter et nous condamne ainsi à la stagnation, en d'autres termes, à l'immobilité mortifère ou à la non création :

*On ne peut pas toujours gagner, il faut l'accepter. C'est quasi la grammaire de l'entreprise, le vocabulaire minimum pour commencer à s'y risquer. .. Pire que de ne pas jouer le jeu, ce serait de tricher dès avant le départ.*<sup>10</sup>

On le voit, création artistique et risque vont de paire. Pour Akchoté comme pour Menuhin, le risque dans la création s'inscrit dans le besoin d'innovations audacieuses, de transgressions de règles préétablies. Le lieu privilégié du risque dans la création artistique semble donc être dans les démarches extrêmes qui détournent ou transgressent les doxas.

### *b) Au delà des carcans...la déterritorialisation*

De nos jours, le besoin artistique incite l'artiste à sortir de formes communes et connues : la transgression est valorisée, il s'agit de créer de nouvelles pistes. Le risque réel revient à s'exposer à des issues incertaines. La création artistique est contrainte donc de trouver des nouvelles approches, des nouveaux langages, même si ceux ci sont éphémères. Le rejet du beau, du bon goût et d'une esthétique particulière devient la règle.

En 1972 dans *L'Anti-Œdipe*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, élaborent la théorie de la déterritorialisation<sup>11</sup>. La déterritorialisation décrit un mouvement de « déclassification » des objets, des animaux, des gestes, des signes, etc. Cette « déclassification » tend à libérer tous ces éléments de leurs usages conventionnels et les rend aptes à tout autre usage. Selon cette notion, on pourrait supposer que si un objet est décontextualisé de son milieu pour l'introduire dans un nouveau contexte, ce nouveau contexte étranger au départ, deviendrait ainsi son nouveau territoire. La

---

<sup>10</sup> Robert, Philippe. *Musiques Expérimentales. Une Anthologie transversale d'enregistrements emblématiques*. Préface de Noël Akchoté. Editions Le mot et le reste, 2007 p.19

<sup>11</sup> Sasso, Robert et Villani, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze. Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française. Les cahiers de Noesis. Cahier no. 3. Centre de Recherches d'histoire des idées. Printemps 2003 p. 82*

déterritorialisation deleuzienne se présente en trois temps : occupation du territoire, sortie de ce territoire et enfin la « reterritorialisation » ou appropriation du nouveau territoire. On pourrait donc songer à des déterritorialisations à l'infini. En suivant cette logique, une casserole qui au départ est fabriquée avec pour finalité de servir en tant qu'outil de cuisine pourrait se retrouver comme élément de décoration, puis comme instrument musical de percussion ou encore comme arme ; les possibilités d'utilisation d'une casserole étant aussi nombreuses que les situations où elle peut s'avérer nécessaire. L'objet est détourné de sa fonction initiale à plusieurs reprises sans que pour cela il ne cesse d'être une casserole.

Fred Frith, dans son film *Step Across the Border*<sup>12</sup> insiste sur la nécessité de l'exploration dans la démarche artistique. Pour Frith la recherche des nouveaux sons est essentielle même si cela implique une utilisation novatrice :

*... changer le médiateur ou les doigts à la place de rasoirs, utiliser des ventilateurs, des outils de cuisine, changer l'attaque, confronter les bruits du quotidien avec les bruits des machines, mélanger des bruits qui peuvent devenir des objets sonores...*

L'instrument de musique est donc juste un outil, comme beaucoup d'autres objets sonores. Par le biais de la déterritorialisation l'instrument musical, est détourné, produit des nouveaux sons, prend des nouvelles formes, évolue. À mesure que la démarche artistique s'enrichit de nouvelle démarche et conquête de territoire, le risque inhérent augmente en proportion.

Les propos de Keith Rowe, guitariste anglais et innovateur du mode de jeu de la guitare font écho avec la déterritorialisation deleuzienne :

*Je crois que c'était une leçon de l'histoire... la rupture de la peinture américaine avec l'école européenne... et je me suis dit que si je faisais la même chose avec la guitare, et si je la couchais... je serais capable alors d'accomplir des nouvelles choses.<sup>13</sup>*

Keith Rowe s'inspire du détachement qu'officie le peintre américain Jackson Pollock (1912 -1956) de l'école « classique » européenne. Pollock décide de coucher

---

<sup>12</sup> DVD : *Step Across The Border* by Nicolas Humbert & Wernel Penzel, 1990 Cine Nomad, Munich, Allemagne.

<sup>13</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=HnUVpiFHhmM> 29/03/2011

la toile sur le sol pour ainsi développer une nouvelle manière de concevoir la peinture. Il utilise le *dripping* (projection de peinture sur la toile) et le *pouring* (coulage à partir d'un pot de peinture ou d'un bâton) comme manière d'expression. « Aucun endroit du tableau n'aura plus d'importance qu'un autre. »<sup>14</sup> Il abandonne ainsi l'utilisation « classique » du pinceau et la notion « classique » d'une esthétique qui aurait besoin du beau. Keith Rowe, quant à lui, veut se détacher de la manière classique de jeu en couchant la guitare et en oubliant l'objectif essentiel de sa manufacture : être au plus près de son interprète (collé à son corps). Rowe nous présente la guitare déterritorialisée, comme un objet sonore, qui ne s'intéresserait plus aux notes, et qui aurait comme but principal l'émission des sons qui négligent le problème esthétique.

Keith Rowe détourne sa guitare afin de se détacher des conventions et ainsi créer un nouvel instrument. Il utilise des petits ventilateurs qui rencontrent les cordes de la guitare, des ressorts qui s'incrudent dans le manche qui se réduit en un champ d'expérimentation et qui produisent des sons inouïs. Ainsi comme le remarque Philippe Robert « l'instrument se doit d'être envisagé comme une source potentielle d'idées, quitte à user des techniques non orthodoxes afin de le faire sonner<sup>15</sup> ». Pour Rowe l'atmosphère qui entoure le moment de création fait partie du processus créateur. L'introduction des bruits est donc essentielle dans sa démarche. Ils font partie de la nature humaine et donc de la musique.

Une démarche extrême serait celle de Derek Bailey, qui touché par le syndrome du canal carpien « documentera sur disque l'incidence de cette pathologie sur son jeu<sup>16</sup> ». En utilisant sa maladie progressive comme moyen de renouveler l'expression artistique, Bailey relève un questionnement essentiel en montrant que pour lui, la technique n'est pas fondamentale dans la création artistique. Pour Bailey le geste créateur serait alors le plus important. Bailey confiera au mensuel britannique *The Wire*<sup>17</sup> : « Pour moi le vrai intérêt c'est un peu comme commencer de rien ».<sup>18</sup> Cette idée de commencement à partir de rien est aussi fondamentale dans le renouvellement de la création artistique.

