

PERMANENCE ET ALTERNANCES DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE

1. Introduction. Dans une longue liste de publications qui s'étendent sur plus de quarante ans j'ai, a de nombreuses reprises, essayé de saisir et d'exposer la problématique relative à la création artistique conçue comme un tout en même temps que comme une séquence de traitements successifs que l'œuvre d'art doit subir sur la voie de sa mise en chantier jusqu'à son plein achèvement, c'est-à-dire jusqu'à son instauration définitive. Toute œuvre d'art reflète, à n'en point douter, un processus spécial et hors pair dont elle constitue le seul et unique point d'aboutissement. Néanmoins, dans chaque cas à part, ce processus s'avère compliqué: d'une part, il comprend plusieurs étapes successives; et d'autre part, il résulte de plusieurs tendances principales concomitantes (peu importe, d'ailleurs, que celles-ci suivent des directions convergentes ou divergentes), tendances qui déterminent la trajectoire que l'œuvre aura à parcourir à partir de sa pure possibilité d'être jusqu'à son existence effective, et même au-delà, jusqu'à son imposition en tant que plus-être. Ainsi, la création artistique apparaît comme un ensemble complexe, bien qu'analysable, de moyens donnant accès à l'existence esthétique, et dont les traits principaux sont, en principe, une conception idéaliste du fondement structurel de l'apparence générique propre à la forme concrète de l'œuvre ainsi qu'une configuration des aspects successifs qui correspondent à chacune des étapes d'élaboration de la forme en question. En d'autres termes, la création artistique peut être conçue comme une série d'efforts consentis par la conscience créatrice, et dont l'intentionnalité consiste à définir au préalable sa visée individuelle et, dès lors, à y assortir ses réalisations concrètes. Ces deux attitudes opposées, mais non antinomiques, qui président aux processus créatifs interviennent alternativement tout au long de la progression globale de la création artistique pour lui conférer à la fois dynamisme et efficacité pratique¹.

1. E. MOUTSOPOULOS, *Poïésis et Technè*, t. 2: *Instauration et vibration*, Montréal. Montmorency, 1994.

2. Définitions. Certains des termes mentionnés dans le paragraphe précédent appellent des explications, car ils reviendront souvent par la suite, dans la mesure où ils représentent divers concepts fondamentaux propres à ma manière personnelle d'aborder le problème. La notion d'intentionnalité de la conscience ne doit pas être appréhendée de façon plus ou moins conforme à la signification qu'elle acquiert dans le cadre de la pensée phénoménologique husserlienne, c'est -à-dire comme une attente ouverte et une référence de la conscience à son contenu, mais plutôt, d'un point de vue bergsonien, comme un vigoureux élan qui projette l'énergie interne de l'existence vers le monde et dans le but précis de lui imposer la structure qui lui est adéquate, en le restructurant de manière créative et, de plus, en tirant activement parti de portions privilégiées de temps et d'espace; en d'autres termes, en faisant des moments du passé ou de l'avenir, ou encore des lieux à atteindre, de pures parties d'un présent (ou d'une présence) dont la conscience fait directement l'expérience. Je donne à de telles attractions le nom de données *Il kairiques*» (par référence à la notion grecque de *leairos* qui signifie «occasion opportune»).

La reconfiguration doit être comprise comme le résultat de l'activité intentionnelle de la conscience étendue aux formes, qu'elles soient simplement envisagées, ou d'ores et déjà réalisées. Dans le premier cas, on a affaire à des formes émergeant directement de l'inconscient ou même de l'assise viscérale de l'existence. Reconfigurer revient alors à restructurer, la structure elle-même devenant le lien concret entre matière et forme conçues en tant qu'éléments essentiels d'une entité. Si la structure est la texture interne d'une entité, il est possible d'y voir une « unité », au double sens d'existence individuelle, de monade et de réalité revêtant un aspect substantiellement unitaire, une unité possédant sa loi immanente d'activité et de développement, sa causalité propre ainsi que sa finalité spécifique, celle-ci consistant en la réalisation d'une individualité fonctionnelle². L'éventualité d'une restructuration apparaît donc inhérente à la nature même de la structure et, partant, à celle de l'entité que cette structure qualifie. L'intentionnalité de la conscience fait de cette éventualité une réalité consciente. Le remodelage de la forme artistique résulte donc de l'action que la conscience exerce sur la structure, avec la possibilité de développer toute la gamme des potentialités que celle-ci porte en elle en vue de maximaliser ses chances d'exister.

