

L'INSTAURATION DE L'ŒUVRE D'ART: STRUCTURES ET ITINÉRAIRE DIALECTIQUE

De toutes les activités de l'esprit humain, la création artistique demeure la plus significative, car la conscience, libérée de toute attaché à des croyances fixes et avec, comme guide, la raison esthétique¹, par laquelle l'aspect irrationnel de l'imagination se voit contrôlé, procède à l'instauration de formes sensibles exprimant des émotions qui ne sont que des réactions face au monde réel. On pourrait concevoir un spectre d'activités créatives s'étendant du domaine biologique jusqu'au domaine moral. Toutefois, à l'intérieur de ce spectre, la création artistique constitue la création par excellence, précisément parce qu'affranchie de lois, elle n'obéit qu'à son *héautonomie*, tout comme la beauté créée².

Les données structurales de l'œuvre d'art établissent son armature fondamentale qui, à son tour, reflète des archétypes vécus par la conscience qui y décèle une réalité objective, que ce soient nettement et entièrement des manifestations de la nature ou bien des occasions, qui, par hasard, attirent son attention et lui suggèrent de nouveaux vécus. Ceux-ci se transmutent alors en dispositions à exposer plus précisément les rapports latents entre vécus et structures à établir. Si l'on interprète ainsi la disposition créative, on s'échappe, tant soit peu, du cercle complètement fermé de l'interprétation «formaliste» de la création, tant décriée par le passé qui l'envisageait comme absolument étrangère à la vie³. Tout au contraire, on ouvre de la sorte la voie à une réintégration de l'activité artistique dans le domaine de l'existence humaine, réalité suprême, en tant que participant du monde sensible à travers la conscience, mais encore d'un monde suprasensible au nombre de dimensions illimité; d'un monde dont l'activité artistique est en mesure d'exprimer à chaque fois la teneur. D'ailleurs, ce monde n'est que celui de cette activité même. Cette interprétation n'est donc aucunement «idéaliste», du moment qu'elle ne se réfère point au niveau épistémologique de la vision du monde, mais

1. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *La raison esthétique*, XVI^e Congrès Mondial de Philosophie, Düsseldorf, 1978, pp. 431-432.

2. Cf. IDEM, *Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne* Aix-en-Provence, Ophrys, 1964; 2^e éd., Paris, I.P.R.-Vrin, 1997, pp. 74 et suiv.

3. On y reviendra. Cf. *infra*, et les nn. 11-14.

à celui de l'instauration, d'un univers qui le complète, sans vraiment le détruire pour autant⁴; qui existe désormais en soi et qui, de plus, est unique et ne saurait être répété sans être «reproduit» industriellement.

Toute donnée élémentaire isolée est privée d'esthéticité. Les *qualia* sensibles mentionnés par Étienne Souriau⁵ ne sont que des possibilités fonctionnelles de réalités esthétiques. Le son du *diapason* simple est esthétiquement neutre et indifférent, comparé au son d'un instrument musical, la clarigette, par exemple, ou d'une cloche, qui sont extrêmement riches, en harmoniques, et dont la structure peut être exprimée aussi bien mathématiquement que graphiquement, telle une fonction. De même, une couleur isolée est-elle aussi, en principe, esthétiquement indifférente, mais peut se combiner structurellement avec un autre élément chromatique (par exemple, dans un tableau représentant un carré noir sur fond blanc) en composant avec lui une structure esthétique élémentaire.

Il est souvent question d'analogies esthétiques (entre autres, de celle représentée par la lettre *phi*, «φ»). Or, de telles analogies, ne sont que des expressions de structures lesquelles s'avèrent des fonctions mathématiques, plus ou moins compliquées, d'éléments qui, isolés, seraient esthétiquement «insipides». La structure la plus simple et la plus fondamentale est binaire: un binôme. Toutes les autres, même les plus sophistiquées, en sont des développements. Plus que toutes, elle exprime le rapport de conflit entre la réalité humaine et celle du monde objectif, mais, encore, l'intégration de celle-là dans celui-ci, même si cette relation se trouve encore à l'état latent. Le binôme fondamental d'après lequel l'instauration de l'œuvre d'art est entreprise représente le Même et l'Autre, l'Être et le Non-Être, la Femelle et le Mâle, qui, tout en s'opposant, se complètent selon une dialectique créative. L'artiste saisit cette structure, ne serait-ce qu'instinctivement, avant même de se l'imposer également en tant que processus de sa création.

Dans l'*Ion* platonicien, le poète, autrement dit, le créateur, est qualifié d'être léger influencé par les Muses, puissances inspiratrices, et qui agit en état de transe. L'inspiration de l'artiste est peut-être circonstancielle, mais exige, un effort laborieux permanent et implique à l'origine une disposition favorable à la création, voire un élan durable. Cet élan est commun à toutes les consciences, à la différence que toutes ne sont pas en mesure soit de concevoir créativement des correspondances structurales, soit, les ayant éventuellement conçues, de procéder à leur formulation artistique.