---

<sup>14</sup> <http://arts.fluctuat.net/jackson-pollock.html> 21/04/2011 19 :15

<sup>15</sup> Robert, Philippe Musiques Expérimentales. Une Anthologie transversale d'enregistrements emblématiques. Editions Le mot et le reste, 2007 p.156

<sup>16</sup> Idem p.159

<sup>17</sup> Idem p.159

<sup>18</sup> “For me the real interest is kind of starting from nothing.”

Enfin le risque d'incompréhension face au public non initié est évoqué dans un entretien au Monde par Noël Akchoté : « C'est de la recherche, comme Deleuze ou Lacan, des choses qui demandent une connaissance, sinon, pour l'auditeur moyen, il faut bien dire, ça reste du bruit<sup>19</sup>. »

D'une manière plus personnelle, au cours de notre formation au CEFEDM, nous avons été confrontés à l'improvisation libre. Nous avons découvert l'utilisation de bruitages et avons été contraints d'oublier notre technique instrumentale pour pouvoir créer de nouveaux sons. J'ai pu constater dans cette expérience, que tout se jouait dans l'instant et que le plus important était de faire abstraction de mes goûts esthétiques au moment même d'improviser. Le processus de création était premier.

Une idée se profile par ces exemples, le risque principal dans la création artistique ne se trouve pas dans le résultat : le chemin semble important, l'arrivée un peu moins. De même en se détachant des notions du bon et du mauvais, le sens de la démarche risque d'être perdu. Mais si l'on ne peut garantir le succès d'une démarche, peut-on considérer qu'elle a encore un sens ? Si elle n'en a pas, qu'est-ce qui donne du sens à une démarche artistique ? Peut-on réduire la démarche artistique à une simple prise de risque ? Est-ce que le risque est suffisant pour déterminer la validité d'une création ?

### c) *Prise de risque n'est pas égale à création.*

Si l'on considère le risque comme l'élément fondamental de la création artistique, elle ne doit pourtant pas se limiter qu'à cela. En effet la création qui n'aurait comme but qu'une mise en danger ou une transgression des règles préétablies reviendrait à une performance sans intérêt artistique garanti.

Une prise de risque donc ne serait pas suffisante en elle même pour obtenir une création artistique. Yasmina Reza dans sa pièce de théâtre *Art* fait allusion à cette problématique. Elle présente un tableau blanc comme l'objet affiché de discussion de la pièce. Le tableau blanc, un objet vide, le matériel brut, sera abordé et questionné tout au long de la pièce sans vraiment savoir s'il s'agit ou non d'une œuvre d'art. La prise de risque ici serait de présenter l'immatériel, l'absence comme résultat d'une démarche intellectuelle.

---

<sup>19</sup> [http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/08/22/noel-akchote-oui-je-suis-jazz-et-j-aime-ca\\_946652\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/08/22/noel-akchote-oui-je-suis-jazz-et-j-aime-ca_946652_3246.html) 29/03/2011

Dans la même veine, Yves Klein, dans son anti - exposition du « vide » du 28 avril 1958, repeint en blanc les murs de la galerie Iris Clert, à Paris, donnant à voir aux visiteurs le vide. « L'œuvre » se limite aux murs nus de cette matrice dépouillée, investie d'un « climat pictural réel et à cause de cela même invisible<sup>20</sup> ». Malgré un concept bien défini chez l'artiste : « une pure expression d'une sensibilité invendable<sup>21</sup> » le résultat obtenu, « le vide » est très limité et on a du mal à percevoir une œuvre. Si la mise en questionnement est la finalité de l'art, la réussite est complète. En revanche, le risque ici réside encore une fois dans l'absence d'art malgré la démarche. La critique est sans appel : « Le tout n'est qu'une suite de salles vides aux murs peints en blanc. Malgré l'affluence, c'est le scandale<sup>22</sup> ». Nous sommes en droit de nous demander si un concept ou une idée suffisent pour qu'il y ait art. Est-ce que la simple réflexion vaut œuvre ? Hegel affirme que l'art est la matérialisation sensible du monde des idées<sup>23</sup>, l'œuvre se doit d'être matérielle, sensible via un quelconque medium ou alors son immatérialité doit être perceptible en creux ou en contraste, en montrant l'absence de matière. Présence ou absence, l'œuvre est liée à la matière ou alors on se retrouverait comme face à l'empereur nu « habillé » par l'étoffe merveilleuse mais invisible aux imbéciles du conte d'Andersen, c'est-à-dire face à l'inexistence de l'œuvre.

Un autre topos de la prise de risque dans la démarche artistique réside dans la transgression de valeurs communément admises dans une société. La volonté de briser des tabous a souvent été nécessaire et enrichissant d'un point de vue créateur : un certain traitement de l'objet obscène, un traitement du corps par exemple ont pu permettre l'émergence d'une œuvre d'art à la signification profonde. La démarche du surréalisme, par exemple, en brisant les rapports logiques, la cohérence, crée de nouveaux liens entre les objets, un nouveau langage, un nouveau degré de conscience du monde. Buñuel a ainsi remis en cause les valeurs de la bourgeoisie et du catholicisme qu'il considère comme hypocrites, par le biais de ses films (depuis le traitement entomologique de l'espèce humaine dans *L'âge d'or* à celui de la frustration sexuelle dans *Cet obscur objet du désir*).

---

<sup>20</sup> Yves Klein in Denys Riout, "*L'Aventure monochrome*", éditions Gallimard, 2006.

<sup>21</sup> <http://www.evane.fr/celebre/biographie/yves-klein-24762.php?actualite> 30/04/2011

<sup>22</sup> Idem

<sup>23</sup> Kunzmann, Peter et al. *ATLAS DE LA PHILOSOPHIE*. Encyclopédies d'aujourd'hui. La Pochotèque. 1993 p. 157

Mais ce désir de transgression est-il justifié et justifiable dans toutes les démarches artistiques ? Que dire de certaines pratiques dites d'art extrême, de nos jours, comme le « body art » où le but est parfois de montrer jusqu'à outrance et de choquer le spectateur par le biais de performances extrêmes ?

