

# Spontanéité et Création

## Elisabeth Amblard

Elisabeth Amblard est née en 1973 à Clermont-Ferrand. Ses nombreuses expositions montrent une pratique plastique engagée dans la conduite de tracés et dans les relations objet/art/nature, pratique sur laquelle prennent appuis ses réflexions théoriques. Auteur de plusieurs articles (« Les dessins de Catharina van Eetvelde : objets d'espace », 2011 ; « Combles: du noir et blanc dans les dessins de Pierrette Bloch, Dove Allouche, Mrzyk & Moriceau et Vija Celmins », 2012 ; etc.), elle concentre principalement ses recherches sur l'analyse du dessin contemporain et l'interrogation des modes opératoires qui génèrent les œuvres.

---

## Mots clés :

Acte, actes d'attention, action, flux, geste, habitude, immanence, immédiateté, improvisation, instant, intuition, présent, surprise.

## Sommaire :

1. Les conditions	p.3
2. Spontanéité et instinct	p.3
3. Spontanéité et habitude	p.4
4. Dans l'immédiateté ou le temps de la spontanéité : conception de l'instant	p.6
5. Une conscience intime du temps	p.7
6. Notes de bas de page	p.9
7. Bibliographie	p.10

## Abstract :

Dans la création en arts plastiques, y a-t-il une place pour la spontanéité ? Répondre à cette question correspond à réfléchir à la possibilité d'œuvres créées sans qu'ait été projetée leur forme future, dans le refus d'une esquisse préalable. Cela consiste à déterminer quelles en sont les conditions et les raisons, à situer la spontanéité face à l'instinct ou à l'habitude, à établir les affinités entre la spontanéité et les actes créateurs vifs, à révéler les liens qui unissent spontanéité et immédiateté vers une création inattendue en forme de surprise. Alors l'œuvre matérielle sera sans dichotomie avec l'action, mémoire et enregistrement tangible de l'expérience vécue.

« Commencer un tableau : une aventure dont on ne sait où elle conduira. » (Dubuffet, 1973, p. 28)

Le présent article s'intéresse à la spontanéité dans la création en arts plastiques, création entendue tant comme œuvre d'art que processus qui conduit son élaboration. Un projet – au sens d'un plan établi, d'une esquisse, d'un dessin élaboré en vue d'une réalisation – précède-t-il toute création ? Existerait-il une alternative, une posture autre ? Celle-ci ouvrirait-elle la voie à un champ d'expérimentation, facteur de liberté et de créativité ? L'objet de cet article est de réfléchir à la possibilité d'œuvres créées sans qu'ait été projetée leur forme future. Quelles en sont les conditions ? Comment et pourquoi réduire au maximum « la part de contrôle au profit de la spontanéité » (Mathieu, 1973, p. 212) ? Qu'implique d'œuvrer sans préméditation, si ce n'est peut-être celle de créer ? Cette suite de question revient à considérer notamment la spontanéité et ses développements.

## I. Les conditions

Les conditions de la spontanéité sont étroitement et intrinsèquement liées à la définition de ce que l'on attend par « être spontané ». Est-ce être instinctif ? Pourquoi la spontanéité devrait-elle être recherchée en arts et ne serait-ce paradoxal si, comme l'assure son association à l'instinct, elle a trait à l'animalité ? « Être spontané », est-ce être capable de donner une réponse à telle ou telle sollicitation, guidé par l'habitude ? Ne serait-ce, à l'opposé, « être libre » ? « Être spontané » pourrait-il être un état de constante invention ? Voici des hypothèses qui semblent ouvrir le sens de la spontanéité, cela aussi peut être le moyen de le concentrer après l'avoir inévitablement fouillé. Nous découvrons une notion de spontanéité plurielle, donc ambiguë. Le terme même recouvre des réalités très différentes pour ne pas dire inconciliables, entraînant parfois à son encontre une attitude soupçonneuse.