Au cours de la création, le rôle principal et nécessaire de l'imagination est plus qu'évident. De toutes les suggestions les plus variées de l'imagination,

4. Cf. *infra*, et la n. 14.

5. Cf. Ét. SOURIAU, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1942, pp. 73-76; 115-120.

la raison esthétique sélectionne uniquement celles qui serviront à structurer l'unité de l'œuvre. Il est des manifestations d'une imagination errante, mais seulement chez des psychopathes incapables de procéder à l'imposition d'une forme synthétique unitaire et cohérente⁶. Cette forme, seule la raison esthétique est en mesure de l'assurer.

Le processus de l'instauration artistique débute donc par une disposition vague mais intense d'agir, accompagnée d'une volition ferme qui se concrétise en volonté de créer. Une fébrilité, qui n'a rien de commun avec la prétendue transe du poète chez Platon, s'empare désormais de l'artiste qui, toutefois, à condition d'être un *poiētēs* authentique, se sent capable de la contrôler en se dégageant par moments de son labeur jusque-là accompli pour juger de sa progression. Il n'empêche que de tels éloignements provisoires fassent partie intégrante du processus de la création.

Paul Valéry, créateur et penseur de grande valeur, distingue⁷ deux sortes d'inspiration consciente: ou bien la conscience saisit un élément nucléaire qu'elle développe dûment en composition avec d'autres, jusqu'à constituer une forme accomplie; ou bien elle saisit un cadre formel général qu'elle remplit par la suite. Or cette distinction est plutôt schématique, car, en fait, aucun de ces procédés n'est suffisamment expliqué, malgré les exemples précis évoqués. Le chemin suivi vers l'accomplissement de l'instauration est une combinaison de ces deux processus, l'un ou l'autre prenant alternativement de dessus. D'ailleurs, la distinction proposée par Valéry, si ingénieuse soit-elle, n'est pas exhaustive, malgré la précision des exemples cités. En outre, son caractère schématique s'accroît du fait que Valéry omet de signaler que la création englobe une série de créations à part; je dirais, de microcréations, non seulement successives, mais aussi parallèles, infiltrées ou emboîtées les unes dans les autres, et qu'elles s'influencent mutuellement, souvent de manière décisive⁸.

La conception d'un élément nucléaire suggère quasi automatiquement le cadre général dans lequel il sera développé, mais encore, simultanément, le cadre plus particulier où ce développement sera effectué au cours des étapes suivantes. De même, mais inversement et en synchronie, la conception du cadre formel général entraîne directement aussi bien celle de cadres particuliers que d'éléments supplémentaires qui ont servi à les combler respectivement. Analyse et synthèse s'entrelacent tout au long de la création. À ce

6. Sur la polysémie et la polyvalence de l'image, cf. déjà E. MOUTSOPOULOS, *Le problème de l'imaginaire chez Plotin*, 5^e éd., Athènes, Académie d'Athènes, 2011, pp. 44 et suiv. Cf. IDEM, *Les structures de l'imaginaire dans la philosophie de Proclus*, 2^e éd., Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 243 et suiv.

7. Cf. P. VALÉRY, *Variété V*, Paris, Gallimard, 1924, pp. 75-77.

8. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Reflets et résonances du kairos*, Athènes, Académie d'Athènes, 2010, chap. «Discontinuité dans la continuité», pp. 19-24.

sujet, notre jugement se voit déformé à cause d'un logicisme méthodologique à outrance que la formation épistémologique de notre entendement nous a légué depuis longtemps. Notre culture souffre à l'excès d'altérations de ce genre, qui nous empêchent de discerner la véritable articulation de la création, à moins que nous ayons vécu nous-mêmes des expériences créationnelles, ne serait-ce que dans des domaines autres que la versification. En définitive, la distinction proposée par Valéry n'est acceptable que si les remarques qui précèdent sont prises en compte.

L'instauration artistique ne présente qu'une relation spéciale avec la recherche scientifique qui, pour sa part, est davantage discursive. On a souvent tendance à passer sur cette différence capitale (que Gaston Bachelard a pourtant réussi à estomper⁹) de ces activités, dont l'une, notamment la création artistique, non seulement diffère de l'autre, mais encore la dépasse, sinon du point de vue axiologique, du moins en matière de procédure complexe. La conception de l'idée d'une œuvre d'art n'est imaginable que par le début immédiat de sa réalisation. Bien plus, au fur et à mesure que la réalisation avance, l'idée se concrétise, s'intensifie et marque son unicité, de sorte que conception et réalisation deviennent inséparables.

