

KAIROS ET DIALECTIQUE DANS L'INSTAURATION ARTISTIQUE

1. De quelques modèles dialectiques. Rien de plus édifiant que la comparaison des deux modèles, kantien et hégélien, de l'idée de dialectique. Je rappelle pour mémoire que, selon Kant, la dialectique s'applique à l'antinomie *statique*, ferme et irrévocable, de deux principes; par exemple, liberté et nécessité. Ce modèle remonte à Parménide pour qui être et non être sont à jamais irréductibles¹. En revanche, selon Hegel, la dialectique s'applique à une opposition *dynamique* qui renferme en son sein son propre dépassement (*Aufhebung*) et aux termes de laquelle le conflit entre être et non être se résout sur le plan du devenir. À ces deux modèles de dialectiques il convient d'en ajouter un troisième qui met en cause l'opposition entre deux mouvements alternants; opposition qui, elle, mérite la qualification de *cinématique*. Préfigurée par Empédocle pour qui *neikos*, «haine», et *philotès*, «amour», sont des forces qui concourent alternativement à séparer, puis à rassembler les éléments constitutifs de la réalité, ce modèle fut repris et illustré par Platon qui suggère² l'image d'une sphère en rotation dans un sens, puis dans l'autre, sans marquer quelque progression évidente pour autant.

Des trois modèles de dialectiques classiques mentionnés (parmi d'autres qui pourraient être évoqués en l'occurrence) seuls les deux derniers sont entièrement capables d'alimenter quelques considérations relatives aux conditions qui prévalent lors de la création artistique³. Le modèle hégélien donne, en effet, l'explication du processus de synthèse qui domine la démarche créative tant qu'elle s'oriente vers son accomplissement. Mais c'est surtout le modèle de dialectique alternative qui permet d'expliquer la succession des étapes que traverse le processus instauratif, et ce grâce à la distinction de phases extrêmes et, pour ainsi dire, limitatives, qui se prolongent à l'intérieur de

1. Cf. PARMÈNE, fr. B 7 (D-K.¹⁶ I, 234, 31). Cf. E. MOUTSOPOULOS, Le modèle platonicien du système ontologique plotinien, *Philosophie de la culture grecque*, Athènes, Académie d'Athènes, 1998, pp. 243-247.

2. Cf. PLATON, *Politique*, 269 c. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Kairos et alternance: d'Empédocle à Platon - et au-delà, *op. cit.*, pp. 49-56.

3. Cf. IDEM, Vers une phénoménologie de la création, *Poïésis et Technè*, t. 2, *Instauration et vibration*, Montréal, Montmorency, 1994, pp. 28-56.



phases consécutives dans lesquelles elles préexistent déjà. Plus que de points purs et simples, il s'agit, en quelque sorte, de «points d'orgue» autrement dit, de zones exigües à l'intérieur desquelles d'autres zones sont susceptibles d'être délimitées et ainsi de suite, et où ce qui précède et ce qui suit coexistent sous des rapports variables au fur et à mesure qu'on franchit les étapes. On qualifiera ces zones en général, et leurs réductions infinitésimales en particulier, de *kairiques*⁴.

2. La dialectique oscillatoire. La figure typique de représentation de ce mouvement est celle d'*oscillation*. Platon utilise déjà à ce propos le terme d'*aiôresis*⁵, dérivé d'*aiôra*, «balançoire», dont il décrit le comportement avec beaucoup de précision. Une figure subsidiaire est celle du mouvement *cycloïde* décrit par un point de la circonférence d'un cercle qui se déplace sur une droite, disons une roue de véhicule qui avance le long d'un chemin. Dans les deux cas, les arcs circulaires successifs sont reliés entre eux par leurs propres extrémités qui, en fait, symbolisent des moments *kairiques*. Toutefois, dans le cas de la courbe cycloïde, le mouvement est effectué en principe à une vitesse constante, alors que la courbe résultant d'une oscillation implique un mouvement accéléré au départ, ralenti ensuite, puis annulé en fin de parcours, avant de s'effectuer en sens inverse. Ces deux modifications de la vitesse visualisent le comportement, à la fois saccadé et uniforme, de la conscience instauratrice en matière d'art entre deux étapes successives du processus de la création: l'étape de conception et de planification et celle de réalisation et de finition⁶.

