

© Alexis Komenda

DANSE

Association Cliché - Sylvain Riéjou

Mieux vaut partir d'un cliché que d'y arriver

**lundi 8 novembre à 10h
et mardi 9 à 10h et 19h**

Théâtre du Grand Marché

durée : 55 min | à partir de 8 ans

Dossier ressource

David Sarie

Professeur relais des TÉAT Réunion,
théâtres du Conseil Départemental de La Réunion
auprès de la délégation académique à l'éducation artistique
et à l'action culturelle.



TÉAT
ÎLE DE LA RÉUNION

www.teat.re

Mieux vaut partir d'un cliché que d'y arriver (2017) est la première création de **Sylvain Riéjou**, chorégraphe et vidéaste qui s'inscrit dans un triptyque composé de *Je rentre dans le droit chemin (qui comme tu le sais n'existe pas et qui par ailleurs n'est pas droit)* (2019) et de *Je badine avec l'amour* (2022).

Le titre, tiré d'une réplique d'Alfred Hitchcock dans un entretien donné à la presse, annonce tant le ton que la teneur du propos. S'il est mené avec une apparente légèreté, ce sont néanmoins des questions fondamentales sur le travail du danseur et du chorégraphe qui sont abordées ici. Quel est le sens d'un geste ? Qu'en est-il de son interprétation ?

Il s'agit d'un seul-en-scène où l'artiste livre son expérience du processus de création. Loin de la mythologie romantique de l'artiste cherchant à coller au plus juste à cette vérité encore intime qui n'a pas été livrée pour la révéler au monde avec le plus de fidélité, Riéjou expose avec humour l'artiste au travail s'essayant et expérimentant.

Cette autofiction, qui n'est pas sans panache, traite avec dérision le cliché du créateur qu'il déconstruit à partir de son propre cas. Il s'appuie autant sur les références qui ont été les siennes enfant (Michael Jackson, Prince, Madonna, Mylène Farmer...) que sur certains grands noms de la danse contemporaine qu'il a découverts durant sa formation de danseur. La vidéo démultiplie l'espace du plateau et permet de convoquer des doubles qui l'accompagnent, lui répondent, le provoquent, exposant la réalité de l'artiste méditant qui, loin du soliloque visant à circonscrire exactement les mouvements de la vie intérieure, ressemble plus à un colloque, voire une dispute, où les différents « moi » de l'artiste n'échangent pas toujours de manière sereine et pacifiée.

C'est donc littéralement à la genèse d'une œuvre que le public est convoqué. Et nous ne pouvons que concéder à l'artiste qu'il vaut mieux partir d'un cliché que d'y arriver.

L'humour qui insiste sur une évidence est ici un prisme au travers duquel sont abordées des questions cruciales en esthétique : Qu'est-ce que créer ? Doit-on faire appel à des notions comme l'« originalité », le « talent », l'« inspiration », le « génie » ?

Si l'artiste est seul dans l'acte de création, il doit œuvrer avec, pour seules ressources, son matériau, ici son propre corps, son médium et l'ensemble des références et des idées qui sont les siennes pour découvrir le propos qu'il veut tenir et les moyens d'y parvenir. Faire des choix, les assumer, persévérer, être opiniâtre, affronter ses doutes et saisir ce que l'occasion nous offre. Ainsi, Riéjou raconte dans un entretien¹ que « *À la base de ce solo, il y a une anecdote qui m'est arrivée pendant ma résidence à L'L². Un jour, j'avais oublié d'éteindre la caméra après une improvisation et en visionnant cette vidéo je me suis vu me dédoubler et entretenir un véritable dialogue avec moi-même. Même s'il y a un petit rapport à la folie dans cette histoire, j'ai trouvé ça drôle. C'est quelque chose que beaucoup de gens font, se parler à eux-mêmes. Pour donner corps à la relation que je nourris avec moi-même lorsque je suis au travail, je trouvais intéressant de convoquer mon double virtuel sur le plateau. Une manière de mettre un peu d'humour et de ne pas prendre trop au sérieux cette relation qui est totalement aut centrée...* »

¹ Sylvain Riéjou, *Mieux vaut partir d'un cliché que d'y arriver* - Propos recueillis par Marika Rizzi. Publié le 01/03/2020 sur www.maculture.fr.

² Structure d'accompagnement à la recherche en arts de la scène située à Bruxelles.

Si l'on peut à bon droit parler de sérendipité ici, la vidéo fait partie intégrante du travail de Sylvain Riéjou depuis toujours. A la différence d'autres artistes tels que les écrivains, les peintres ou les photographes qui ne sont dépendants de personne pour travailler, le chorégraphe est tributaire des disponibilités des studios de répétition et des programmations des salles de spectacles. La vidéo lui a permis de créer sans avoir besoin pour autant de travailler dans un studio de répétition mais également de montrer son travail via les réseaux sociaux indépendamment des programmations.



© Alexis Komenda

Note d'intention de Sylvain Riéjou

« Ce spectacle est un one man show vidéo-chorégraphique.

Une autofiction qui donne à voir et surtout à entendre mes « prises de tête » artistiques.

Une manière de jouer avec mes questionnements pour y injecter un peu d'humour.

Parce que la vision de l'artiste romantique et torturé, c'est un peu cliché quand même...

Entre 2013 et 2016, j'ai été en résidence de recherche au théâtre de L'L, à Bruxelles. J'y ai exploré des chemins chorégraphiques me permettant de faire basculer mon corps de l'espace réel du plateau vers l'espace virtuel de la vidéo, et inversement. Je voulais que mon corps puisse utiliser les avantages de ces deux espaces qui offrent des chemins de mouvements différents et complémentaires.

Au-delà des contraintes techniques, je me suis rapidement confronté à la complexité de l'acte créatif. J'ai pris conscience de la distance qui existe entre le fantasme d'une œuvre que l'on construit dans sa tête et la réalité de ce que l'on produit. Il m'a donc fallu abandonner mes projections pour continuer à avancer et construire une méthode de travail efficace.

Par la suite, j'ai eu envie de mettre en scène cette méthode pour créer un spectacle. Un spectacle qui expose concrètement l'acte créatif, tel que je l'envisage, en donnant à voir (entre autres) ce que les artistes laissent généralement dans l'ombre : les difficultés liées à l'acte créatif (l'obligation de faire des choix, la nécessité d'être persévérant, l'importance de se tromper et – surtout – de recommencer).