Le corps a souvent été utilisé comme support, nous pensons aux tatouages polynésiens ou encore aux modelages des crânes chez les Mayas, mais ces pratiques étaient circonscrites à un usage rituel, religieux ou social. Il semble qu'elles aient eu avant tout un usage « pratique » : soucis esthétique, augmentation de la force physique ou virile, magie, marque d'appartenance à un clan, reconnaissance, rituel de passage à un nouvel état... Peut-on réellement mettre sur le même plan le rituel cheyenne de la Danse du Soleil<sup>24</sup>, où le guerrier était amarré à un poteau par des lanières de cuir fixées à sa peau transpercée d'aiguilles et où il s'agissait de prouver sa valeur guerrière tout en faisant une offrande au dieu Soleil et ce qui semble en être inspiré, soit les performances de suspensions comme le sont présentées celles de Kyrhm<sup>25</sup>, où un homme est suspendu en l'air par des crochets fixés dans la peau de son dos et de ses bras tandis qu'une femme restée au sol s'enfonce des aiguilles dans les paupières et pleure des larmes de sang, évoquant une sorte de *pieta* face à une image de crucifixion ? Peut-être s'agit-il ici d'un reliquat de rituel ? Une nécessité de montrer le passage d'une étape qui se fait ressentir et n'est plus célébré dans nos sociétés occidentales ? Cependant, notons que le rituel de la Danse du Soleil se passait à l'écart de la communauté tandis que dans le cas de ces performances de « body art », le public est recherché. Résurgence de rituel ou art exprimant un rituel, nous ne pouvons trancher sinon que pointer que les performeurs désignent leur pratique sous le vocable art.

L'« artiste » semble chercher à capter l'attention du public notamment par la fascination morbide qui découle de la souffrance ou de l'obscénité humaine. Mais jusqu'à quel degré peut-on manipuler l'obscénité comme valeur de recherche et comme véhicule de connaissances humaines dans une démarche artistique ?

« Le peintre Nato » selon sa propre dénomination, qui se présente nu lors de happenings avec des femmes nues elles aussi, au milieu d'un supermarché, manipulant leur corps dans des positions grotesques<sup>26</sup> ou des performeurs qui

---

<sup>24</sup> Bird Grinnel, George, *The cheyene indians: their history and lifeways*. World wisdom, 2008 p. 216

<sup>25</sup> <http://vimeo.com/230042011>

<sup>26</sup> <http://vimeo.com/844749230042011>

suspendent leur corps à des aiguilles cherchent à innover, à choquer, à transgresser des carcans esthétiques, moraux et sociaux, mais cette transgression est-elle suffisante pour avoir œuvre ? Qu'apporte à la réflexion cette idée éculée de la critique de la société de consommation ? Ne s'agit-il pas plutôt d'un certain dénigrement de l'art ? Peut-on alors encore faire de l'art tout en dénigrant l'art ? Pourquoi fait-on de l'art dans ce cas ? Est-ce pour « choquer le bourgeois » ?

On remarque que choquer, volontairement ou non, le public n'a rien de bien nouveau dans l'Histoire de l'Art : Manet en 1863 avec son *Déjeuner sur l'herbe* ou *L'origine du monde* de Courbet en 1866, ont choqué à leur époque. Mais derrière ces tableaux, on éprouve une maîtrise technique qui soutient leurs œuvres : « Grâce à la grande virtuosité de Courbet, au raffinement d'une gamme colorée ambrée, *L'Origine du monde* échappe cependant au statut d'image pornographique ». <sup>27</sup> Plus proche de nous, la campagne de publicité lancée par le photographe Fabio Toscani, avec la photographie de Therese Frare, *Pieta*, montrant les derniers instants d'un malade du Sida, déborde la simple volonté de choquer : la force de cette photographie, sa composition, sa thématique provoque un écho profond car elle met en scène les plus vibrantes douleurs humaines. L'obscénité – ce qui littéralement ne doit pas être mis sur scène (construit avec le préfixe latin péjoratif « ob » : ce qui est devant, ce qui fait obstacle et « scaena » : la scène de théâtre) est dépassée par le puissant réseau de significations qui parcourt cette photographie. Là aussi, l'œuvre ne se contente pas de choquer, de transgresser mais fait signe.

*A contrario*, choquer pour choquer équivaldrait à une prise de risque juste pour une prise de risque. Cela reviendrait donc à, par exemple, se jeter d'un avion en parachute et d'essayer de jouer d'un instrument. Valider toute transgression comme art reviendrait à qualifier d'art n'importe quelle production pornographique. Quelles seraient les limites ? L'assassinat ? Le viol ?

Éprouver un risque physique dans une démarche extrême ne suffit pas pour qu'il y ait création artistique. Le risque est nécessaire mais s'il n'y a pas un fondement réfléchi derrière la démarche, le risque est alors avant tout, de passer à côté de la réalisation artistique.

---

<sup>27</sup> <http://www.museeorsay.fr>

Or si le risque n'est pas ou ne forme pas une œuvre en tant que telle, qu'est-ce qui fait œuvre ? Est-ce l'intention, la volonté de l'artiste de créer quelque chose ? Est-ce l'appartenance à une esthétique ou à une école déterminée ?

## II- La prise de risque dans le carcan esthétique.

Nous avons constaté précédemment que le risque était présent dans les démarches extrêmes comme élément indispensable mais non suffisant. Nous allons démontrer dans cette deuxième partie que le risque existe aussi dans des démarches encadrées par les règles d'une esthétique.

### *d) Une création à risque malgré les conventions.*

Contrairement aux expressions artistiques contemporaines, les formes d'art considérées comme plus académiques ou encore « classiques », c'est-à-dire faisant partie d'un certain panthéon artistique reconnu par le plus grand nombre, semblent être le lieu d'un certain conformisme confortable. Le respect des conventions de création apparaît alors comme garantie de tout faux pas.

Or, loin d'être une entreprise « confortable », l'artiste qui veut créer une œuvre dans une esthétique définie et reconnue se confronte lui aussi à plusieurs formes de risques. La possibilité de l'échec est omniprésente. Nous avons approché précédemment, en analysant les démarches artistiques dites « extrêmes », l'idée que le processus créateur était le moment le plus important d'une œuvre. L'artiste considéré comme académique ou représentant d'une esthétique établie s'est aussi confronté à ce moment de la création, à ce processus fondamental.

Le Brun, disciple de Poussin, évoque le processus créateur en parlant de son maître :

*Il avait un jugement et un savoir « tel de rien faire entrer dans ses ouvrages sans en approfondir les raisons, et qu'il n'avait rien exposé qu'après une mûre et longue délibération d'étude et de recherche, et que c'était une partie qui le rendait si recommandable ».*<sup>28</sup>

Le processus créateur chez Poussin s'inscrit dans une profonde et étendue réflexion qui mènerait à l'aboutissement de l'œuvre. Le risque d'échec ici se perçoit alors quant au résultat puisque la notion d'objet fini est associée à la conception

---

<sup>28</sup> Lévi-Strauss, Claude. *Regarde, Écouter, Lire*. Librairie Plon, 1993 p 25.

d'œuvre d'art. Une idée importante apparaît ici : dans la démarche artistique le moment de réflexion est capital pour la réussite de l'œuvre. Pour Poussin, la présence de chaque élément de son œuvre doit être justifiée et sa démarche relève d'une réflexion poussée en amont de l'œuvre. C'est cette réflexion avancée qui permet, selon lui, la profondeur et la qualité de son oeuvre.