Or ces deux étapes ne sauraient être entièrement dissociées l'une de l'autre; elles coexistent par compénétration (ou *périchorèse*) de l'une dans l'autre, selon l'expression empruntée par les Pères à Anaxagore⁷. Cette coexistence est évidente aussi bien au moment infime du passage d'une oscillation à une autre qu'au moment, également infime, où, au cours d'une même oscillation, le ralentissement intervient pour annuler l'accélération qui a atteint sa valeur maximale, et s'y substituer. Ce moment, unique, tout comme celui qui sépare deux oscillations, et qui est le «moment-ou-jamais» où tout

4. Cf. IDEM, Maturation et corruption, *Kairos. La mise et l'enjeu*, Paris, Vrin, 1991, pp. 20-31.

5. Cf. PLATON, *Lois*, VII, 790c - 791c. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Mouvement musical et psychologie dans les derniers dialogues de Platon, *Poiésis et Technè*, t. 3, *Évocations et résurgences*, Montréal, Montmorency, 1994, pp. 64-75, notamment p. 73.

6. Cf. IDEM, La finition de l'œuvre d'art: contraintes et licences, *A filosofia e as ciências*, Rio de Janeiro, 1978, pp. 22-24.

7. Cf. ANAXAGORE, fr. B 12 (D.-K.¹⁶, II, 38, 5; 12; 14; et fr. B 13, II, 39, 16); CYRILLE D'ALEX., *De Trinitate*, 10; JEAN DE DAMAS, *De fide*, 1,8; 1,14; 4, 18.

disparaît et tout advient, se situe effectivement en plein parcours, mais pas exactement en son milieu, car la vitesse acquise continue de jouer sur le mouvement oscillatoire. L'élan initial subit alors un bref sursis avant de se laisser définitivement influencer par les mêmes forces gravitationnelles qui en avaient déterminé l'accélération et qui désormais en imposent graduellement l'arrêt définitif situé, lui, à l'amorce d'une nouvelle oscillation: sursis prolongé, le cas échéant, en vertu de l'élan supplémentaire fourni par la personne même qui se déplace.

3. Applications instauratives. Ces considérations aident, certes, à mieux expliquer le comportement de la conscience instauratrice lors de son activité, selon les attitudes alternatives susceptibles d'être adoptées⁸. Elles permettent, en outre, de poursuivre l'analyse du processus d'instauration artistique. De toute évidence, la démarche du créateur se déroule en deux temps sans cesse alternés, ainsi qu'on vient de le constater. *Dans un premier temps* le créateur conçoit, organise, structure son œuvre et en planifie la forme en fonction de la matière dont il dispose. Matière et forme, telles qu'Aristote et ses successeurs les ont envisagées, se fondent au niveau de la structure de l'œuvre qui en concrétise la relation intime⁹. L'œuvre est ainsi érigée sur un plan intentionnel. L'intentionnalité (au sens d'«intention») de la conscience créatrice s'active dès lors pour déterminer, compte tenu des conditions objectives auxquelles elle doit faire face, le «moment (et l'endroit)-ou-jamais» où elle doit intervenir pour mieux faire plier les paramètres de l'œuvre en élaboration à son propre projet, tout en concédant un *minimum* de droits à la réalité objective qui lui résiste. S'activant dans l'«ombre de Dieu», au dire d'Étienne Souriau¹⁰, l'artiste s'efforce d'en retenir les qualités démiurgiques. Au niveau de l'Absolu, pensée et volonté s'identifient, au point que le monde est créé à peine conçu¹¹. Par contre, au niveau de l'homme, la création équivaut à une lutte continue, ainsi que Théophile Gautier le rappelle avec insistance¹².

8. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Alternative Processes in Artistic Creation, Proceedings of the 8th International Wittgenstein symposium* (1982), Part I, Wien, Hölder, 1984, pp. 107-113. Ces étapes se reflètent dans la structure même de l'œuvre. Aussi est-on en mesure de distinguer des *moments-charnières*, des *moments-excès* et des *moments-contrastes* qui la structurent; cf. E. MOUTSOPOULOS, *De quelques moments critiques dans la structure des œuvres d'art, Poïésis et Technè*, t. 2, Instauration et vibration, Montréal, Montmorency, 1974, pp. 57-61.

9. Cf. IDEM, *L'itinéraire de l'esprit*, t. 1, *Les êtres*, Athènes, Hermès, 1975, pp. 166-169; cf. IDEM, *Finalité et dimensions kairiques de la structure de l'être, Philosophia*, 21-22, 1991-1992, pp. 93-109, notamment p. 9 et la n. 2.