Pour ce seul-en-scène, je suis vraiment seul en scène. J'entends par là qu'il n'y a aucune intervention extérieure au plateau. Je manipule moi-même le son, la lumière et la vidéo, depuis le plateau. Une manière de recréer l'atmosphère de solitude dans laquelle je travaille en studio, afin de mettre en scène concrètement mon processus de travail, ses doutes, ses choix.

Le dispositif est simple : un plateau vide, un écran blanc et un vidéoprojecteur. Ce dernier me donne la possibilité de travailler avec des projections vidéo grandeur nature de mon propre corps. Des clones virtuels avec lesquels je peux entrer en interaction pour danser et dialoguer. »

Sylvain Riéjou

La chanson de geste

La chanson de geste désigne une forme chorégraphique dans laquelle la gestuelle vient symboliquement signifier les paroles d'une chanson sur laquelle danse l'artiste.

Ainsi, Sylvain Riéjou rappelle que « *De nombreux chorégraphes ont développé cette pratique au cours du XX^{ème} siècle. Par exemple, en 1993, le chorégraphe français Philippe Decouflé s'est invité sur le petit écran et a popularisé cette approche chorégraphique en revisitant la chanson Le petit bal perdu de Bourvil. Pour ma part, j'ai découvert les chansons de geste en travaillant avec le chorégraphe [Daniel Larrieu](#).* ».

Cette forme de travail ne nécessite pas de matériel ou de lieu dédié. Aussi Sylvain Riéjou a utilisé la chanson de geste durant le premier confinement de 2020.

Les indications de travail de Sylvain Riéjou d'une chanson de geste :

Pour travailler l'interprétation des gestes, je joue avec différents fondamentaux de la danse contemporaine :

- **Le rythme** : exécuter le geste à différentes vitesses, du très lent au très rapide ;
- **L'espace** : varier l'amplitude du geste, le faire plus ou moins grand (ou petit) ;
- **La qualité** : Faire le geste de manière très fluide ou au contraire très saccadée ;
- **L'émotion** : exécuter le geste afin d'exprimer une des 4 émotions de base (joie, colère, tristesse, peur).

Pour ce faire, je danse les gestes sur différentes musiques :

1- La joie :

- Un passage du conte musical *Pierre et le loup*, du compositeur [Serge Prokofiev](#).
- La chanson *Eye of the tiger*, du groupe Survivor, connue car elle a été utilisée pour les films *Rocky*.

2- La peur :

- La musique du film *Psychose*, composée par Bernard Herrmann.

3- La colère :

- Un morceau du ballet *Roméo et Juliette* : *La danse des chevaliers*, composée par Serge Prokofiev.

4- La tristesse :

- Un morceau de l'opéra *Les noces de Figaro* : *L'ho perduta*, composé par [Mozart](#).

Quelques clés sur le spectacle données par Sylvain Riéjou :

- Durant le spectacle, je fais référence à plusieurs artistes :
 - **Alfred Hitchcock**, réalisateur britannique à qui est emprunté le titre *Mieux vaut partir d'un cliché que d'y arriver*. Au cours du spectacle, il est fait référence à son fameux film *Psychose* et tout particulièrement à la musique du compositeur **Bernard Herrmann**.
 - **Pina Bausch** (1940-2009), chorégraphe allemande, est évoquée pour son travail autour de l'expressivité du geste dansé. Extrait du *Sacre du printemps*.
 - **Isadora Duncan** (1877-1927), chorégraphe américaine, est évoquée pour l'importance qu'elle a donnée à la musique dans sa recherche chorégraphique. Pour elle, il est primordial de s'appuyer sur l'expressivité de la musique pour enrichir, amplifier l'expressivité du geste dansé. Extrait d'un spectacle du chorégraphe Jérôme Bel sur *Isadora Duncan*.
 - **Alberto Giacometti** (1901-1966), peintre et sculpteur suisse, est mentionné à travers sa citation : « *c'est en faisant que je vois ce que je fais* ». Par là il veut dire que pour créer une œuvre, il ne faut pas rester dans l'idée de ce qu'elle pourrait être mais faire des essais dans la réalité. Il faut donc se mettre au travail rapidement et ne pas avoir peur de se tromper, de recommencer, de se (re)tromper, de (re)recommencer... jusqu'à ce que l'objet artistique émerge et s'accomplisse dans ce processus de répétition.
- Je fais également référence à des pratiques artistiques ou à des moments de l'histoire de l'art :
 - **La pantomime** est souvent employée dans les ballets classiques comme une partie gestuelle et expressive, intercalée dans des moments de danse afin de faire progresser l'histoire. Un exemple dans le ballet *Giselle* par l'Opéra de Paris.
 - **Le cinéma muet** : un art qui a développé ses récits par la maîtrise et la précision du corps et plus particulièrement des gestes. Dans ce spectacle, j'y fais référence principalement pour le côté clownesque et l'humour par le langage corporel, clins d'œil à des artistes comme Buster Keaton ou Charlie Chaplin.
 - **L'art vidéo de la fin du XX^{ème} siècle** : un art qui cherche de nouvelles possibilités d'utilisation du medium vidéo. Dans ce spectacle, la vidéo devient un véritable partenaire de jeu sans lequel la narration et les images poétiques sont impossibles. Je souhaitais intégrer mon corps dans un film afin de créer la même complémentarité entre corps et vidéo qu'entre image et texte dans une bande dessinée. Une de mes références est le vidéaste **Bill Viola** (exemple d'une de ses œuvres : *Tristan's ascension*).
 - **L'autofiction** est le récit d'événements de la vie de l'auteur, sous une forme plus ou moins romancée et fictionnelle. Dans ce spectacle, je mélange mes expériences d'interprète au sein de groupes et les moments de recherche en solitaire que j'ai menés lors de ma résidence au théâtre de L'L, à Bruxelles (2013-2016). A travers un travail allégorique qui mélange plusieurs expériences, je cherche à montrer à quel point le mouvement peut suffire pour se raconter.

Sylvain Riéjou

Après l'obtention de son diplôme d'État de psychomotricien en 2004, Sylvain Riéjou décide de devenir danseur. Il rejoint alors la compagnie COLINE à Istres puis la formation EXTENSION du Centre de Développement Chorégraphique de Toulouse.