Dès lors, le plus-être apparaît comme l'objectif ultime du passage de l'être virtuel à l'être actuel. Il se trouve inclus dans le projet d'être et devient une

2. R. MUCCHIELLI, Stabilité et labilité des structures de la personnalité, *Revue de Synthèse*, Notion de structure et structure de la connaissance, 1957, pp. 344-358, notamment p. 344.

exigence évidente dès l'instant où l'être atteint un degré d'actualité³. L'être rejette progressivement de son projet la plupart des éventualités qui composent le nombre, initialement illimité, de ses possibilités, de même qu'il y intègre progressivement et à titre de compensation, en fin de parcours, le nombre limité de ses caractères actuels. Ainsi, le devenir en arrive à signifier non la transition d'un type d'entité à un autre moyennant une altération, comme par exemple Hegel le postule, mais plutôt une persistance de l'être en soi-même grâce à un accroissement, disons: à un approfondissement, de sa nature propre, ce qui signifie, en termes de logique traditionnelle, un rétrécissement de son extension et un enrichissement de sa compréhension. Dans ce contexte, le plus-être est l'acquisition en profondeur d'un surcroît de la nature de l'être après que celui-ci ait atteint un véritable statut d'actualité⁴.

Toute ontologie dynamique se fonde sur une telle conception de l'être, si bien que l'ontologie de l'œuvre d'art finit par acquérir le sens d'une expansion de l'ontologie «tout court»: elle traite de l'œuvre d'art considérée non seulement comme une entité accomplie, mais encore comme une entité s'inscrivant dans le processus d'une structuration continue, c'est-à-dire comme une présence de plus en plus organisée par son créateur grâce au modèle de comportement qu'elle lui suggère et à la structure qui lui appartient en propre. Structuration et restructuration de l'œuvre d'art sont les phases successives qui la conduisent graduellement à sa réalisation achevée, voire au-delà: procédé qui permet à l'artiste d'opérer une sélection de moyens qui lui sont suggérés soit par son imagination soit par une phase précise de l'œuvre déjà totalement ou partiellement réalisée.

3. La création comme processus en cours. Il peut sans aucun doute être fait état d'un certain type d'«archéologie» de l'œuvre d'art, comme d'une «archéologie» de la création de l'être dans les limites de la pensée chrétienne⁵ et, mutandis mutatis, de son antécédent philosophique qu'est la création du monde telle qu'elle apparaît dans le *Timée* de Platon. Dans le premier cas, il s'agit d'une création *ex nihilo* en vertu de la seule volonté de la divinité; en fait, on se trouve renvoyé au niveau du non-être dont l'être est extrait. Néanmoins, le démiurge platonicien, lui, procède d'une façon plus compliquée, en recourant à un double mélange qui réunit une part de l'être à une part du

3. E. MOUTSOPOULOS, La connotation génétique de la notion aristotélicienne d'entéléchie, *Revue Philosophique*, 128, 2003 / 2, pp. 233-237.

4. IDEM, L'être accompli, *Les Études Philosophiques*, 20, 1965, pp. 3-13.

5. IDEM, Une archéologie de l'être est-elle possible?, *Diotima*, 8, 1980, pp. 184-186.

non-être; puis, l'une et l'autre des parties résiduelles au produit du mélange initial. Le mélange finalement obtenu s'avère ainsi plus parfait. La manière de procéder du démiurge vise à organiser la structure de l'âme du monde⁶. En agissant ainsi, le démiurge fixe les frontières qui démarquent deux moments séparés de son activité, à savoir celui de la conception et celui de l'exécution conformément au modèle conçu. Il est compréhensible que, dans le cas d'un créateur demeurant transcendant au monde, de telles frontières puissent ou non exister: elles peuvent exister dès lors que le créateur imagine le modèle le plus parfait et le réalise avec une égale perfection; or elles peuvent tout aussi bien ne pas exister dans le cas où la pensée divine est identique et simultanée à la volonté divine.