## 2. Spontanéité et instinct

Premier postulat : être spontané est être instinctif. La spontanéité « nous appartient en tant que nous avons en nous le principe de nos actions » (Leibniz, [1710]1969, p. 291). Au sens général, le spontané est ce que l'agent fait de lui-même. Les données organiques, physiologiques, de l'instinct marquent la condition animale de l'humain qui ne saurait pourtant s'y réduire. Pour qu'un agent agisse spontanément il faut qu'il produise un geste ou un fait de sa propre initiative. Où se trouve l'initiative – qui renvoie aux deux principes, d'autonomie et de liberté – dans une réponse instinctive ? La spontanéité de l'instinct n'est qu'illusoire. Certes, il est indépendant des apprentissages, de l'imitation et de l'expérience. Mais on appelle instinct un comportement transmis héréditairement, caractérisé par un savoir-faire inné de vie. C'est pourquoi nous ne pouvons confondre instinct et spontanéité. Si l'instinct est aujourd'hui une notion scientifiquement controversée [1], on peut néanmoins le définir comme « un plan de vie inné, parfait, préformé qui, mû par une force vitale, conduit fatalement et inexorablement l'animal vers un but (qui est la conservation de l'espèce) » (Doron et Parot, 1991, p. 368). L'instinct nous permet de réagir précisément et immédiatement à des stimuli dans une situation donnée. Il ne propose rien de neuf. Il n'exprime pas l'être entier, mais se superpose au réflexe comme un principe impersonnel, souvent une réaction défensive. Cependant, pour en revenir aux propos de G. W. Leibniz, la spontanéité rejoint une certaine autodétermination, de celle que l'on trouve définie par Camille Bryen (Nantes, 1907 – Paris, 1977) et Raoul Ubac (Cologne, 1910 – Dieudonne 1985) lorsqu'ils écrivent que « l'activité poétique engage l'individu entièrement sans aucune subordination extérieure à elle » (Bryen et Michelet, [1935]2005). Cette formule a des accents de spontanéité en des termes présentant une certaine qualité autarcique. Ainsi, l'activité artistique peut être conçue comme un mouvement premier qui ne doit sa cause qu'à lui-même. Une imbrication en découle entre la vie et l'œuvre. « La vie et l'œuvre d'un poète sont identiques. Le poème n'est que le témoin objectif de celle-ci, création absolument désintéressée, témoignage de l'existence de son auteur ainsi que moyen irrationnel de connaissance » (Bryen et Michelet, [1935]2005). Ainsi pourrait-on parler de spontanéité en arts en considérant les œuvres, le mode et le temps de leur création. L'aquarelle *Sans titre* de Camille Bryen, datée de 1947 (53x37cm), est le dessin entier d'un enregistrement où les décisions se prennent dans l'action, selon un tracé continu généré sous le crayon et une fluidité humorale de couleurs qui soulignent ou dissolvent. Bryen écrit, en collaboration avec Alain Gheerbrant, que « la poésie peut être considérée comme l'expression d'une conscience immédiate n'ayant d'autre critère que sa propre existence » (Bryen et Gheerbrant, 1949). La forme spontanée est là. Pour suivre cet exemple, à la même époque, en 1948, Wolfgang Wols – dont

Jean-Paul Sartre écrira qu'il « a compris que l'expérimentateur fait nécessairement partie de l'expérience et le peintre du tableau » (Sartre, 1963) – est à sa *Fleur vénéneuse* (Wolfgang Wols, *Fleur vénéneuse*, 1948, encre, gouache et aquarelle, collection particulière, 21x12cm). Dans ces deux dessins, *Sans titre de Bryen* et *Fleur vénéneuse* de Wols, réside l'expression d'un instant à jamais volatile, jamais identique, conservé dans le trait, dans la couleur. Dans leur conduite artistique, les deux artistes sont certainement animés de spontanités comparables, de celles relevant d'« une exigence que l'art en Occident ne cessait depuis longtemps d'élaborer : la recherche de l'immédiat dans l'expérience et dans l'expression » (Schapiro, 1996, p. 85).