Ce raisonnement fait écho à l'affirmation de P. Boulez : « de froids calculs ont toujours fait partie intégrante du discours musical, nécessaires qu'ils sont à tout discours théorique<sup>29</sup> ». La démarche artistique est ici amenée à établir un cadre propre et unique de création et de réflexion. L'artiste doit donc être capable de définir un cadre de création afin d'éviter de se perdre dans la démarche artistique et donc d'éviter l'échec dans la création, suivi logiquement d'un échec dans la réception. La réflexion mûrie apparaît alors comme rempart à l'échec, à l'inaboutissement du projet et à la non réception de l'œuvre.

Mais peut-on considérer qu'une œuvre issue d'une longue et sérieuse réflexion soit exempte de tout défaut ? La profondeur, la complexité de la réflexion est-elle un garant infaillible dans l'élaboration d'une œuvre ?

François Delalande dans son Avant-propos aux *Entretiens avec Iannis Xenakis* met en lumière un aspect du problème : « comme vous pouvez tous l'entendre, plus on complique l'ordre combinatoire, plus la musique devient une grisaille sans ordre<sup>30</sup> ». La complexification de la démarche, loin d'apporter une qualité nouvelle à l'œuvre, l'embrouille et l'annule car ce qui ici a été confondu c'est bien complexité et qualité de la réflexion. Encore une fois, une réflexion approfondie accompagnant une démarche peut très bien aboutir à l'idée d'un processus créateur simple mais efficace et juste. Qu'un artiste se torture l'esprit pendant des années n'a jamais été signe de réussite artistique en soi et ne constitue donc aucunement une garantie contre les différentes manifestations de l'échec.

Le respect scrupuleux de règles de création liées à une esthétique particulière ne constitue pas non plus une garantie efficace contre les risques d'incompréhension à la réception d'une œuvre. *Le Tartuffe* de Molière est un parfait exemple d'œuvre dont les précautions qui ont entouré sa création n'ont pu que très difficilement, et après

---

<sup>29</sup> Machover, Tod. *QUOI ? QUAND ? COMMENT ? La Recherche Musicale*. Christian Bourgois Éditeur. I.R.C.A.M. 1985 p.271

<sup>30</sup> Delalande, François. *Entretiens avec Xenakis. Il faut être constamment un immigré*. INA-Buchet/Chastel, Pierre Zech éditeur, Paris, 1997 p.7

réécriture, sauver son auteur des foudres de la critique. En continuant sa démarche de satire sociale, Molière pensait avoir pris toutes les précautions nécessaires pour se prémunir d'une incompréhension de son public concernant le sujet de sa pièce : la piété hypocrite et les faux dévots. En s'attaquant à un sujet religieux, Molière savait que les réactions de rejet et les accusations risquaient d'être épidermiques. Pour se prémunir d'attaques de ce genre, une attention toute particulière à la création du personnage de Tartuffe fut portée. Seule dérogation aux règles d'écriture du théâtre classique, le personnage principal de la pièce éponyme ne rentre donc sur scène qu'à la scène 2 de l'acte III, soit bien après la fin des scènes d'exposition où tous les éléments nécessaires à la compréhension de l'intrigue (situation initiale, personnage, nœud de l'intrigue) doivent être exposés. Cette précaution permettait à Molière de dresser un portrait de son personnage sans ambiguïté : l'attaque porte contre les faux dévots, représentés par Tartuffe l'imposteur, et non les vrais croyants, comme son hôte Orgon et sa famille. Hormis cette précaution, les règles d'unité de lieu, de temps et d'action sont respectées et *l'incipit* est un modèle du genre, présentant, dans un début *in medias res*, par la colère de Madame Pernelle, tous les personnages de la famille d'Orgon et leur qualité. Cependant Molière ne sut éviter les foudres du parti religieux et, malgré son attention particulière portée à son personnage principal, fut accusé d'impiété : « le 12 mai 1664 le roi interdit de jouer la pièce en public et le curé Roullé [alla] jusqu'à demander le bûcher <sup>31</sup> ».

Plus près de nous, Dimitri Chostakovitch eut aussi à subir le jugement implacable de la censure : malgré son succès public à sa création en 1934, son opéra *Lady Macbeth* fut condamné par le gouvernement de Staline, suite à une mauvaise critique du journal du Parti communiste *Pravda* le qualifiant de « *chaos instead of music* »<sup>32</sup>. L'idéologie du Parti eut raison des qualités esthétiques de l'œuvre mises pourtant au service de l'exaltation de la femme soviétique. Suite à cet épisode, Dimitri Chostakovitch eut à craindre pour sa vie.

Que la réflexion d'un artiste au sujet de son œuvre soit intense et complexe ou qu'il respecte scrupuleusement les règles de création d'une esthétique particulière, ne garantit en rien l'absence de risque. Molière et Chostakovitch, comme tant d'autres,

---

<sup>31</sup> Lagarde, André et Michard, Laurent. *XVII<sup>ème</sup> SIÈCLE. Les grands auteurs français*. Anthologie et histoire littéraire. Bordas, Paris 1985 p. 175

<sup>32</sup> Burkholder, Peter et al. *A History of Western Music*. WW Norton & Company. London 2006 p. 879

ont payé le prix fort pour des créations qui s'inscrivaient dans leur esthétique particulière ou dans le courant idéologique dominant le moment de leur création.

*b ) Vers un risque d'étouffement créatif.*

Comme nous l'avons vu précédemment, le moment de réflexion est capital dans la réalisation de la démarche artistique : c'est cette réflexion qui mène le créateur à se renouveler à chaque réalisation artistique. En revanche, la réflexion ne doit être considérée que comme une étape à dépasser, à concrétiser par le passage à l'acte créatif. Ne rester que dans la réflexion mène l'artiste au risque de sécheresse créative.

Ce risque est abordé par Olivier Messiaen quand il évoque la démarche de John Cage :

*La vie de Cage me fait penser à ce peintre chinois qui, ayant été chargé de décorer les murs du palais de l'empereur, y consacra vingt années. À la fin, l'empereur souhaita voir le travail accompli, mais les murs étaient toujours nus. Pourtant, le peintre avait travaillé pendant vingt ans, mais il avait tout effacé au fur et à mesure.*

La vision de Messiaen est frontale, il faut qu'il y ait quelque chose. La réflexion dans la démarche artistique est fondamentale certes, mais on ne peut pas se contenter de rester uniquement dans la recherche ou dans la réflexion. Il faut qu'il y ait création, naissance. La création artistique doit donc dépasser les concepts, les procédés, les règles, les risques.

De même, ne pas suivre les contraintes esthétiques ou au contraire suivre des modèles pré établis peut aussi induire le risque d'étouffement dans la création artistique. L'artiste, confronté au vide qu'impliquerait la recherche de l'absolu suffoquerait en regardant l'énormité de la tâche.