Au niveau de la création humaine les choses se passent, certes, différemment: la conception et la création ne sont ni identiques ni simultanées, pas plus qu'elles ne définissent des aires séparées d'activité créatrice. La formule «économique» (au sens théologique du terme) résulte de l'appréciation négative d'une vraie création idéale qui, indubitablement, est impossible, compte tenu de toutes les données de la condition humaine. Au niveau humain, la création est une lutte incessante au sein de laquelle la conception et l'exécution ne sont ni identiques ni distinctes, mais s'affirment comme des processus essentiels complexes dès lors qu'il est tenu compte des interférences de l'une dans l'autre. Elle comprend principalement des actions permanentes ou répétées de prévision de futures réalisations à insérer dans celles déjà accomplies qui, à leur tour, interviennent, moyennant le souvenir, dans les constructions ultérieures: souvenirs et prévisions alternent dès le début de la gestation de l'œuvre d'art. Les éléments succédant par dérivation ou se rapportant aux développements antérieurs ou postérieurs se voient soumis à des échanges continus d'inventions précédemment imposées (ou appelées à l'être) à l'œuvre dont la construction créative devient ainsi le cadre d'un conflit sans fin entre des données concurrentes, encore que nullement incompatibles, véhiculées par des tendances adéquates qui contribuent à mettre en place la forme artistique définitive.

On a principalement affaire à une intrication dialectique de deux séries distinctes de processus dialectiques; intrication qui est elle-même dialectique, puisqu'elle entremêle divers éléments appartenant à des structures déjà réalisées ou en voie de l'être. Il est clair que ces opérations artistiques obéissent à deux principes dont le premier peut être qualifié de principe de construction; le second, de principe de finition.

6. IDEM, *La musique dans l'œuvre de Platon*, 2e éd., Paris, P.U.F., 1989, pp. 352-375, notamment pp. 358-365; J. MOREAU, *L'âme du monde, de Platon aux Stoïciens*, Paris, Les Belles Lettres, 1939, pp. 39-42.

4. Pratiques de construction. En attribuant au premier principe et aux opérations qui en dérivent un caractère de construction, je prétends qu'ils se rattachent à l'élan de l'artiste, qui l'induit à poursuivre la production d'une structure de base, structure qui est susceptible de donner lieu ultérieurement à des développements et améliorations tout en demeurant rigoureusement constante et exempte d'altérations au cours des phases subséquentes de son cheminement évolutif.

Il est pratiquement impossible d'affirmer que pareille structure n'est exclusivement imposée que par des schèmes inconscients de portée générale, étant donné qu'elle peut aussi être inspirée à l'artiste par une intuition vague au départ, mais qui s'organise par la suite en une structure précise. Paul Valéry rapporte que son *Cimetim marin* lui fut d'abord suggéré sous la forme abstraite d'un vers unique vide de tout contenu, et qu'il lui fallut remplir de sons articulés destinés à lui donner sa saveur et son contour définitifs, alors qu'il entrevit son poème La Pythie sous la forme concrète d'un vers achevé qui en entraîna d'autres, certains le précédant, d'autres le suivant⁷. Un aspect semblable de ces *dei* conceptions de la création poétique est envisagé par Valéry quand il énonce fameuse distinction entre vers donnés et vers calculés⁸.

Le poète grec du début du XX^e siècle Costis Palamas avoue que le poète semble tout à fait privé d'idées, tant il est vrai qu'il pense fondamentalement à moyen du langage et des sons, du vers et de la rime, du rythme et de la mesure⁹. Ce processus instaurateur instinctif contraste avec le processus rationnel décrit par Baudelaire qui prétend que l'écrivain de qualité a en vue la dernière ligne de sa création au moment même où il en trace la première et que tout projet digne de ce nom doit être soigneusement préparé par le créateur préalablement à sa mise à exécution. Apparemment, c'était déjà une approche idéaliste du problème, qu'il proposait Buffon lorsqu'il affirmait que les poètes préfèrent laisser leurs admirateurs s'imaginer qu'ils composent leurs œuvres aisément, voire sous l'influence d'une intuition extatique, et qu'ils seraient horrifiés de devoir leur autoriser à pénétrer dans leur atelier pour y examiner leurs nombreuses ébauches témoignant des pénibles efforts auxquels ils ont dû s'astreindre¹⁰. En somme, Buffon contredit Baudelaire en se situant plus près du point de vue de Valéry¹¹.