Autre exemple : depuis 1948, Jackson Pollock (Cody, 1912 – New York 1956) a recours à la technique du « dripping » pour faire du tableau un terrain où peindre. Il l'emprunte aux surréalistes et notamment à Max Ernst qui, dès 1942, y a recours pour évoquer le vol d'une mouche, imprévisible comme il peut l'être. En résulte une liberté d'action observable dans les deux courts films et les photographies de Hans Namuth (1950-1951), montrant Jackson Pollock absorbé dans son acte de peindre. Ces pas, rythmés tout autour d'une toile posée au sol, le donnent à voir tel un danseur laissant s'écouler la peinture diluée sur le support ou la projetant suivant l'énergie du moment. Son geste est, tout à la fois, l'expression de son être vital et l'expérience d'un champ d'action propre à l'artiste peintre. L'art ne s'identifie plus seulement à l'œuvre, il se trouve dans ce qui l'engendre. Il y a un déplacement extensif de ce qu'est l'œuvre : elle est la toile, *Number 26 A « Black and White »* (Jackson Pollock, *Number 26 A « Black and White »*, 1948, émail sur toile, 208 x 121,7 cm, collection du Centre Pompidou, Paris) par exemple, et l'action qui l'a produite, action dans le temps et dans l'espace.

Cette toile, comme toutes ses congénères, est une « peinture en acte ». Tout spectateur observateur ne peut l'oublier devant la toile accrochée verticalement au mur d'un musée. « My painting is direct », commente Jackson Pollock en voix off. Son approche est spontanée. Il faut ici considérer toute l'instantanéité de la création, précisée dans le fait que la peinture, ou le dessin, advient sans image préparatoire, sans image préméditée par l'artiste – sans quoi, il n'y a pas d'Action painting. Tous les expressionnistes abstraits refusent l'esquisse préalable, ils sont guidés par l'intuition, pour trouver dans l'acte créateur une tension, que le tableau soit « une révélation, la réponse inattendue et inédite à un besoin éternellement familier » (Mark Rothko, 1999). Dans *The Tradition of the New*, Harold Rosenberg met en avant et surligne l'effet de surprise : « To the painter, she [Lucrèce, l'image] must be a surprise. In this mood there is no point to an act if you already know what it contains » (Rosenberg, [1960]1962, p. 25). C'est ainsi que Pierrette Bloch (née en 1928 à Paris) écrira : « Cela se fait, m'éveille et me surprend : un rythme, une cadence, une forme. Une aventure peut commencer » (Bloch, 2002, p. 27). C'est là un point capital. Cela préviendrait aussi les éventuels écueils d'une improvisation simulée dans l'habitude. Quand bien même, s'agirait-il de simulation ? Peut-on, chez un même artiste, reconnaître une facture et de la spontanéité ?

### 3. Spontanéité et habitude

Avec l'habitude, nous abordons le terrain des us, de la pratique, des exercices. Notre patrimoine génétique n'en est pas le seul auteur responsable. Beaucoup de ce que l'on nomme encore « spontanéité » réside dans les habitudes, ces manières d'être, ces comportements permanents, acquis par la répétition et tendant à s'effectuer automatiquement, sans y penser dirions-nous.

Quelles relations la spontanéité entretient-elle avec l'habitude ? Les automatismes sociaux, les gestes emmagasinés, les plis pris, sont-ce là des actes spontanés ? « Ce à quoi l'on s'est habitué devient dès lors quasi-naturel. L'habitude est en effet quelque chose de semblable à la nature » (Aristote, 1976, p. 100). Une seconde nature. Hegel donne les clés de cette appellation : « L'habitude a été appelée avec raison une seconde nature ; c'est une nature parce que c'est un état immédiat de l'âme – mais une seconde, parce que c'est une immédiateté posée par l'âme, une information et une formation complète de la corporéité » (Hegel, 1990, p. 235). Voilà qui est intéressant. En cette deuxième occurrence, la nature nous fait signe. Elle participe par intégration à ce qui est spontané, *sua sponte*, de soi-même. L'habitude n'est pas innée, mais acquise. Nous rebouchons un flacon d'encre comme nous respirons. Elle est répétition à l'identique, calque. Nous ne pensons plus au geste exécuté (et notre esprit peut ainsi vaquer à d'autres occupations). C'est peut-être pour cela qu'Alain réfléchissant à l'habitude la définit comme « un art d'agir sans y penser et mieux même qu'en y pensant [...]. L'habitude, en divisant l'action des muscles, et en laissant tranquilles ceux qui n'ont pas à intervenir, permet l'action rapide et souple, sans embarras ni gêne » (Alain, 1990, p. 1063). Fluidité, rapidité, souplesse, autant de qualités appréciables. La régularité et l'exercice engendrent la précision ; aux hésitations du début se substitue l'évidence des habitudes qui advient lorsque l'apprentissage est achevé. Alors seulement l'habitude se situe « dans ce que l'on peut appeler une mémoire motrice du mouvement » (Berthoz, 2008, p. 55-56).