Sur le site du musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, autour de l'exposition *Filiation* (d'avril à août 2003), ce problème est évoqué en faisant allusion au chef d'œuvre :

*La catégorisation en chef-d'œuvre peut aussi avoir pour conséquence de désespérer les artistes débutants ou les innovateurs en les écrasant d'exemples déclarés inégalables.<sup>33</sup>*

---

<sup>33</sup> <http://filiation.ens-lsh.fr/default.htm01/04/2011>

Sans pour autant circonscrire la création à une connaissance préalable de l'histoire de l'art, c'est-à-dire, rejeter toute création parce que son créateur n'est pas familier d'une tradition artistique, il semble néanmoins important que l'artiste soit conscient du patrimoine artistique, de ce qui a été fait, pensé et essayé au risque d'avoir à « réinventer le feu » à chaque nouvelle génération. Mais cela ne doit pas l'empêcher d'avancer, de créer, d'élargir sa curiosité et son envie de savoir, d'élaborer sa propre vision du monde.

Lors de nos pratiques pédagogiques au CEFEDM, j'ai pu notamment constater que nous avons hérité de connaissances, telles que le répertoire, la technique instrumentale. Ces savoirs ont besoin d'être questionnés pour pouvoir ainsi être appropriés et transmis. Les modèles sont des objets, des souvenirs, des intentions, des gestes, des savoirs qui doivent et peuvent être questionnés. Nous devons être capables d'accepter une œuvre telle qu'elle est, sans que pour autant qu'elle nous entrave dans nos possibilités créatives.

Quand A. Artaud insiste sur le besoin d' « en finir avec les chefs-d'œuvre, culture pétrifiée qui inhibe la créativité<sup>34</sup> », il nous encourage à sortir de l'immobilité destructrice qui amène l'artiste au risque de l'étouffement créatif.

### *c) Artiste et non artisan... au delà de la difficulté vaincue.*

Nous avons établi que, tout comme des pratiques artistiques contemporaines se voulant exemptes de contraintes esthétiques, les créations s'inscrivant dans un courant, une école esthétique n'étaient pas pour autant à l'abris du risque. En effet nous sentons bien que créer une œuvre d'art ne se résume pas à appliquer des règles et respecter des consignes. Il est d'ailleurs intéressant pour éclairer notre propos de confronter la démarche de l'artiste à celle de l'artisan, de confronter l'œuvre d'art à l'objet d'art, l'art à l'artisanat.

La principale différence entre l'art et l'artisanat est que l'artisanat, au delà du côté pratique, est toujours univoque. Bien sûr, une fois l'objet créé par l'artisan, il devient autonome et peut être détourné mais ce détournement ne fait pas partie du projet initial. L'artisan recherche le beau, la facture, le défi de construction, le « bien fait ». L'artisan recherche l'esthétique et le pratique, il n'y a pas d'ambiguïté puisque l'objet créé n'a pas à être porteur de sens ou de non sens. L'objet d'art n'a pas à être

---

<sup>34</sup> *Idem*

interprété. L'artiste, lui, propose une vision du monde, son souci est de transmettre un sens à chaque création. Un réseau de signification parcourt l'œuvre d'art et a besoin d'un public, d'une réception pour que ce message soit interprété, ressenti, entendu, c'est pourquoi elle est toujours ambiguë. Chaque lecteur, auditeur ou spectateur réactualise par sa propre expérience de l'art, sa propre réflexion, le réseau de significations présent dans l'œuvre. C'est d'ailleurs ce qui fait de l'œuvre d'art un objet vivant et non figé : ce qui fait que malgré toutes les connaissances que nous ayons sur Léonard de Vinci, le sourire de la *Joconde* soit toujours aussi fascinant. Noël Akchoté appuie ainsi notre propos : « Au bout du parcours, il faudra que la chose ne soit plus qu'une chose, et non soi-même, car les véritables œuvres sont toujours autonomes... »<sup>35</sup>

L'artiste est obligé de se dépasser dans la création, de rendre compte d'une humanité. Créer une œuvre d'art ne signifie pas suivre une recette, sinon le risque est de faire de l'artisanat voire de l'industriel. À ce propos la condamnation de Rousseau par rapport au trompe-l'œil semble pertinente : il le qualifie de « beautés de convention qui n'auraient d'autre mérite que la difficulté vaincue<sup>36</sup> ». Encore une fois, le degré de maîtrise d'une technique ne fait pas d'une création une œuvre d'art. Il est essentiel qu'une œuvre puisse exister par elle-même. En suivant ce raisonnement, une œuvre donc ne peut pas être une copie d'elle-même, sinon elle deviendrait un objet industriel.

Michel de Chabanon, semble donner beaucoup d'importance à la technique et au travail de réalisation quand il répond à Rousseau :

*C'est à tort que, dans la théorie des Arts, on affecte de ne compter pour rien la difficulté vaincue ; elle doit être comptée pour beaucoup dans le plaisir que les Arts procurent*<sup>37</sup>.

Il est effectivement jouissif de reconnaître la prouesse technique et le sentiment d'admiration nous envahit face à une innovation, cependant, en poussant ce raisonnement à son extrême, on pourrait envisager que l'histoire de l'œuvre

---

<sup>35</sup> Robert, Philippe. *Musiques Expérimentales. Une Anthologie transversale d'enregistrements emblématiques*. Préface de Noël Akchoté. Editions Le mot et le reste, 2007 p.12

<sup>36</sup> Lévi-Strauss, Claude. *Regarde, Écouter, Lire*. Librairie Plon, 1993 p 31

<sup>37</sup> Lévi-Strauss, Claude. *Regarde, Écouter, Lire*. Librairie Plon, 1993 p 31

deviendrait plus importante que l'œuvre en elle-même. Mais est-ce vraiment important pour la compréhension de l'œuvre, de savoir que Michel-Ange en s'exposant à un vrai risque physique, a passé quatre ans et demi à peindre sur le dos le plafond de la Chapelle Sixtine ? En tant qu'être humain on salue l'effort et l'abnégation endurés pour une telle réalisation mais est-ce réellement cela qui force notre admiration ? De même, la construction de la tour Burj Khalifa de Dubaï, tour la plus haute du monde avec 828 mètres de hauteur<sup>38</sup>, constitue une prouesse technique. Est-ce pour autant suffisant pour la considérer comme une œuvre d'art ? Dans ces deux exemples les efforts, les progrès techniques, les matériaux, les stratégies pratiques adoptées sont remarquables mais sont – ils suffisants pour faire œuvre ? N'y a-t-il d'œuvre sans technique ? La qualité d'une œuvre s'apprécie-t-elle uniquement à l'aune de la prouesse technique de sa réalisation ?