Depuis 2007, il est interprète pour les chorégraphes Olivia Grandville, Nathalie Pernette, Tatiana Julien, Sylvain Prunenec, Didier Théron, Aurélie Gandit, Geisha Fontaine et Pierre Cotterau. Il travaille également sous la direction de metteurs en scène (Roméo Castellucci, Robert Carsen, Coraline Lamaison) et d'artistes plasticiens (Boris Achour, Clédat et Petitpierre).

En parallèle de son métier d'interprète, il se forme au montage vidéo en autodidacte et réalise des vidéos de danse.

En 2010, il participe au concours Danse élargie et sa vidéo *Clip pour Ste Geneviève* y est présentée de nouveau en 2012. Cette même année, il intègre en tant que chorégraphe le cursus Transforme, dirigé par Myriam Gourfink, à l'abbaye de Royaumont.

En 2015, il signe la chorégraphie de la pièce *UBU*, mise en scène par Olivier Martin Salvant au festival d'Avignon.

Entre 2013 et 2016, il est en résidence de recherche au Théâtre de L'L à Bruxelles. Durant cette période, il explore des chemins chorégraphiques lui permettant de faire basculer son corps de l'espace réel du plateau vers l'espace virtuel de la vidéo, et inversement. Une manière d'offrir à son corps les avantages de ces deux espaces qui ouvrent des chemins de mouvements différents et complémentaires.

En 2017, il crée son premier solo : *Mieux vaut partir d'un cliché que d'y arriver*. Dans ce one man show vidéo-chorégraphique, il donne à voir la construction d'une chanson de geste. Pour ce faire, il convoque au plateau son double virtuel, ce qui lui permet de jouer avec ses « prises de tête » artistiques et d'y injecter un peu d'humour.

En 2020, suite à la sollicitation de plusieurs théâtres, il crée une version Jeune public de ce spectacle.

Il s'engage ensuite sur la création d'un autre solo : *Je rentre dans le droit chemin (qui comme tu le sais n'existe pas et qui par ailleurs n'est pas droit)*, qui traite de la question de la nudité en danse et avec lequel il poursuit son exploration vidéo-chorégraphique de l'acte de création, en exposant sur le plateau ses questionnements intimes. Pour ce projet, il obtient la bourse d'écriture Beaumarchais-SACD en Avril 2019.

En 2020, il est artiste associé au Triangle – cité de la danse de Rennes.

Avant le spectacle

Vous pouvez commencer à construire un horizon d'attente sur le spectacle en demandant à vos élèves d'expliquer le titre *Mieux vaut partir d'un cliché que d'y arriver*. Si vous ajoutez à présent qu'il s'agit d'un spectacle créé par un chorégraphe, qu'est-ce qu'ils imaginent ?

Vous pouvez alors lire avec eux la note d'intention de Sylvain Riéjou, la commenter et en discuter avec eux. Vous pouvez alors leur poser les questions suivantes pour vous assurer de leur compréhension :

- 1) Quelle est la forme du spectacle ?
- 2) Que remet en question Sylvain Riéjou dans ce spectacle ?
- 3) Comment a-t-il eu l'idée d'utiliser la vidéo dans son spectacle ?
- 4) De quel idéal de la création artistique Sylvain Riéjou a-t-il dû faire le deuil ?
- 5) Quel est le dispositif scénique ?

... avant que de leur passer [le teaser du spectacle](#) et d'en discuter avec eux.

S'étaient-ils imaginé ce genre de spectacle ? Pourquoi ? Peut-on parler alors de clichés ? Quels seraient les synonymes de ce mot « cliché » ?

Afin d'accompagner vos élèves dans la réception du spectacle, vous pouvez leur distribuer et lire avec eux la fiche suivante afin d'attirer leur attention et guider leur regard lors de la représentation :

Fiche de réception d'un spectacle de danse

Scénographie : Décrire les scénographies présentées dans chaque tableau chorégraphié. Réfléchir sur les matériaux utilisés (objets et matériaux légers, translucides, lourds, froids, clairs ou foncés, éléments numériques ou objets suggérés, etc.). Exprimer les ressentis face à cette ou ces scénographies.

Création son et lumière : Lumières (à quels moments, l'importance quantitative, quelle signification, la symbolique des couleurs, l'effet suscité, atmosphères, ambiances, rythmes, etc.).

Son (ambiance sonore, rythmes, signification, dissocier les types de son, musiques ou chansons, instruments, bruitages, son intégré à l'ambiance ou ayant un rôle dramaturgique, sources, rôles d'illustration, etc.).

Mise en scène et représentation : Parti pris du chorégraphe (réaliste, symbolique, théâtralisé, expressionniste, etc.). Repérer les déplacements des danseurs, la présence sur scène, l'occupation de l'espace, le rapport entretenu avec la musique, la lumière et tous les éléments présents.

Interprétation (jeu corporel, choix des danseurs, rythme, énergie, etc.). Rapport entre les danseurs et l'espace (occupation de l'espace, déplacements, entrées / sorties de scène, communication non verbale, regards, etc.).