Cela engage à questionner, dans les processus artistiques, le degré d'habitude et son articulation à une possible spontanéité. L'habitude produit de la « méthode », « au sens non pas logique, mais d'une "probabilité moyenne des cas analogues", d'où résulte une façon de procéder "normalement" adaptée et qui, progressivement assimilée, "devient habitude", se transforme en "routine", et peut donc être utilisée, dans l'urgence de l'action » (Jullien, 1996, p. 27). Une habitude pourrait ainsi être un paramètre de réponse à la fulgurance d'une sollicitation ; de fait, et contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, l'habitude participe de la spontanéité. Elles sont toutes deux au fondement d'une forme de création.

C'est à ce moment précis que peuvent s'envoler les doutes sur l'inventivité de certaines œuvres. L'artiste peut, sans doute, se placer face à l'inattendu, ignorer sa réponse artistique, devant une feuille, une toile, des objets, ainsi, de son point de vue, œuvrer lové dans la spontanéité, en acceptant pour bagage ce qui le constitue, inné et acquis.

Les artistes plasticiens se mêlant de spontanéité, comptent « sur le jaillissement du moment et la sensation directe » (Greenberg, [1988]1994, p. 235). Se trouve chez Jackson Pollock, chez Camille Bryen et Wols, chez Pierrette Bloch et tant d'autres, un acte de peindre lié à l'immédiateté de l'être, l'attrait d'une vitalité immédiatement saisissable. Si les artistes donnent finalement à voir des images, ils se livrent à des actions. L'exploration de nouveaux matériaux artistiques va de pair avec l'expérimentation de « gestes » comme formes d'expression, ces gestes mêmes qui tissent l'œuvre.

Sans guide, anticipation, planification ou programme, sans tout ce qui prend part à la prédétermination (de la situation ou des opérations artistiques), incompatible avec une pratique artistique spontanée, il y aurait une donnée préalable, une condition de départ, un temps : le présent. Car plus encore que de temps développés

dans les unes et les autres de ces pratiques, il apparaît que le fait de la création et de la recherche d'une forme de spontanéité se joue dans les décisions prises sur le vif et dans l'instant.

#### 4. Dans l'immédiateté ou le temps de la spontanéité : conception de l'instant

La spontanéité engage à se pencher sur son temps, celui du présent et plus particulièrement encore le temps dans son unité la plus minime : l'instant.