Si on suit ce raisonnement, les exemples d'art pariétal du Paléolithique (les fresques de Lascaux) ou encore les statuettes de Vénus n'ont que peu de valeur parce qu'élaborées avec des outils dits primitifs ? Où inscrire donc la musique et l'art populaire en général ? Quelles sont les bornes pour définir l'œuvre d'art ? S'agirait-il donc uniquement de la pertinence ou non du geste ?

### III- La prise de risque au delà des conflits esthétiques

*S'imaginer qu'on peut juger une œuvre d'art sur une première impression est la plus étrange et la plus dangereuse des illusions.*

*Claude Debussy*<sup>39</sup>

En confrontant les pratiques artistiques – qu'elles soient extrêmes, contemporaines ou plus académiques – nous avons vu que le risque était omniprésent. Nous verrons ici que le risque dépasse les simples conflits esthétiques et est inhérent à la démarche artistique même, à la nature de l'art, nous amenant enfin à nous poser la question de l'œuvre : qu'est-ce qui finalement fait œuvre ?

---

<sup>38</sup> <http://www.burjkhalifa.ae/language/en-us/the-tower/fact-figures.aspx> 13/03/2011

<sup>39</sup> Debussy, Claude. Monsieur Croche. Editions Gallimard, 1971 p. 335

a) *Le risque de l'intention ou de la pertinence du geste...*

Quand I. Xenakis expose : « Vous allez un peu partout, (...) et vous voyez des gens qui font de la synthèse sur ordinateur et le résultat est d'une pauvreté ... admirable.<sup>40</sup> », il énonce une notion fondamentale dans la création artistique : ce ne sont pas ni la qualité des outils employés ni la technicité qui font la qualité de l'œuvre. Sans pertinence, le geste qui se veut créateur échoue et c'est là le cœur du risque dans la création. Pour I. Xenakis faire de la musique, c'est : « exprimer l'intelligence humaine par des moyens sonores ». Il est donc fondamental qu'il y ait une vraie réflexion dans le geste, dans la conception de la musique et de l'art en général. Ce qui compte avant tout dans la création n'est pas une pensée élaborée et complexe mais d'abord une pensée juste car c'est de la justesse de la réflexion que naît la pertinence du geste. La notion japonaise des arts fait écho à notre propos : « l'action n'est au fond que le reflet d'une attitude mentale cultivée selon le caractère propre à chaque activité »<sup>41</sup>. Le risque est donc déjà présent au cœur de l'entreprise de création dans la présence ou non de l'acuité de la pensée.

Mais la matérialisation de cette pensée en œuvre, la mise en œuvre de cette pensée va de pair avec l'acuité du geste, loin de séparer fond et forme puisque la forme est au service de l'idée. Ici aussi, l'élaboration du geste créateur est lieu du risque. Ainsi connaître et être conscient de son matériau, de sa pâte, est une démarche essentielle pour le créateur. Il sait ce qu'il a entre les mains, le travaille et enfin donne naissance à l'œuvre. C'est là le lieu de la difficulté et c'est ce qui fait l'artiste : savoir utiliser, modifier, créer. Julio Cortázar exposait dans une conférence à Cuba sur « Quelques aspects du conte » en 1963 : « En littérature, il n'y a pas de bons thèmes ni de mauvais thèmes, il y a seulement un bon ou un mauvais traitement du thème<sup>42</sup> ». L'expérience de l'artiste est importante dans l'appropriation, dans la création et dans la transmission d'un geste. L'expérience, la route traversée à maintes fois, le geste essayé à plusieurs reprises, doit permettre à l'artiste d'enrichir son pouvoir de transformer sa pâte. De même l'expérience doit permettre à l'artiste d'amorcer une réflexion par rapport à sa pratique : s'agit-il du bon geste, du geste juste ? Peut-on

---

<sup>40</sup> Delalande, François. *Entretiens avec Xenakis. Il faut être constamment un immigré*. INA-Buchet/Chastel, Pierre Zech éditeur, Paris, 1997 p. 29

<sup>41</sup> E. Herrigel. *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Dervy-Livres, Paris, 1970 p. 17

<sup>42</sup> <http://www.evene.fr/celebre/biographie/julio-cortazar-593.php> 30/04/2011

faire autrement ? Qu'est-ce que cela apporte ? L'artiste est confronté à prendre la bonne décision qui l'amène vers la justesse. L'artiste doit être conscient de son geste créateur et pour cela il est obligé de prendre des risques au moment de choisir la « voie adéquate ». Il faut donc accepter la possibilité de l'erreur comme partie inhérente de la démarche artistique, du geste comme de la nature humaine. Messiaen l'exprime lui-même : « Personnellement, je préfère prendre plus de risques. Je peux me tromper, mais je n'arrête pas de composer »<sup>43</sup>. L'erreur devient donc l'outil qui permet à l'artiste de corriger sa démarche, son geste. L'erreur est aussi indispensable pour s'interroger, pour permettre une remise en question. C'est en corrigeant le tire que l'on avance. Le propre de l'artiste serait donc la perpétuelle recherche du geste juste. Mais peut-on parvenir à cette justesse du geste si l'on n'a pas toutes les connaissances nécessaires ? Dans la recherche on expérimente certes, mais le questionnement permanent ne doit pas être une échappatoire au résultat. Il ne s'agit pas de faire collection des techniques avant de s'autoriser à créer. Cette appropriation du geste est ainsi fondamentale dans la création. Pour qu'il y ait transmission dans l'art il faut aller au delà de la technique. D.T. Suzuki<sup>44</sup> dans sa préface sur *Le zen dans l'art chevaleresque du tir* illustre bien notre propos : « Il faut passer au delà de la technique, de telle sorte que cet art devienne un art sans artifice, qui ait ses racines dans l'inconscient ».

La confiance de l'artiste est aussi un facteur fondamental à prendre en compte. C'est en croyant dans la démarche que le geste devient pertinent. Après la réflexion et la technique, la dernière étape à suivre serait donc la « confiance » dans le bien fondé de nos actions. Yehudi Menuhin évoque cette réflexion :

*Ce qui domine tout, c'est la confiance – confiance dans le matériel que nous utilisons ; dans nos corps ; dans la terre que nous travaillons ; dans les couleurs que nous choisissons ; dans la toile, les instruments, le violon et les brosses. Et ce qui est le plus important : confiance dans notre propre aptitude à utiliser tout cela correctement.*<sup>45</sup>

Yehudi Menuhin aborde la confiance de l'artiste comme élément essentiel pour la réussite. L'artiste doit être capable de crédibiliser la démarche artistique. Un

---

<sup>43</sup> Samuel, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen*. Actes Sud, 1999 p. 340

<sup>44</sup> E. Herrigel. *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Dervy-Livres, Paris, 1970 p. 7

<sup>45</sup> Menuhin, Yehudi. *L'ART : espoir pour l'humanité*. Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1987 p 171

geste qui n'est pas habité par l'artiste produit fatalement une œuvre qui n'est pas convaincante en tant qu'œuvre d'art. De manière plus personnelle, nous avons éprouvé lors d'expériences au sein du CEFEDM, et plus en particulier dans la Réalisation du Projet Artistique, les enjeux d'une expérience transversale musique et danse. Notre projet reposait sur le principe de l'improvisation libre et de la transversalité entre musiciens et danseurs. L'importance de croire dans notre projet était vital : si l'on n'avait pas eu foi dans nos choix d'improvisations et confiance dans nos partenaires, dans nos mouvements, nous aurions été amenés inévitablement à l'échec de notre propos artistique.