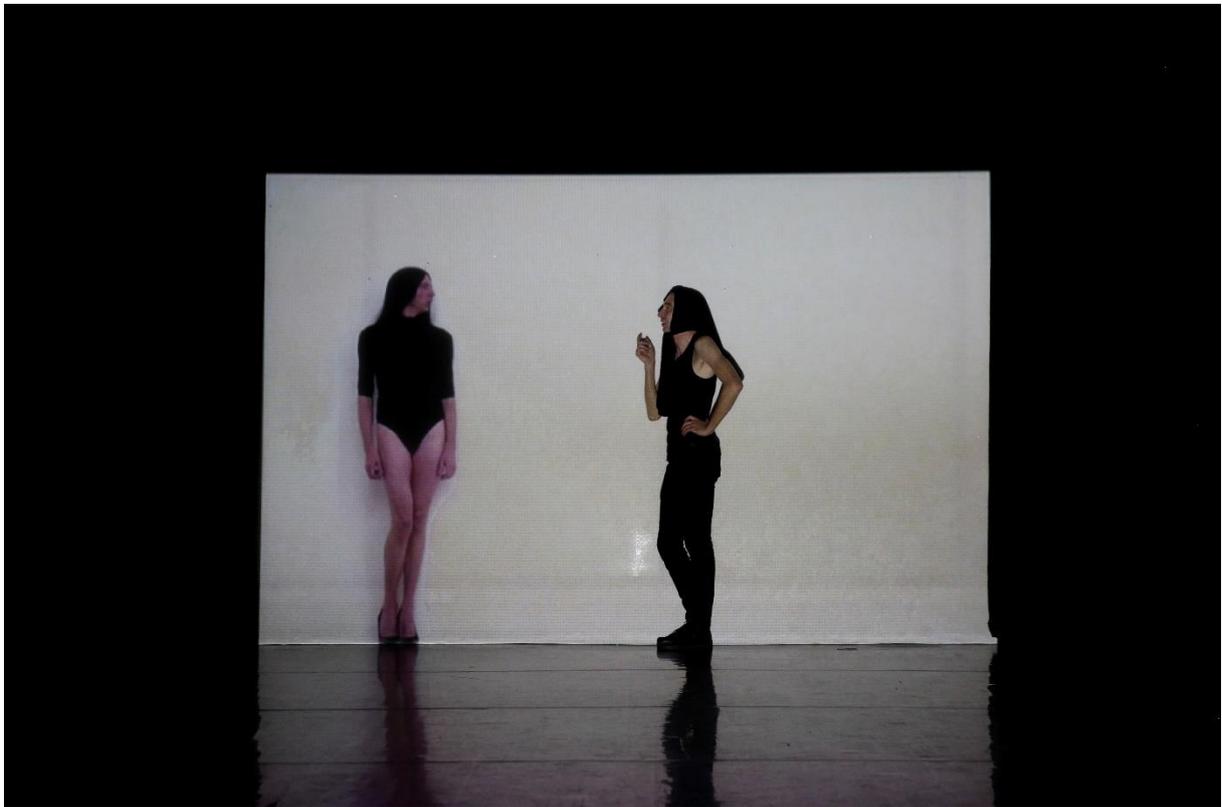
Costumes (contemporains, couleurs, formes, praticité, matières, signification, caractère, etc.).

Être attentif à : L'analyse des corps (tension, énergie, relâchement, abandon du poids, équilibre, appuis, verticalité, etc.).

L'analyse du mouvement (rythme, vitesse, accent, continuité, rapport entre le bas et le haut du corps, rapport entre les danseurs, directions, signes, codes, gestuelle, répétition, technicité, marche, bonds, course, glissements, parcours géométriques, etc.).

Le rôle du public. La part d'imagination du spectateur.

L'analyse des formes, des couleurs et des lignes.



© Alexis Komenda

Après le spectacle

Vous pouvez commencer par faire un tour de table en demandant à chacun de dire un mot pour désigner une émotion, un aspect du spectacle qui l'a le plus impressionné ou ce qu'il a le plus / le moins aimé. Un élève ou vous-même écrivez chacun de ces mots sur le tableau en les rapprochant par proximité de sens. Pour préciser les retours de vos élèves, vous pouvez leur rétroprojeter la fiche de réception d'un spectacle de danse (page 8).

Vous pouvez proposer à vos élèves de choisir une chanson ou leur proposer une chanson et leur demander de composer une chanson de geste en leur communiquant les indications de travail proposées par Sylvain Riéjou³.

En fonction de l'âge et du niveau scolaire de vos élèves, vous pouvez leur demander d'écrire un récit, une description, une critique du spectacle ou de passer à un écrit d'invention dans lequel ils racontent une histoire à partir du spectacle.

Vous pouvez proposer un travail de réflexion à vos élèves sur la place du travail et de l'inspiration dans le travail de création artistique à partir du corpus suivant (documents iconographiques et textes) et proposer en lecture cursive *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac que vous trouverez en format numérique [ici](#).

Proposition d'activité :

Les élèves peuvent être répartis en groupes avec pour tâche d'analyser une des reproductions suivantes, de faire des recherches sur l'œuvre et d'expliquer comment est traitée la création artistique. Un rapporteur désigné par chaque groupe vient présenter l'œuvre et l'analyse devant la classe. Ces trois perspectives sont alors confrontées. Ce travail peut-être mené au C.D.I. ou donné en devoir maison.

Les élèves sont ensuite invités à confronter ces trois visions de la création artistique et à expliquer en quoi elles sont contradictoires mais également en quoi elles peuvent être considérées comme complémentaires.

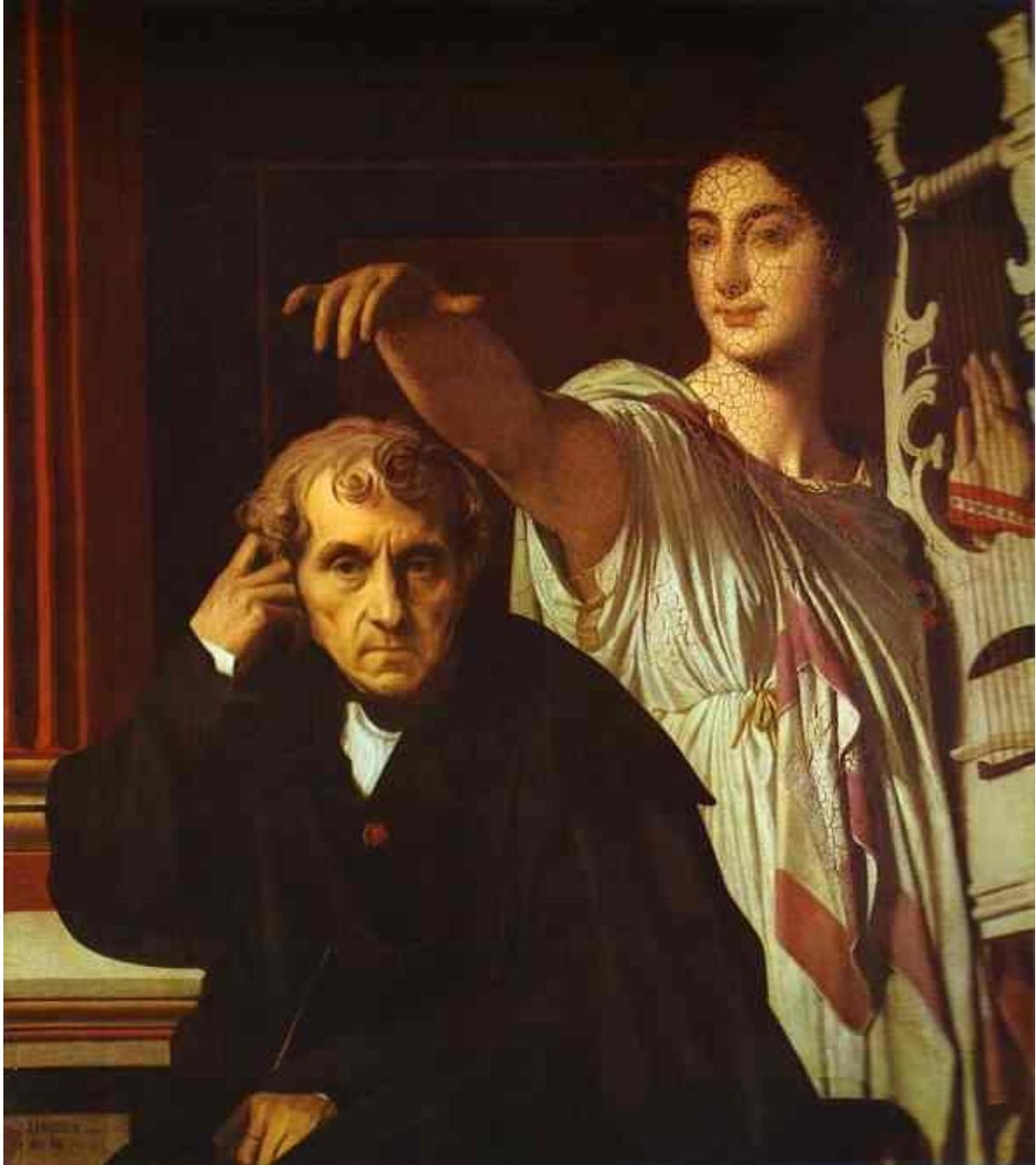
En fonction de l'âge et du niveau de vos élèves, vous pourrez sélectionner certains des textes et images suivants ou les leur donner tous à lire et à travailler.