7. P. VALÉRY, Poésie et pensée abstraite, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, p. 161.

8. IDEM, *Tel quel*, I, pp. 150-151.

9. C. PALAMAS, *Œuvres complètes*, t. I, Athènes, Biris, 1954, pp. 326-327.

10. G. L. LECLERC DE BUFFON, *Discours sur le style* (1753); E. MOUTSOPOULOS, L'art et l'artiste, travail et travailleur, *Rotonde*, 3, 1971, pp. 277-279.

11. P. KLEE, *On Modern Art*, London, Faber, 1979, p. 29: «Speaking from my own experience, depends on the form of the artist or the rime of which the many elements are brought out of their general order, out of their appointed array, to be raised together to a new order and form again which is normally called the subject».

Ces conceptions sont applicables à toutes les autres formes d'activité artistique: dramaturgie, composition musicale, peinture ou sculpture, à quelques exceptions près, par exemple en architecture où des calculs d'une exactitude poussée sont requis pour l'exécution des projets élaborés, ces derniers devant obligatoirement se soumettre à des lois naturelles parallèlement aux lois artistiques établies et imposées par leurs créateurs. Dans presque tous les autres cas, l'artiste est libre soit de combler comme il l'entend toute forme artistique préexistante, telle celle d'une fugue, d'un sonnet, ou encore d'un sceau mycénien et il est vrai qu'un processus semblable contraint l'artiste à soumettre son propre travail à des exigences de ressemblance, qui découlent de modèles préalablement donnés), soit de développer une idée, un thème ou un motif de base qu'il cherchera à investir sous une forme conçue et réalisée en toute rigueur (auquel cas il reste absolument maître non seulement de la forme, mais aussi de lui-même, dans la mesure où il fait l'expérience de sa liberté à tout moment et à tous les niveaux). À cet égard, la dialectique la plus suggestive est celle de l'alternance de conciliations et de compromis entre thèmes et divertissements, entre strettes et «plages», au sein d'une fugue: alternance qui est d'ailleurs plutôt bien accueillie, librement recherchée, et ce d'après le rythme biologique binaire. Point n'est besoin de fournir ici de plus amples détails, car des exemples parallèles illustrant cette alternance peuvent être facilement repérés dans la plupart des genres de création artistique. L'intentionnalité qui anime la conscience du créateur est contrainte de se conformer aux nécessités impliquées par l'exécution de l'œuvre¹².

Il n'est pas impossible de suivre le développement de processus analogues à échelle réduite dans chacune des parties d'une œuvre plus étendue. Le thème principal d'une fugue tonale doit être légèrement altéré dans la réponse pour s'adapter à son exposition initiale. En peinture, des analyses aux rayons X ont permis de détecter, sous la couche des couleurs visibles, des formes ou des arrangements abandonnés après coup par l'artiste. Ces changements, appelés «regrets», sont manifestement dus à la nécessité de rétablir entre les diverses parties du tableau un équilibre satisfaisant qui manquait dans l'agencement précédemment choisi. Dans les deux cas, les changements apportés à l'œuvre d'art s'expliquent par des modèles structuraux de base et de portée générale, faisant fonction de règles suivant le caractère unitaire d'une œuvre ou des parties de l'œuvre à laquelle ils doivent être appliqués.

12. E. MOUTSOPOULOS, La finition de l'œuvre d'art: contraintes et licences, *A filosofia e as ciências*, Rio de Janeiro, 1978, pp. 22-24. Cf. *infra*, et la n. 14.

Ces exemples montrent clairement que le modelage ou le remodelage structurel est un processus devant être fixé dans chaque cas concret, et qui ne saurait l'être sans la détermination préalable de la nature individuelle spécifique de l'œuvre; par voie de conséquence, de l'idée artistique que cette dernière est supposée exprimer.

5. Pratiques de finition. Les divers exemples cités nous aideront à examiner les applications du second principe, désigné sous le nom de principe de finition, ainsi que les opérations concrètes qui en découlent le premier exemple, celui de la fugue tonale, montre à moins que certaines modifications de détail, mais d'importance capitale, ne soient apportées à la forme ou à certains de ses éléments, que l'œuvre, dans sa totalité, ne sera en aucune manière correctement réalisable. Le second exemple, celui des retouches picturales, permet, quant à lui, de comprendre à quel point certaines modifications de moindre importance sont parfois requises pour améliorer l'équilibre d'une œuvre d'art¹³. De tels actes témoignent de l'adaptabilité de l'intentionnalité créative. En confirmant que l'artiste doit d'abord définir une structure qu'il tente ensuite de réaliser, on risquerait probablement de le taxer de «platonisme». Or aucun modèle initial n'est réalisable sans subir diverses altérations ou modifications qui, d'ailleurs, n'en affectent pas l'essence.