Justesse de la réflexion, de la pertinence du geste et conscience de l'acte créateur sont les lieux fondamentaux pour toute création artistique et sont donc les points d'achoppement où se greffe le risque. Mais au-delà de ces composantes, n'est-ce pas la nature de l'art, de l'œuvre en elle-même qui par essence intègre le risque, existe par lui ?

### *b) Qu'est-ce qui fait œuvre ?*

Nous avons vu que le risque était omniprésent au sein de la démarche artistique mais ne peut-on pas affirmer que le risque est le propre de l'art car il soutient l'œuvre ? L'homme est le seul être vivant capable d'une expression artistique car il est le seul être vivant capable de penser, d'abstraction. Seul être vivant à avoir conscience de sa propre finitude, éprouvant ainsi que ce temps de vie a un prix, il est contraint à vivre sa vie malgré la conscience de sa propre mort. Mais mettre au monde, tout comme créer une œuvre d'art, n'est-ce pas là, une volonté de dépassement de sa propre nature humaine ? L'être humain s'efforce par le biais de l'art d'aller au-delà de son essence, de transcender sa propre existence. C'est cette conscience et cette volonté de dépassement de cette condition humaine par l'art qui nous autorise à dire que l'art est bien le propre de l'homme. Pierre Schaeffer appuie ce raisonnement : « La proposition à laquelle je m'attache contient sa réciproque : l'expérience musicale conduit à l'expérience humaine, et inversement<sup>46</sup> ». L'art doit donc avoir cette résonance avec la finitude humaine, sinon le message ne passe pas, le contenu n'accomplit pas sa mission de franchir le temps. C'est parce que l'œuvre fait écho avec cette condition humaine, qu'elle a ce pouvoir de résonance à travers le

---

<sup>46</sup> Schaeffer, Pierre. *De la musique concrète à la musique même*. Mémoire du livre, 2002 p. 330

temps et l'espace. C'est parce que l'art reflète ce risque de vivre, que le risque sous-tend l'art.

Pour Yehudi Menuhin une « œuvre » serait avant tout le résultat d'un ensemble de procédés de l'être humain qui auraient comme objectif de se rapprocher de la transcendance :

*Je considère les grandes œuvres d'art non seulement comme des cadeaux et des bienfaits isolés du ciel, mais aussi comme des points culminants d'un processus vivant ininterrompu.*<sup>47</sup>

Voici donc un premier élément de réponse à cette question insaisissable de la nature de l'œuvre : des procédés qui seraient des mécanismes s'épurant de manière continue, au travers des générations. Des savoirs qui permettent à l'artiste de s'enrichir, d'emprunter des chemins déjà parcourus mais qui à la fin lui permettent de se positionner et regarder la vie différemment. L'art serait ainsi en constante évolution, tel que l'être humain. Y. Menuhin poursuit :

*De cette façon, l'art est un discernement qui s'affine perpétuellement, une compréhension qui s'approfondit toujours et une identification de toute vie en nous et autour de nous.*<sup>48</sup>

L'art et donc l'œuvre sont la recherche d'une vie, de génération en génération. Le partage des idées et des expériences est fondamental pour l'existence de l'art. L'empathie, l'identification avec une âme sœur, les enjeux humains : la souffrance, l'amour, la passion, la peur de mourir sont des incidences présentes dans l'être humain et donc dans l'art. L'art est vivant et c'est pour cela qu'il a besoin de changer, évoluer, avancer, se questionner. Le raisonnement de I. Xenakis fait écho à notre propos :

*La musique, ou l'oreille plutôt, demande une information constamment renouvelée, riche et pleine de vie. Alors, qu'est-ce que c'est la vie ? Cela, c'est le problème numéro un de tout discours sonore, ou même des arts plastiques, enfin de l'art.*<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Menuhin, Yehudi. *L'ART : espoir pour l'humanité*. Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1987 p 166.

<sup>48</sup> Menuhin, Yehudi. *L'ART : espoir pour l'humanité*. Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1987 p 172

Un deuxième essai de définition semble pertinent : comme dans la vie même, une œuvre prendrait tout son sens au moment de la création. Tous les procédés, les démarches, le processus créateur, la réception, la technique, le geste, la prise de risque, l'homme, l'artiste, le public, le résultat, l'erreur aboutissent en « œuvre ». Tod Machover appuie notre propos ainsi : « *Dans la création, c'est le tout qui importe, et il n'y a pas de vérité dans une œuvre d'art*<sup>50</sup> ». Dans la même veine Pierre Schaeffer dans *La Revue musicale* no. 274-275 de 1971 remarque : « *Parmi les fruits les plus précieux de l'expérience, je partage avec quelques ancêtres l'idée que « tout est dans tout*<sup>51</sup> ». L'œuvre est donc construite à partir de la totalité de ses éléments et ses procédés. L'œuvre, l'artiste, l'homme forment un tout :

*L'art du travail intérieur, de l'œuvre qui ne se sépare pas de l'artiste comme une production extérieure, de cet ouvrage qu'il ne peut exécuter mais au contraire qu'il est toujours, surgit des profondeurs qui ne connaissent pas le jour*<sup>52</sup>.

Les interprétations multiples qu'une œuvre peut engendrer, l'impossibilité d'avoir une signification objective d'elle même, autant de personnes, autant de publics pour autant d'interprétations, nous font concevoir qu'il est donc inenvisageable d'avoir une seule vérité pour œuvre : le message envoyé et le message reçu ne seront jamais le même. L'œuvre est par essence équivoque et ambiguë, traversée par un réseau de significations activé à chaque nouvelle lecture. C'est d'ailleurs parce que l'œuvre a reflété une dimension humaine fondamentale qu'elle peut avoir résonance à travers les siècles donc hors de son contexte de création. Ainsi, il n'est pas nécessaire de connaître l'histoire de l'œuvre pour être touché. Le public qui se confronte, par exemple, *au Cri* de Munch perçoit une *force d'expression incroyable*<sup>53</sup> par la terreur qui émane de son *Cri*, et n'a pas besoin de se questionner sur son contexte de création, sur le parcours de son auteur, sur son histoire. L'expression y est comme un ressenti, la profonde conscience de la condition