Ce travail peut s'achever par une rédaction ou une dissertation sur le sujet « La création artistique est-elle un travail ? ».

³ Vous les trouverez page 5 de ce dossier.



Nicolas Poussin, *L'inspiration du poète* (1629-1630)



Ingres, *Luigi Cherubini et la Muse de la poésie lyrique* (1842)



Lionel Sabatté dans son atelier. © Photo Fanny Begoin, 2018

Analysez ces trois images⁴. Quel discours le peintre ou le photographe tiennent-ils sur le processus de création ?

« Tous les poètes, auteurs de vers épiques – je parle des bons poètes – ne sont pas tels par l'effet d'un art, mais c'est inspirés par le dieu et possédés par lui qu'ils profèrent tous ces beaux poèmes. La même chose se produit aussi chez les poètes lyriques, chez ceux qui sont bons. Comme les Corybantes qui se mettent à danser dès qu'ils ne sont plus en possession de leur raison, ainsi font les poètes lyriques : c'est quand ils n'ont plus leur raison qu'ils se mettent à composer ces beaux poèmes lyriques. Davantage, dès qu'ils ont mis le pied dans l'harmonie et dans le rythme, aussitôt ils sont pris de transports bacchiques et se trouvent possédés. Tout comme les Bacchantes qui vont puiser aux fleuves du miel et du lait quand elles sont possédées du dieu, mais non plus quand elles ont recouvré leur raison. C'est bien ce que fait aussi l'âme des poètes lyriques, comme ils le disent eux-mêmes. Car les poètes nous disent à nous – tout le monde sait cela –, que, puisant à des sources de miel alors qu'ils butinent sur certains jardins et vallons des Muses, ils nous en rapportent leurs poèmes lyriques et, comme les abeilles, voilà que eux aussi se mettent à voltiger. Là, ils disent la vérité. Car c'est chose légère que le poète, ailée, sacrée ; il n'est pas en état de composer avant de se sentir inspiré par le dieu d'avoir perdu la raison et d'être dépossédé de l'intelligence

⁴ Si vos élèves ne savent pas ou ne savent plus comment procéder pour analyser une image, vous trouverez en Annexe (page 20) une fiche méthode.

qui est en lui. Mais aussi longtemps qu'il garde cette possession-là, il n'y a pas un homme qui soit capable de composer une poésie ou de chanter des oracles.

Or comme ce n'est pas grâce à un art que les poètes composent et énoncent tant de beautés sur les sujets dont ils traitent – non plus que toi quand tu parles d'Homère – mais que c'est par une faveur divine, chaque poète ne peut faire une belle composition que dans la voie où la Muse l'a poussé : tel poète, dans les dithyrambes, tel autre dans les éloges, celui-ci dans les chants de danse, celui-là dans les vers épiques, un dernier, dans les iambes. Autrement, quand ces poètes s'essaient à composer dans les autres genres poétiques, voilà que chacun d'eux redevient un poète médiocre. Car ce n'est pas grâce à un art que les poètes profèrent leurs poèmes, mais grâce à une puissance divine. En effet, si c'était grâce à un art qu'ils savaient bien parler dans un certain style ; ils sauraient bien parler dans tous les autres styles aussi.

Mais la raison pour laquelle le dieu, ayant ravi leur raison, les emploie comme des serviteurs pour faire d'eux des chanteurs d'oracles et des devins inspirés des dieux, est la suivante : c'est pour que nous, qui les écoutons, nous sachions que ce ne sont pas les poètes, qui n'ont plus leur raison, qui disent ces choses d'une si grande valeur, mais que c'est le dieu lui-même qui parle et qui par l'intermédiaire de ces hommes nous fait entendre sa voix. "

Platon, *Ion*, 534a-e.

- 1) Qu'est-ce qui caractérise le poète de talent selon Platon ?
- 2) Le poète de talent maîtrise-t-il le processus de création ? Avec quoi Platon le compare-t-il ?
- 3) Le poète peut-il être talentueux dans tous les genres poétiques ? Pourquoi ?

« Le génie est le talent (le don naturel) qui permet de donner à l'art ses règles. Puisque le talent, en tant que faculté productive innée de l'artiste, ressortit lui-même à la nature, on pourrait formuler ainsi la définition : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles.

Quoi qu'il en soit de cette définition, qu'elle soit simplement arbitraire ou bien qu'elle soit ou non conforme au concept qu'on associe habituellement au terme de génie, on peut déjà, à titre préalable, démontrer que, au sens où est employé ici le mot, les beaux-arts doivent nécessairement être considérés comme arts du génie.