Lors de chacune des phases de sa mise en place, l'œuvre d'art est susceptible de faire l'objet d'un certain nombre d'améliorations qui tendent à en assurer le plus-être. À chacune des phases successives correspond un modèle particulier et spécifique qui, s'il est jugé satisfaisant, ne serait-ce qu'à titre provisoire, peut être pris comme modèle valable pour des développements ultérieurs. Dès lors, plutôt qu'un modèle unique, l'artiste envisage toute une série de modèles successifs, au point que, plutôt que de « platonisme », il serait plus indiqué de ne le taxer que de «pragmatisme», ce qui ne constitue en rien un reproche pour autant. De fait, le « pragmatisme» suppose, d'une part, une réalité (ou une vérité) à atteindre et, d'autre part, une réussite dans la poursuite de cette atteinte. Si une phase de la création est maîtrisée avec succès, l'artiste passe à la conception de la phase suivante dans laquelle il voit le prochain modèle à réaliser¹⁴. Il s'agit d'une série de paris, voire de défis.

13. P. KLEE, *op. al.*, p. 45: «The artist does not attach such intense importance to natural form as do 50 many realist coties, because, for him, these final forms are not the real staff of the process of natural creation. For he places the value to the processes which do the forming than on the final forms themselves».

14. Cf *supra*, et la note 12.

Il ne faut cependant pas perdre de vue qu'aucune des phases de réalisation de l'œuvre n'est indépendante de celles qui précèdent ou de celles qui suivent. Des rétrogressions ou des anticipations sont des cas fréquents d'intrication entre des phases successives. En réalité, ces phénomènes créent les liens normaux qui garantissent la continuité de la création. Ce genre d'interpénétration doit être identifié d'un point de vue non seulement objectif, dans le cadre du devenir de l'œuvre, mais encore subjectif, au niveau de l'attitude consciente de l'artiste. C'est à ce niveau qu'un examen de la manière dont fonctionne son intentionnalité créative est possible. En clair, son attitude consciente se rapporte à des données qui, normalement, existent par-delà les expériences présentes et de façon virtuelle, pour les actualiser en les intégrant dans le présent lequel connaît ainsi une extension dans les deux directions: de l'avant et de l'après. L'intentionnalité créative fonctionne de manière à remodeler le temps et l'espace dans la mesure où l'un et l'autre se trouvent impliqués dans le processus créateur, et ce, en permettant que ce qui est passé ou en arrière s'introduise dans ce qui se situe en avant ou dans l'avenir et vice versa, grâce au présent élargi qu'elle façonne en empiétant sur les deux directions pour donner lieu à un brassage autant qu'à un clivage du temps et de l'espace, dans des conditions entièrement nouvelles créées justement à cet effet. C'est à ce point précis qu'intervient dans mon analyse la notion de *kairos*. Par ce terme j'entends une structure à la fois minimale et optimale qui aide à restructurer d'autres structures par l'actualisation d'éléments qui autrement demeureraient étrangers à l'expérience créative en cours, mais qui sont susceptibles de cadrer avec elle en s'y intégrant pour lui faire acquérir une intensité de compréhension: en d'autres termes, pour l'enrichir et la compléter. Cette intégration suppose qu'aussi étrangers puissent-ils être, loin de demeurer inadaptables à l'œuvre, ces éléments attendent au contraire que l'occasion leur soit donnée de s'y intégrer. Parce qu'ils sont des éléments en puissance ils ne déploient leur activité que s'ils se trouvent confirmés comme étant à la fois et ce qu'ils sont en soi et des parties organiques de l'œuvre.

La kairicité de cette intégration est intimement liée à l'intention de la conscience créative qui la promeut. Temps et espace sont ainsi restructurés, remodelés et redéfinis en même temps que les relations entre la conscience et l'œuvre en cours de réalisation. À chaque phase du «devenir» de l'œuvre d'art, les traits caractéristiques principaux de cette œuvre concrète, de même que les conditions objectives de sa création, sont profondément influencés par les étapes successives par lesquelles passe la conscience créatrice qui, effectivement, opère en vertu de sa propre intentionnalité, et ce, pour qu'une continuité objective qui s'était trouvée interrompue à la suite d'une initiative subjective soit rétablie dans et à travers une forme réalisée. La continuité au sein de l'œuvre devient ainsi l'expression de son intégralité



envisagée comme émergeant d'une continuité rompue de la conscience et du monde.