Si l'instant tient son origine de l'adjectif instant : imminent, pressant, urgent, l'instant est aussi « un intervalle très court dans un temps qui passe » (Souriau (dir.), 1990, p. 891). Cette proposition semble contenir deux notions : d'une part, la rapidité extrême, voire la fulgurance propre à l'instant ; d'autre part, celle qui l'associe à l'intervalle, la durée, fût-elle minime, contenue. Apparaît une difficulté : l'instant relève-t-il plus du point que du trait d'union ? Autrement dit, appartient-il à l'ordre du clos ou à celui de la liaison ? Est-il isolé ou est-il une ponction opérée dans le continuum de la durée ? L'instant est donné comme un concept de l'esthétique psychologique, en ce qu'il intervient dans la perception des arts du temps, est situé « par la psychophysiologie entre  $1/16^{\text{e}}$  et  $1/20^{\text{e}}$  de seconde. Atome de perception, l'instant est un moment insécable » (Souriau (dir.), 1990, p. 892). En mathématiques et en physique,  $1/16^{\text{e}}$  et  $1/20^{\text{e}}$  de seconde restent fractionnables potentiellement ; la perception, elle, butte et ne peut aller en deçà. Cette remarque équivaut-elle à considérer l'instant comme l'unité de mesure la plus petite de la durée, le plus court intervalle de temps que l'on puisse identifier ? Ou est-il fondamentalement distinct de celle-ci ? Le *Dictionnaire de philosophie* de Jacqueline Russ (1991) le donne pour la plus petite unité de mesure du temps, mais alors sans lien avec la durée. Soren Kierkegaard écrit : « L'instant signifie le présent comme chose qui n'a ni passé ni avenir » (Kierkegaard, 1978, p. 90). On stoppe le développement de la conception usuelle qui enchaîne passé et présent, présent et avenir, le présent se tient seul. Le présent est la seule chose vécue, une succession volatile d'instants. Kierkegaard insiste sur le caractère actuel de l'instant. (Il faut noter au passage qu'« actuel » et « acte » sont étroitement liés dans un même champ lexical ; est actuel ce qui est en acte). Être attentif à la vie implique de se placer en son sein, en conscience. L'instant est le siège de la sensation d'existence. « Et il y a identité absolue entre le sentiment du présent et le sentiment de la vie », affirme Gaston Roupnel (Roupnel, 1927, p. 108). C'est cette thèse que soutient Gaston Bachelard dans *L'Intuition de l'instant* : pour lui, « le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant » (Bachelard, 1931, p. 13). Plutôt que de subordonner l'instant au temps, voici le temps défini comme une « réalité resserrée sur l'instant et surtout suspendue entre deux néants ». Bachelard, dès le départ de sa réflexion, nous met en condition : « pour bien comprendre, [...] il faut se pénétrer de la totale égalité de l'instant présent et du réel ». Cette précaution vaut pour l'idée métaphysique qui tient tout le développement du propos. « C'est du présent et uniquement du présent dont nous avons conscience » (Roupnel, 1927, p. 108). L'état conscient se tient dans la reconnaissance du présent. Bachelard défend l'instant comme le siège de la sensation d'existence. Cette conscience de l'instant prend corps dans ce qu'il nomme les actes d'attention, qu'il définit comme les « épisodes sensationnels extraits de cette continuité appelée durée » (Bachelard, 1931, p. 21).

L'instant est présent, plein, entier et partie, ponctiforme et vaste, complexe et peut-être plus mince qu'une feuille de papier. C'est de la relation de l'instant à l'éphémère que viendrait sa valeur esthétique, l'instant est à la fois unique et voué à une inévitable disparition. Il est sans retour.

## 5. Une conscience intime du temps

L'instant est en rapport avec le temps vécu. Edmund Husserl, dans les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (*Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*), ouvre son propos par une mise hors jeu du temps objectif. Travaillant par analyse phénoménologique, Husserl n'admet pas un temps objectif pré-donné dont il resterait à établir les conditions subjectives d'apparition. Le problème n'est pas de savoir comment apparaît un temps constitué, mais comment se constitue « le temps apparaissant, la durée apparaissante en tant que tels » (Husserl, [1905]1991, p. 7). Voilà qui semble à rebours du plus habituel, si ce n'est du plus convenu, ordre des données.

Le temps vécu dont parle Husserl a tout pour interpellé. La spontanéité, semble liée à l'instant pour ses qualités d'actualité et de changements. Or ces qualités sont de celles que Husserl nomme flux. Et dans le flux des vécus de temps, « il n'y a pas de durée » (Husserl, [1905]1991, p. 151). En effet « la durée, c'est la forme de quelque chose qui dure, d'une constance, et dans le flux, par définition, il n'y a pas de constance » (Franck, 1993, p. 187). Pour un acte spontané, cela paraît concilier la mouvance inhérente, une certaine étendue temporelle (plurielle) et une grande mobilité. Quand Husserl écrit : « De même que chaque instant (et chaque laps de temps) est distinct pour ainsi dire "individuellement" de chaque autre, et qu'aucun ne peut avoir lieu deux fois, de même aucun mode d'écoulement ne peut avoir lieu deux fois. » (Husserl, [1905]1991, p. 42). Ce temps vécu est celui de l'improvisation, celui de la spontanéité, son urgence. Et lorsque le philosophe poursuit : « Du phénomène d'écoulement, nous savons que c'est une continuité de changements incessants, qui forme une unité inséparable, inséparable en fragments qui pourraient être pour soi et indivisible en phases qui pourraient être pour soi, en points de la continuité » (Husserl, [1905]1991, p. 41), cela engage à rompre la dichotomie qui pourrait exister entre l'actualité et un certain développement.