---

<sup>49</sup> Delalande, François. *Entretiens avec Xenakis. Il faut être constamment un immigré*. INA-Buchet/Chastel, Pierre Zech éditeur, Paris, 1997 p. 29

<sup>50</sup> Machover, Tod. *QUOI ? QUAND ? COMMENT ? La Recherche Musicale*. Christian Bourgois Éditeur. I.R.C.A.M. 1985 p. 13

<sup>51</sup> Schaeffer, Pierre. *DE LA MUSIQUE CONCRETE À LA MUSIQUE MÊME*. *Mémoire du livre*, 2002 p. 330

<sup>52</sup> E. Herrigel. *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Dervy-Livres, Paris, 1970 p. 65

<sup>53</sup> Zuffi, Stefano. *Petite encyclopédie de la Peinture*. Solar Editions, 2008 p 292

humaine dans *le Cri* résonne dans nos propres angoisses. La véritable création est celle qui fait résonance à travers les siècles parce qu'elle rend compte de ce risque de vivre. Une œuvre traverserait alors les siècles parce qu'elle reflète les aspects de l'humanité, parce qu'elle a cette volonté de léguer des choses, de toucher l'éternité. La vie est un risque et l'art aussi.

## CONCLUSION

Nous avons exploré les différentes voies qu'emprunte le risque au travers de l'expression artistique. Nous avons vu dans un premier temps que les expressions artistiques contemporaines, privilégiant les remises en cause des tabous de nos sociétés ou les sujets et les techniques, pouvaient présenter un lieu idéal pour la prise de risque. Cependant, nous avons démontré que le simple risque ne constituait pas en lui-même une création artistique. Dans un deuxième temps nous avons battu en brèche le présupposé affirmant que les expressions artistiques académiques ou faisant partie d'une esthétique bien définie, étaient exemptes de toute prise de risque. En effet, nous avons pu aborder l'idée que le risque existait malgré le respect de certaines conventions, notamment dans la réception de l'œuvre mais surtout dans la nature même de l'œuvre d'art, dans son équivocité. Enfin, nous avons démontré l'idée qu'au-delà d'un conflit esthétique, du respect ou du refus des conventions, le risque est non seulement omniprésent dans l'œuvre d'art, comme conséquence de l'activité artistique, mais qu'il est partie prenante de l'œuvre, qu'il fait partie de son essence même, qu'il en est le fondement. Le risque a à voir avec l'œuvre comme avec la vie et c'est parce que l'œuvre témoigne de ce risque de vivre, qu'elle existe en tant qu'œuvre d'art.

On peut alors avancer l'idée que la véritable œuvre est celle qui fait écho à ce risque de vivre. En créant cette résonance équivoque, polymorphe, plus ou moins saisissable, elle garantit à l'œuvre un statut hors du temps et permet à chaque génération de la redécouvrir car, même oubliée comme l'ont pu être pour un temps les sonnets de Ronsard, elle touche l'immortalité car elle touche du doigt l'humanité. C'est ce qui aujourd'hui nous permet d'être émus par les poèmes de la Pléiade, de trembler pour Phèdre ou de frémir avec John Dowland. C'est aussi ce qui nous permet d'être en résonance avec les épopées bambaras, le théâtre balinais ou la musique traditionnelle japonaise.

## **BIBLIOGRAPHIE**

Burkholder, Peter et al. *A History of Western Music*. WW Norton & Company.  
London 2006

Dictionnaire, *Le Petit Robert de La Langue Française*

Kunzmann, Peter et al. *Atlas de La Philosophie*. Encyclopédies d'aujourd'hui. La Pochotèque. 1993.

Lagarde, André et Michard, Laurent. *XVIIème SIÈCLE. Les grands auteurs français*. Anthologie et histoire littéraire. Bordas, Paris 1985.

Le Trésor de la Langue Française <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

Zuffi, Stefano. *Petite encyclopédie de la Peinture*. Solar Editions, 2008

- Bird Grinnel, George, *The cheyene indians: their history and lifeways*. World wisdom, 2008.
- Cage, John. *Silence. Discours et écrits*. Éditions Denoël, 2004
- Debussy, Claude. *Monsieur Croche*. Editions Gallimard, 1971
- Delalande, François. *Entretiens avec Xenakis. Il faut être constamment un immigré*. INA-Buchet/Chastel, Pierre Zech éditeur, Paris, 1997
- E. Herrigel. *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Dervy-Livres, Paris, 1970
- Lévi-Strauss, Claude. *Regarde, Écouter, Lire*. Librairie Plon, 1993 p 25.
- Machover, Tod. *QUOI ? QUAND ? COMMENT ? La Recherche Musicale*. Christian Bourgois Éditeur. I.R.C.A.M. 1985.
- Menuhin, Yehudi. *L'ART : espoir pour l'humanité*. Éditions Buchet/Chastel, Paris, 1987
- Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage et au-delà*. Éditions Allia Paris, 2005
- Robert, Philippe *Musiques Expérimentales. Une Anthologie transversale d'enregistrements emblématiques*. Editions Le mot et le reste, 2007
- Sasso, Robert et Villani, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze. Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française. Les cahiers de Noesis. Cahier no. 3*. Centre de Recherches d'Histoire des Idées. Printemps 2003
- Samuel, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen*. Actes Sud, 1999
- Schaeffer, Pierre. *DE LA MUSIQUE CONCRETE À LA MUSIQUE MÊME*. Mémoire du livre, 2002

Yves Klein in Denys Riout, "*L'Aventure monochrome*", éditions Gallimard, 2006.

DVD : *Step Across The Border* by Nicolas Humbert & Wernel Penzel, 1990 Cine Nomad, Munich, Allemagne.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/le-sacre-du-printemps/> 27/03/2011

<http://www.museeorsay.fr>

<http://filiation.ens-lsh.fr/default.htm> 01/04/2011

<http://www.liberation.fr/tribune/0101389923-11-septembre-la-fausse-note-de-stockhausen> 05/05/2011

<http://www.evene.fr/celebre/biographie/julio-cortazar-593.php> 30/04/2011

<http://www.youtube.com/watch?v=HnUVpiFHmM> 29/03/2011

<http://arts.fluctuat.net/jackson-pollock.html> 21/04/2011 19 :15

[http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/08/22/noel-akchote-oui-je-suis-jazz-et-j-aime-ca\\_946652\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2007/08/22/noel-akchote-oui-je-suis-jazz-et-j-aime-ca_946652_3246.html) 29/03/2011

<http://www.evene.fr/celebre/biographie/yves-klein-24762.php?actualite> 30/04/2011

<http://vimeo.com/2> 30/04/2011

<http://vimeo.com/8447492> 30/04/2011

<http://www.burjkhalifa.ae/language/en-us/the-tower/fact-figures.aspx> 13/03/2011