L'aspect kairique de la création trouve son expression dans les catégories kairiques: pas encore et jamais plus; pas assez et trop. Elles indiquent respectivement la déficience, l'insuffisance, l'imperfection, les faiblesses, la parcimonie et la redondance, l'exubérance, la profusion, la saturation, l'excès. C'est dire que, dans l'un comme dans l'autre cas, elles dénotent un manque de mesure, de précision et de complémentarité. Appliquées à la création de l'œuvre d'art, ces catégories acquièrent une importance décisive pour qualifier l'œuvre tout comme la conscience créatrice dans chacune des démarches à travers lesquelles elle choisit l'élément le mieux assorti et le plus approprié pour l'intégrer dans la forme particulière de son produit afin de les mettre ainsi tous les deux en valeur en leur assignant une fonction renouvelée.

Ce processus peut être à la fois qualifié de fini et d'illimité. Fini, il l'est car il y a toujours un point optimal précis auquel la création est censée s'arrêter; illimité, car la conscience créatrice éprouve rarement la satisfaction d'avoir pleinement atteint ce point, encore qu'il se puisse que celui-ci ait été atteint définitivement. Dans ce cas, le même processus se poursuit au-delà de ce qui est justement requis, par additions ou éliminations. À cet égard, il subsiste toujours une nouvelle possibilité d'apporter à l'œuvre une «dernière touche»¹⁵. L'intentionnalité de la conscience créatrice suit, pour ainsi dire, une asymptote et son dynamisme semble s'épuiser au moment où elle atteint un point d'efficacité après lequel il se trouve définitivement tari. Néanmoins ce dynamisme est déversé dans l'œuvre d'art. La perfection de l'œuvre réside donc dans cette réduction de son imperfection ou, plutôt, dans le dynamisme qui la qualifie en propre; quant à sa kairicité, elle réside dans son inaptitude à se dépasser elle-même quand elle a atteint un degré de quasi-autosuffisance¹⁶.

6. Le caractère dialectique de la création. L'alternance d'attitudes de construction et de finition tout au long de la création artistique se fait sentir à travers l'alternance des processus de construction et de finition auxquels la conscience a recours. Cette alternance révèle le caractère fonctionnel de l'activité et de l'effort créateur¹⁷. En effet, l'intention de l'artiste le

15. E. MOUTSOPOULOS, *Le presque beau*, *Revue d'Esthétique*, 1964, pp. 40-45.

16. IDEM, *Alternative Processes in Artistic Creation*, *Proceedings of the 8th International Wittgenstein Symposium*, Part, I, Wien, Hölder, 1984, pp. 107-113. IDEM, *Kairicité et liberté*, Athènes, Académie d'Athènes, 2007, pp. 107 et suiv.

17. IDEM, *The Reality of Creation*, New York, Paragon, 1991, chap. «The Historical Model: Human and Divine Dimensions», pp. 81-90.

conduit à choisir sans cesse de nouvelles façons de conférer davantage de complétude à sa production en procédant de manière dialectique. Il imagine notamment un plan structural qu'il essaie par la suite de configurer avec la plus grande exactitude en l'actualisant et en le figulant avant de tenter, à partir de la forme déjà réalisée, de progresser en direction d'une autre forme dérivée de la première et qui se trouve atteinte, à son tour, grâce à un nouveau cycle d'efforts de structuration et d'actualisation. C'est précisément dans cette alternance que réside le caractère dialectique de la création. Encore une fois, la perfection est l'apanage exclusif du niveau transcendant de la création. Il n'est toutefois effectivement permis de faire l'expérience que de son produit sensible. Au niveau de la créativité humaine, la succession d'approximations envisagées par l'artiste le conduit finalement à transfuser son intentionnalité à l'intérieur de l'œuvre créée. Or ce transfert de puissance d'activité n'est ni définitif ni exhaustif.