En effet, tout art suppose des règles, et c'est d'abord sur leur fondement qu'une production, si elle doit être « artistique », sera représentée comme possible. Mais le concept des beaux-arts ne permet pas de déduire une quelconque règle à partir d'un concept. Donc, les beaux-arts ne peuvent eux-mêmes concevoir la règle à laquelle devra obéir la réalisation de leur production.

Or, puisque, sans règle préalable, aucune production ne peut jamais être qualifiée d'art, il faut que la nature donne à l'artiste ses règles dans le sujet, et cela à travers l'accord de ses facultés. Autrement dit, les beaux-arts ne sont possibles qu'en tant que productions du génie.

Il en ressort :

- 1) que le génie est un talent qui consiste à produire ce pour quoi on ne saurait donner de règle déterminée : il n'est pas une aptitude à quoi que ce soit qui pourrait être appris

d'après une règle quelconque ; par conséquent, sa première caractéristique doit être l'originalité ;

2) que, dans la mesure où l'absurde peut être lui aussi original, les productions du génie doivent être également des modèles, c'est-à-dire être exemplaires. Sans être elles-mêmes créées par imitation, elles doivent être proposées à l'imitation des autres, c'est-à-dire servir de critère ou de règle au jugement ;

3) que le génie n'est pas lui-même en mesure de décrire ou de montrer scientifiquement comment il crée ses productions, et qu'au contraire c'est en tant que nature qu'il donne les règles de ses créations. Par conséquent, le créateur d'un produit qu'il doit à son génie ignore lui-même comment et d'où lui viennent les idées de ses créations. Il n'a pas non plus le pouvoir de concevoir ces idées à volonté ou d'après un plan, ni de les communiquer à d'autres sous forme de préceptes qui leur permettraient de créer de semblables productions (c'est sans doute la raison pour laquelle le mot génie vient de *genius* qui désigne l'esprit que reçoit en propre un homme à sa naissance pour le protéger et le guider, et qui est la source d'inspiration dont proviennent ces idées originales) ;

4) qu'à travers le génie la nature prescrit ses règles non à la science, mais à l'art, et dans le cas seulement où il s'agit des beaux-arts. »

Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*,
Première partie : *Critique de la faculté de juger esthétique*,
Première section : *Analytique de la faculté de juger esthétique*,
Livre II : *Analytique du Sublime*, § 46 (1790)

- 1) Qu'est-ce qui donne ses règles à l'art selon Kant ?
- 2) Peut-on déterminer les règles de l'art de manière seulement rationnelle et l'exprimer dans un concept et des règles de réalisation qu'il faudrait se contenter d'appliquer ?
- 3) Quels sont les quatre traits qui caractérisent le génie ?
- 4) Qu'est-ce qui rapproche les positions de Platon et de Kant ? Qu'est-ce qui les différencie ?

« 155

Croyance à l'inspiration. — Les artistes ont un intérêt à ce qu'on croie aux intuitions soudaines, aux soi-disant inspirations ; comme si l'idée de l'œuvre d'art, du poème, la pensée fondamentale d'une philosophie, tombait du ciel comme un rayon de la grâce. En réalité, l'imagination du bon artiste ou penseur produit constamment du bon, du médiocre et du mauvais, mais son *jugement*, extrêmement aiguisé, exercé, rejette, choisit, combine ; ainsi, l'on se rend compte aujourd'hui d'après les carnets de Beethoven qu'il a composé peu à peu ses plus magnifiques mélodies et les a en quelque sorte triées d'ébauches multiples. Celui qui discerne moins sévèrement et s'abandonne volontiers à la mémoire reproductrice pourra, dans certaines conditions, devenir un grand improvisateur ; mais l'improvisation artistique est à un niveau fort bas en comparaison des idées d'art choisies sérieusement et avec peine. Tous les grands hommes sont de grands travailleurs, infatigables non seulement à inventer, mais encore à rejeter, passer au crible, modifier, arranger.

Culte du génie par vanité. — Pensant du bien de nous, mais n’attendant pourtant pas du tout de nous de pouvoir former seulement l’ébauche d’un tableau de Raphaël ou une scène pareille à celles d’un drame de Shakespeare, nous nous persuadons que le talent de ces choses est un miracle tout à fait démesuré, un hasard fort rare, ou, si nous avons encore des sentiments religieux, une grâce d’en haut. C’est ainsi que notre vanité, notre amour-propre, favorise le culte du génie : car ce n’est qu’à condition d’être supposé très éloigné de nous, comme un *miraculum*, qu’il ne nous blesse pas (Goethe même, l’homme sans envie, nommait Shakespeare son étoile des hauteurs lointaines ; sur quoi l’on peut se rappeler ce vers : « *Les étoiles, on ne les désire pas*⁵»). Mais abstraction faite de ces suggestions de notre vanité, l’activité du génie ne paraît pas le moins du monde quelque chose de foncièrement différent de l’activité de l’inventeur en mécanique, du savant astronome ou historien, du maître en tactique. Toutes ces activités s’expliquent si l’on se représente des hommes dont la pensée est active dans une direction unique, qui utilisent tout comme matière première, qui ne cessent d’observer diligemment leur vie intérieure et celle d’autrui, qui ne se lassent pas de combiner leurs moyens. Le génie ne fait rien que d’apprendre d’abord à poser des pierres, ensuite à bâtir, que de chercher toujours des matériaux et de travailler toujours à y mettre la forme. Toute activité de l’homme est compliquée à miracle, non pas seulement celle du génie : mais aucune n’est un « miracle ». — D’où vient donc cette croyance qu’il n’y a de génie que chez l’artiste, l’orateur et le philosophe ? qu’eux seuls ont une « intuition » ? (mot par lequel on leur attribue une sorte de lorgnette merveilleuse avec laquelle ils voient directement dans l’« être » !). Les hommes ne parlent intentionnellement de génie que là où les effets de la grande intelligence leur sont le plus agréables et où ils ne veulent pas d’autre part éprouver d’envie. Nommer quelqu’un « divin » c’est dire : « ici nous n’avons pas à rivaliser ». En outre : tout ce qui est fini, parfait, excite l’étonnement, tout ce qui est en train de se faire est déprécié. Or personne ne peut voir dans l’œuvre de l’artiste comment elle *s’est faite* ; c’est son avantage, car partout où l’on peut assister à la formation, on est un peu refroidi. L’art achevé de l’expression écarte toute idée de devenir ; il s’impose tyranniquement comme une perfection actuelle. Voilà pourquoi ce sont surtout les artistes de l’expression qui passent pour géniaux, et non les hommes de science. En réalité cette appréciation et cette dépréciation ne sont qu’un enfantillage de la raison. »