C'est comme si tout se passe en même temps, au sens d'un temps présent, avec l'instant comme milieu, ou comme écoulement singulier pour reprendre le terme husserlien, ce qui intègre la possibilité interne de l'extension. Dans l'acte spontané, se produisent alors la réparation de la séparation et la fin des moratoires, pour reprendre le terme par lequel les Latins désignaient l'écart temporel séparant aujourd'hui de demain et d'hier. Ce qui est actuel.

Toutefois, comment ignorer un point d'origine à ce temps présent. Edmund Husserl note dans le tissu de ses réflexions : « l'impression originaire est le commencement absolu [...], la source originaire, ce à partir de quoi se produit continûment tout le reste. Mais elle n'est pas elle-même produite, elle ne naît pas comme quelque chose de produit, mais par *genesis spontanea*, elle est génération originaire. Elle ne se développe pas (elle n'a pas de germe), elle est création originaire » (Husserl, [1905]1991, p. 131). Ne serait-ce pas là la forme spontanée ? D'ailleurs, comme Husserl l'exprime dans ce qui suit aussitôt, s'il utilise des images, la soudaineté du jaillissement d'une source ou la continuité de ce qui se forme dans le maintenant, c'est pour marquer que « la conscience n'est rien sans l'impression » (Husserl, [1905]1991, p. 131) [2].

Tout cela conduit à reconsidérer et renouveler la question du début et de la fin dans une forme de la création, sa possible forme spontanée, invités en cela par une remarque fondamentale de Edmund Husserl à ce sujet :

« Soulignons d'abord que les modes d'écoulement d'un objet temporel immanent ont un commencement, un point source pour ainsi dire. C'est le mode d'écoulement par lequel l'objet immanent commence à être. Il est caractérisé comme présent. Dans la poursuite continue (des modes d'écoulement), nous trouvons alors ce fait remarquable : chaque phase ultérieure d'écoulement est elle-même une continuité, et une continuité en croissance continue, une continuité de passés » (Husserl, [1905]1991, p. 72). Le « point source », dont il est question ici, est une nouvelle occasion d'avancer encore sur la question de l'émergence du geste artistique. Pablo Picasso (Malaga, 1881-Mougins, 1973) n'a-t-il pas dit : « Tout l'intérêt de l'art se trouve dans le commencement. Après le commencement, c'est déjà la fin » (Tériade, 1932, 15 juin).

Pourquoi cette insistance de l'instant à se placer comme incontournable dans la conception de la spontanéité ? Parce que nous sommes des êtres pensants. En termes de psychologie, le spontané s'oppose au réfléchi, le spontané s'effectue ou s'exécute sans retour de la pensée ou de la conscience sur elles-mêmes. Comment faire pour s'empêcher de penser sinon rêver que le geste aille plus vite, qu'un acte soit inconsidéré ? S'il est peut-être une condition au spontané, c'est qu'il doit arriver rapidement ; il doit agir avant que la raison ne s'en empare. Agir (car toujours il s'agit d'action) spontanément sera agir vite.

C'est ainsi que ce large détour par l'instant conduit à la reconsidération de ce que serait la spontanéité. Des conditions, parmi lesquelles une instantanéité, sont maintenant profilées tel un lieu, tel un terrain nourricier et actif.

À ceux qui objectent le peu de renouvellement, dans une suite d'œuvres d'un même artiste en quête de spontanéité, faisons la proposition de se situer en lieu et place de celui qui œuvre et demandons de lui accorder sa confiance.

L'intérêt d'un artiste ne loge-t-il pas tant dans la découverte de ce qui est produit que dans le processus artistique ? La distinction visuelle, plastique, peut être mince. Y réside l'expérience, celle dans laquelle, comme l'écrit Gilles Deleuze, « seules les différences se ressemblent » (Deleuze, [1968]2011, p. 153). Dans la ressemblance se situe aussi l'écart qui permet de faire la différence, l'écart constitutif de la singularité.