Au niveau de la transcendance, la création est le résultat d'un débordement d'activité. Qu'elle soit continue ou momentanée, l'intentionnalité divine¹⁸ n'en est aucunement affectée. Au contraire, la création artistique est à la fois continue et discontinue: elle est discontinue parce qu'elle se manifeste à tout moment par une œuvre individuelle; et continue parce qu'elle s'impose à tout moment par une œuvre précise et n'est, par conséquent, jamais complètement épuisée. En réalité, après toute nouvelle impulsion de l'élan créateur à travers une œuvre déterminée, il en reste toujours une quantité résiduelle considérable au sein de la conscience. Ce résidu est justement destiné à la prochaine œuvre en gestation, et ainsi de suite, de sorte qu'il n'est ni excessif ni hasardeux d'affirmer que toute œuvre est vouée à trouver son plein achèvement dans celle qui lui fait suite et qu'en dépit de leur caractère unique et non sujet à répétition, toutes les œuvres d'un artiste sont des tentatives partielles pour réaliser, encore et toujours, le même «idéal» esthétique, bien que sous des aspects différents et en suivant chaque fois une voie divergente.

Grâce à des restructurations répétées et à des finitions formelles continues, la conscience artistique progresse fermement, bien qu'en tâtonnant, dans la voie de la réalisation de formes qui expriment et matérialisent, à travers des étapes successives, son propre mouvement vers une confirmation complète. Il est plus qu'évident que cette avance progressive trouve son vrai point d'aboutissement dans la réalisation achevée de ces formes; en d'autres termes, il apparaît que, grâce à l'imperfection relative de l'œuvre d'art, le dynamisme de la conscience créatrice se révèle lui-même inépuisé. La courbe

18. IDEM, «Kairos et dialectique dans l'instauration artistique» in Idem, *L'univers des valeurs, univers de l'homme. Recherches axiologiques*, Athènes, Académie d'Athènes, 2005, pp. 173-178.

asymptotique suivie à tout moment par l'activité de l'artiste se trouve ainsi intégrée dans une courbe plus générale qui en même temps la transcende.

7. Remarques conclusives. Si la création artistique était identique ou même simplement analogue à la création divine, elle serait tout aussi aisée, spontanée, quoique élaborée, tout aussi complexe, quoique momentanée, et tout aussi unique, quoique universelle, que la réalité cosmique. Or il n'en est rien. Au contraire, la création artistique équivaut à une lutte continue pour réaliser des formes variées et qui exprime le dynamisme de la conscience artistique. Dans le cadre de cette lutte, et pour être efficace, la conscience artistique recourt alternativement à deux types fondamentaux de comportement: celui de la structuration et celui de la correction. La structuration consiste non seulement à concevoir et à imposer des formes durables, mais également à les reconsidérer lors et au travers de toute nouvelle conception venant compléter les précédentes. Quant à la correction, elle consiste non seulement à respecter des règles admises, mais également à les violer¹⁹ pour en imposer de nouvelles qui semblent plus adéquatement adaptées à la forme finale que l'œuvre tend à prendre. La structuration se met en place au nom et pour le compte d'une structure intentionnelle initiale. La correction est un processus de finition; elle a pour but principal de conduire à l'aspect final d'une réalisation d'ensemble. Le recours alterné à ces deux méthodes ou processus est une conséquence nécessaire, bien que librement acceptée, de leur relation dialectique, laquelle se reflète dans la nature dialectique de l'œuvre d'art elle-même.

Le plus-être de l'œuvre d'art se trouve atteint moyennant la réalisation du projet intentionnel, c'est-à-dire des tendances dynamiques de la conscience de l'artiste, quand ces dernières s'appliquent à l'œuvre en cours, au moyen des catégories kairiques mises en jeu pour assurer l'heureux aboutissement de l'effort de création, en éliminant tout risque que d'importantes déficiences ou de légers excès affaiblissent la forme finalement réalisée. En fin de compte, tous ces processus de création artistique, dialectiquement liés entre eux, permettent de manipuler et d'organiser d'une façon optimale des éléments réunis dans le but de réaliser une identité plus puissante, une unité plus profonde, un accomplissement mieux équilibré et une intégrité sans faille de l'entité artistique.

E. MOUTSOPOULOS
(Athènes)

19. A. MERCIER, «Le viol des symétries comme principe structurel de la création artistique», *Diotima*, 10, 1982, pp. 72-75; E. MOUTSOPOULOS, Le viol des symétries et le kairós comme métron de l'art, *Metrum of Art. Third Internat. Conference on Aesthetics*, Kraków, Przegorzaly, 1991, pp. 134-137.