Nietzsche, *Humain trop humain*, I.4 §§ 145, 155, 162 (1878)

- 1) Pourquoi est-ce que selon Nietzsche les artistes ont-ils intérêt à ce que le public croit en l’inspiration ?
- 2) Qu’est-ce qui apparaît lorsqu’on regarde les documents de travail des artistes ?
- 3) Pourquoi le public se complait dans la croyance au génie des grands artistes ?
- 4) En quoi peut-on rapprocher le travail de création d’un artiste de celui d’un inventeur, d’un savant ou d’un maître de tactique ? Y a-t-il une différence de nature entre l’activité humaine et celle de création artistique ?

⁵ Allusion aux vers de Goethe : *Die Sterne, die begehrt man nicht,*

Man freut sich ihrer Pracht. (On ne désire pas les étoiles, on se réjouit de leur splendeur).

« La plupart des écrivains, les poètes surtout, préfèrent laisser entendre qu'ils composent dans une espèce de splendide frénésie, d'extatique intuition ; ils seraient littéralement glacés de terreur à l'idée de laisser le public jeter un coup d'œil derrière la scène et voir les laborieux et incertains enfantements de la pensée, les vrais desseins compris seulement à la dernière minute, les innombrables éclairs d'idées qui n'atteignent point la maturité de la pleine lumière, les imaginations pleinement mûries et rejetées pourtant par désespoir de les mettre en œuvre, les choix et les rejets longuement pesés, les ratures et additions si pénibles, bref, les roues et les pignons, les machines pour changements de décor, les échelles et les trappes, les plumes de coq, le rouge et les mouches qui, dans quatre-vingt-dix-neuf cas sur cent, forment les accessoires de *l'histriion* littéraire...

En ce qui me concerne, je ne partage pas la répugnance dont j'ai parlé et n'ai jamais éprouvé la moindre difficulté à me remémorer la marche progressive de toutes mes œuvres. Je choisis *Le Corbeau* qui est le plus généralement connu. Je me propose de démontrer clairement qu'aucun détail de sa composition ne se peut expliquer par le hasard ou l'intuition, que l'œuvre s'est développée, pas à pas, vers son achèvement avec la précision et la rigueur logique d'un problème mathématique... La longueur, le domaine et le ton étant ainsi déterminés, je m'en remis à l'induction ordinaire afin de trouver quelque invention artistique inédite qui me pût servir de clef pour construire le poème, de pivot sur lequel tournerait toute la machine. En examinant soigneusement tous les effets artistiques ordinaires – ou, plus exactement, les *ressorts*, au sens théâtral du mot – je ne manquai pas de constater immédiatement que nul n'avait été d'un emploi aussi universel que celui du refrain. L'universalité de son emploi suffisait à me garantir sa valeur intrinsèque et m'épargnait la nécessité de le soumettre à l'analyse. Je l'examinai toutefois avec l'idée qu'il pouvait être amélioré et m'aperçut vite qu'il n'avait pas dépassé une phase primitive. Tel qu'on l'emploie communément, le refrain non seulement est limité au poème lyrique mais ne cherche son effet que dans la puissance de la monotonie, pour le son comme pour la pensée. Le plaisir a pour seule origine la sensation d'identité, de répétition. Je résolus de varier, donc d'augmenter l'effet en conservant, en général, la monotonie du son tout en modifiant, à chaque retour, celle de la pensée – c'est-à-dire, je décidai de produire des effets constamment renouvelés en faisant varier les *applications du refrain*, le refrain lui-même demeurant, dans l'ensemble, inchangé...

Le son du refrain étant ainsi déterminé, il devenait obligatoire de choisir un mot qui contînt ce son et en même temps ne rapportât autant que possible à cette mélancolie dont j'avais décidé qu'elle donnerait sa tonalité au poème. Dans un tel ordre de recherches il aurait été absolument impossible d'omettre le moi : Nevermore (jamais plus). Et de fait ce fut le premier qui se présenta à moi.

Le *desideratum* suivant fut : sous quel prétexte ramener continuellement cet unique mot « Jamais plus » ? En remarquant la difficulté que j'éprouvais dès l'abord à inventer une raison suffisamment plausible à cette répétition perpétuelle, je ne manquai pas d'apercevoir que la difficulté naissait uniquement de l'idée préconçue que ce mot devait être prononcé, de façon continue et monotone, par un être *humain* ; bref, je ne manquai pas d'apercevoir que la difficulté consistait à concilier cette monotonie avec l'exercice de la raison chez la créature qui répéterait le mot. Alors donc surgit d'un seul

coup l'idée d'une créature incapable de raisonner, bien que capable de parler ; et, tout naturellement, l'idée d'un perroquet se présenta en premier lieu, tout aussitôt remplacée par celle d'un Corbeau, oiseau également doué de parole et infiniment plus en rapport avec le *ton* cherché.

J'étais donc à présent parvenu à la conception d'un Corbeau, oiseau de mauvais augure, répétant invariablement l'unique mot « Jamais plus » comme conclusion à chaque stance, dans un poème d'un ton mélancolique et d'une longueur d'une centaine de vers. Alors, sans jamais perdre de vue ce but, *superlatif* ou perfection dans tous les points, je me demandai : « De tous les thèmes mélancoliques, lequel, selon le consentement universel des hommes, est le plus mélancolique ? » Réponse évidente : la Mort. « Et quand, me dis-je, ce thème le plus mélancolique est-il le plus poétique ? » De ce que j'ai déjà expliqué assez longuement, la réponse, ici encore, découle évidemment : « Quand il n'allie le plus étroitement à la Beauté : la mort d'une belle femme est donc indiscutablement le thème le plus poétique du monde... »

La vérité c'est que l'originalité (sauf dans les esprits d'une très rare puissance) n'est nullement, comme d'aucuns le supposent, une affaire d'instinct ou d'intuition. En général, pour la trouver, il la faut chercher laborieusement et bien qu'elle soit un mérite positif de l'ordre le plus élevé, la conquérir réclame moins d'invention que de négation. »

Edgar Allan Poe, *La Philosophie de la composition* (1846)

- 1) Pourquoi, selon Poe, les écrivains préfèrent entretenir le mythe de l'inspiration ?
- 2) Que se propose de faire Poe ? Pourquoi ?
- 3) Quels procédés utilise-t-il pour composer ? Comment justifie-t-il leur emploi ?
- 4) Que pensez-vous des propos de Poe sur l'originalité ? Appuyez-vous sur le propos de Riéjou pour étayer votre réponse. Vous pouvez bien évidemment critiquer cette position à partir du moment où vous la justifiez et où vous mobilisez des exemples pour l'illustrer.