## 6. Notes de bas de page :

[1] Sur l'étude de l'instinct, voir Tinbergen, 1971.

[2] Nous renvoyons aussi au supplément III : « Sentir, c'est là ce que nous tenons pour la conscience originare du temps [...]. La sensation est la conscience présentative du temps » (Husserl, [1905]1991, p. 141).

## 7. Bibliographie :

- Alain (1990). *Les Arts et les Dieux*. Paris : Gallimard.
- Aristote (1976). *Rhétorique* (livre I., § 2). Dans Fraisse, J.-C. (1976). *Anthropologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bachelard, G. (1931). *L'intuition de l'instant*. Paris : Stock.
- Berthoz, A. (2008). *Au commencement était l'action*. *Les Dossiers de la recherche*, 30.
- Bloch, P. (2002). *L'ordre et le désordre, 1998-2002*. Dans Pierrette Bloch (catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 2002 ; Antibes, Musée Picasso, 2003). Paris : Centre Pompidou.
- Bryen, C., Gheerbrant A. (1949). *L'Anthologie de la poésie naturelle*. Paris : K éditeur.
- Bryen, C., Michelet, R. [pseudonyme d'Ubac, R.] ([1935] 2005). Paris, le 19 mai 1935. Dans « Bryen et ses amis : Ubac, Arp, Wols » (catalogue d'exposition, Paris, Galerie Thessa Herold, 2005) [non paginé]. Paris : Galerie Thessa Herold. (Texte original publié en 1935).
- Deleuze, G. (2011). *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France. (Ouvrage original publié en 1968).
- Doron, R., Parot, F. (1991). *Dictionnaire de Psychologie*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Dubuffet J. (1973). *Notes pour les fins lettrés*. Dans Dubuffet, J., *L'Homme du commun à l'ouvrage*. Paris : Gallimard.
- Franck, D. (1993). *Chair et corps : sur la phénoménologie de Husserl*. Paris : Minuit.
- Greenberg, C. (1994). « Peinture à l'américaine (1955-1958) », Dans *Art et Culture : essais critiques*. Paris : Macula. (Ouvrage original publié en 1988).
- Hegel, F. (1990). *La philosophie de l'esprit*. Dans *Précis de l'Encyclopédie des sciences philosophiques* (première section, § 410). Paris : Vrin.
- Husserl, E. ([1905] 1991). *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris : Presses Universitaires de France. (Ouvrage original publié en 1905).
- Jullien, F. (1996). *Traité de l'efficacité*. Paris : Grasset.
- Kierkegaard, S. (1978). *Le Concept de l'angoisse*. Paris : Gallimard.
- Leibniz, G. W. (1969). *Essais de théodicée*. Paris : Garnier-Flammarion. (Ouvrage original publié en 1710).
- Mathieu, G. (1973). *D'Aristote à l'Abstraction lyrique*. Dans Mathieu, G., *De la révolte à la renaissance*. Paris : Gallimard.
- Rosenberg, H. (1982). *The Tradition of the New*. Chicago : The University of Chicago Press. (Ouvrage original publié en 1960).
- Rothko, M. (1999). *The romantics were prompted*. Dans Mark Rothko (catalogue d'exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1999). Paris : Paris musées. (Texte original publié en 1947).
- Roupenel, G. (1927). *Siloë*. Paris : Stock, Delamain et Boutelleau.
- Russ, J. (1991). *Dictionnaire de philosophie*. Paris : Bordas.
- Sartre, J.-P. (1963). *Doigts et non-doigts*. Dans Sartre, J.-P., Roché, H.-P. et Haftmann, W., *Wols en personne : aquarelles et dessins*. Paris : Delpire.
- Schapiro, M. (1996). *L'Art abstrait*. Paris : Carré.
- Souriau, É. (dir.) (1990). *Vocabulaire esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Tériade, E. (1932, 15 juin). *En causant avec Picasso*. *L'Intransigeant*.
- Tinbergen, N. (1971). *L'Étude de l'instinct*. Paris : Payot.

## Pour citer cet article :

Elisabeth Amblard, *Spontanéité et Création*, publié le 03 juin 2016  
URL : <https://www.wikicreation.fr/spontaneite-creation>