10. Cf. É. SOURIAU, *L'ombre de Dieu*, Paris, P.U.F., 1955, pp. 17 et suiv.

11. Cf. J. MOREAU, *La construction de l'idéalisme platonicien*, Paris, Boivin, 1939, Appendice, pp. 477-479.

12. Cf. Th. GAUTIER, *L'art: «Lutte avec le Carrare / Avec le Paros dur / Et rare»*.

Dans un deuxième temps, le créateur façonne l'esquisse préparée, pour en faire ressortir la forme pure qui peut différer de la forme conçue au départ: double démarche qui se reproduit à plusieurs reprises jusqu'à ce que l'œuvre ait acquis son aspect définitif¹³ qui n'en est d'ailleurs jamais l'aspect ultime souhaitable, mais qui correspond au stade où elle atteint un degré d'indépendance et d'autosuffisance existentielle. Ils sont innombrables les exemples d'artistes qui reviennent à la charge (repentirs) pour remodeler, voire pour restructurer leurs œuvres. Ce qu'on retiendra volontiers des remarques qui précèdent, c'est que la conscience du créateur ne cesse de s'ajuster aux conditions qu'elle rencontre en raison tant de la situation objective qu'elle affronte que de ses propres activités antérieures: ajustement censé se produire conformément aux principes d'une économie d'action qui tient compte de la définition des moments opportuns, kairiques, que la conscience doit prendre en considération dans la perspective d'obtenir le résultat optimal¹⁴. De tentative en tentative et de démarche en démarche, la création atteint son accomplissement.

Une digression s'impose ici. L'auteur de ces lignes qui expriment sa conviction intime a été à plusieurs reprises taxé de pur «platonisme» en la matière, qualification qu'il a toujours acceptée en vertu de sa propre interprétation *réaliste*, fondamentalement contraire à l'interprétation idéaliste courante, erronée à son sens, de Platon¹⁵. Dans ce contexte, la série de conceptions structurelles dont résulte alternativement la série de concrétisations artistiques formelles, loin d'être une suite d'images antécédentes «idéales», atteste, en réalité, une suite de préfigurations d'états réels de l'œuvre en gestation. Ensembles et détails sont passibles de rectifications, voire de modifications profondes uniquement à cause de défections initiales résultant de relatives faiblesses techniques de l'artiste apparues au cours de la création de l'œuvre.

4. En conclusion, le processus d'instauration artistique suppose une démarche en principe binaire de la part de l'artiste, qui, en réalité, s'avère extrêmement compliquée, du fait que les étapes successives de conception et d'application qu'elle comporte ne sauraient être pures, mais s'interpénètrent respectivement par anticipation et retardement. Le créateur est ainsi porté à recourir inlassablement à une kairification du temps et de l'espace de la

13. Cf. *supra*, et la n. 6; cf. E. MOUTSOPOULOS, L'artiste, créateur et critique, *Critique et différence*, Tunis, Société Tunisienne d'Études Philosophiques, 1990, pp. 551-552.

14. Cf. IDEM, Le viol des symétries et le kairos comme *métron* de l'art, *Metrum of Art*, Kraków, Przegorzaly, 1991, pp. 134-137.

15. Cf. IDEM, Platon, idéaliste ou réaliste?, *Actes de l'Académie d'Athènes*, 76, 2001, pp. 72-86.

création pour profiter des rares occasions qui s'offrent à lui (ou qu'il provoque lui-même) afin d'obtenir à chaque fois le résultat escompté. À cet effet, il n'hésite point, si une occasion survient, à vicier son propre dessein, dans l'ensemble ou dans le détail, au gré de l'éclair de l'inspiration instantanée qui surgit en lui. Dès lors, l'œuvre élaborée, quel que soit son degré de perfection déjà atteint, demeure disponible à un perfectionnement ultérieur, mais au risque qu'une nouvelle intervention superflue transforme son imperfection relative en dégradation. Il existe un juste milieu, une mesure et un kairos à ne pas dépasser impunément. La kairicité qui domine la dialectique de l'instauration devient déterminante pour la sauvegarde de la liberté artistique qui ne se plie qu'aux exigences existentielles de l'œuvre créée.

E. MOUTSOPOULOS
(Athènes)