« La plupart des mélomanes croient que ce qui donne le branle à l'imagination créatrice du compositeur est un certain trouble émotif, généralement désigné du nom d'*inspiration*.

Je ne songe pas à refuser à l'inspiration le rôle éminent qui lui est dévolu dans la genèse que nous étudions ; je prétends seulement qu'elle n'est aucunement la condition préalable de l'acte créateur, mais une manifestation secondaire dans l'ordre du temps. *Inspiration, art, artiste*, autant de mots pour le moins fumeux qui nous empêchent de voir clair dans un domaine où tout est équilibre et calcul, où passe le souffle de l'esprit spéculatif. C'est ensuite, mais ensuite seulement, que naîtra ce trouble émotif qui est à la base de l'inspiration et dont on parle impudiquement en lui donnant un sens qui nous gêne et qui compromet la chose même. N'est-il pas clair que cette émotion n'est qu'une réaction du créateur aux prises avec cette inconnue qui n'est encore que l'objet de sa création et qui doit devenir une œuvre ?

Chaînon par chaînon, maille par maille, il lui sera donné de le découvrir. C'est cette chaîne de découverte et chaque découverte par elle-même qui donnent naissance à l'émotion – réflexe quasi physiologique, comme l'appétit fait surgir la salive – cette émotion qui suit toujours, et de près, les étapes du processus créateur.

Toute création suppose à l'origine une sorte d'appétit que fait naître l'avant-goût de la découverte. Cet avant-goût de l'acte créateur accompagne l'intuition d'une inconnue déjà possédée mais non intelligible, et qui ne sera définie que par l'effort d'une technique vigilante.

Cet appétit qui s'éveille en moi à la seule idée de mettre en ordre des éléments notés n'est pas du tout chose fortuite comme l'inspiration, mais habituelle et périodique, sinon constante, comme un besoin de nature.

Ce pressentiment d'une obligation, cet avant-goût d'un plaisir, ce réflexe conditionnel comme dirait un physiologiste moderne montre clairement que c'est l'idée de la découverte et du labeur qui m'attire.

Le fait même d'écrire mon œuvre de mettre, comme on dit, la main à la pâte, est inséparable pour moi du plaisir de la création. En ce qui me concerne, je ne peux séparer l'effort spirituel de l'effort psychologique et de l'effort physique ils se présentent à moi sur le même plan et ne connaissent pas de hiérarchie.

Le mot artiste qui, dans le sens où on l'entend le plus généralement aujourd'hui, confère à celui qui le porte le plus haut prestige intellectuel, le privilège de passer pour un pur esprit, ce terme orgueilleux est tout à fait incompatible à mes yeux avec la condition de l'*homo faber*.

C'est ici le lieu de nous souvenir que, dans le domaine qui nous est dévolu, s'il est vrai que nous sommes *intellectuels*, notre office n'est pas de cogiter, mais d'opérer. »

Igor Stravinsky, *Poétique musicale* (1952)

- 1) Que dit Stravinsky de l'inspiration ?
- 2) Comment naît-elle selon lui ?
- 3) D'où naît une création selon Stravinsky ? Expliquez.
- 4) Quels rapprochements et quelles différences feriez-vous entre les propos de Stravinsky et ceux des auteurs des autres textes ?



© Alexis Komenda

Annexe

Rappel des principes généraux de la démarche pour analyser une image

Commencez par appréhender l'œuvre **en vous laissant guider par ce que vous voyez** afin d'en avoir une première impression. Que voyez-vous en premier lieu ? Quelles sont les émotions que cela suscite ?

Puis **passer au travail d'analyse** à proprement parler en guidant de manière méthodique votre regard, votre attention et votre interrogation. Analyser une image ce n'est pas développer des impressions subjectives mais partir d'éléments objectifs qui étayeront une réflexion et justifieront une interprétation.

Identifier l'image :

- **Qui ?** (artiste, collectif, association, etc.)
- **Quoi ?** (tableau, dessin, photographie, planche de BD, etc.)
- **Quand ?** (le contexte de création dans l'histoire en général et dans l'histoire de l'art en particulier)
- **Où ?** (lieu de production et lieu de conservation)
- **Comment ?** (1) technique utilisée : peinture à l'huile, acrylique, aquarelle, collage etc. ; 2) sujet : portrait, scène de genre, etc. ; 3) registre : dramatique, fantastique, épique, etc.)

Une image est toujours construite par **un cadre**. Il **délimite ce qu'on voit** et ce qui reste en dehors. Il organise l'espace et **crée une rhétorique**. Notez les éléments que vous repérez en suivant cette démarche sur un tableau à double entrée. Une colonne décrire l'image et une seconde interpréter l'image.

Décrire l'image :

- 1) Demandez-vous **à quel niveau se situe le spectateur** par rapport à ce qu'on voit sur l'image ?
Le même niveau (frontal), d'en haut (plongée), d'en bas (contre-plongée).
- 2) **Comment est organisé l'espace ?** Déterminez ce qui est au centre de l'image et comment s'organise la représentation. Y a-t-il des lignes de force qui organisent l'espace et attirent le regard ? Comment ? Qu'y a-t-il au premier plan ? au deuxième plan ? au troisième plan ?
- 3) **Quelles sont les couleurs utilisées ?** Sont-elles chaudes, froides, y a-t-il des contrastes, des ombres, des effets de clair-obscur etc.
- 4) **Quelle est la visée de l'auteur ?** Émouvoir, convaincre, dénoncer, etc. Quels éléments le justifient ?

Interpréter l'image :

Demandez-vous quels sens ont chacun de ces éléments et proposez-en une interprétation en vous appuyant sur les figures de style que vous avez apprises en français et qui sont pertinentes dans le cadre de ce travail.