Sur ce point, certaines réflexions paraissent indispensables. D'abord, ainsi qu'il vient d'être constaté, la création consiste à s'approcher le plus possible l'une forme idéale initialement conçue. Par la nature des forces qui y interviennent, cette approche ne peut être envisagée que comme une courbe asymptote. Le quotient de sa réussite est finalement figuré par la distance qui sépare l'idée-forme initialement conçue de sa réalisation sensible; à savoir, par le degré des altérations que cette idée-forme aura subies, en raison des difficultés pratiques à surmonter, dans le cas, évidemment, où elle est supposée parfaite à l'origine, ce qui, d'ailleurs, n'est pas toujours évident. C'est ainsi que doivent être estimés les «regrets», corrections et mises au point consécutifs de la part de l'artiste qui, par des éléments complémentaires ultérieurement introduits et incorporés dans l'œuvre, renforcera son unité formelle; il en est de même quant à la soustraction et à la substitution d'éléments jugés, après coup, tant soit peu encombrants.

L'artiste averti et expérimenté a conscience que tous les problèmes relatifs à l'obtention de l'unité formelle de son œuvre doivent être résolus, si possible, immédiatement. L'artiste voit ses difficultés accrues s'il est contraint de retourner en arrière quand il est déjà trop tard. On risque alors de manquer la vue de l'ensemble, à cause d'un détail souvent insignifiant, moins gênant tout de même, parce qu'introduit indûment et mal à propos. Dans le *Timée* platonicien, le démiurge, transcendant à l'univers, en conçoit la structure tout

9. Cf. par ex., G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Paris, Corti, 1948.

en la réalisant¹⁰. Néanmoins, il s'agit là d'un paradigme situé au delà de la condition humaine, du fait que le demiurge a sans cesse le regard fixé sur le Bien, modèle suprême de perfection. Dans le cas de l'artiste, le concept de perfection n'est que potentiel. Au niveau humain, la création est synonyme d'un effort incessant, d'une lutte continue ou, du moins, d'un dialogue durable entre la conscience du créateur et le devenir de l'œuvre en voie de création.

En second lieu, et du point de vue existentiel, l'extention «logique» d'une création est progressivement soumise à un rétrécissement, au profit de sa compréhension «logique» qui, en conséquence, se voit approfondie et intensifiée. En d'autres termes, au cours de son instauration, l'œuvre est soumise à un processus qui vise aussi bien à son unité qu'à son unicité. Il s'agit donc d'un renforcement de son statut existentiel. Or, même à ce niveau, on reconnaîtra volontiers un mouvement dialectique de la conscience, mouvement reflété sur la dialectique interne de l'œuvre en cours d'instauration. Il figure le passage de celle-ci à partir d'un être en puissance vers un être en acte; ou bien, à partir d'une matière brute disponible vers une forme concrète et accomplie. On n'insiste pas toujours assez sur cette relation compensatoire de perte en richesse potentielle et de gain en intensité actuelle, en citant l'exemple du bloc de marbre et de la statue.

En troisième lieu et à la suite de l'observation précédente, l'hylémorphisme aristotélicien a beaucoup influencé, surtout au cours du XIX^e siècle, la confrontation du problème relatif à la primauté de la forme ou du contenu. Il ne faut toute fois pas perdre de vue que l'objet de ce conflit ne concerne plus ici le rapport entre matière et forme, mais se déplace au niveau d'une opposition presumée entre forme et contenu. On constate alors un glissement, à première vue imperceptible, à partir de l'ontologie aristotélicienne vers une thématique d'intérêt esthétique-social; un glissement fondé sur l'opposition entre réalisme et idéalisme datant depuis Leibniz¹¹, et à propos de laquelle Kant a évité de se prononcer ouvertement.

Il est surprenant que, lors de cette confrontation, des esprits éclairés, tels Herbart et bien d'autres encore, se soient empressés de se prononcer en faveur des «réalistes». Ils auraient dû s'aviser que la polémique s'appuyait sur des fondements fragiles et précaires, parce qu'altérés, et qu'en conséquence elle n'avait aucune raison sérieuse d'avoir été soulevée, surtout sous l'aspect sous lequel elle avait surgi; car, en fait, le contenu de l'œuvre c'est sa forme même, selon ses dimensions structurales, et c'est elle qui exprime dialectiquement son existence esthétique. Il n'en reste pas moins que le «réalisme» en question

10. Cf. PLATON, *Timée*, 37 a et suiv.

11. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Platon, idéaliste ou réaliste?, *New Images of Plato. Dialogues on the Idea of the Good*, Sankt Augustin, Akademie Verlag, 2002, pp. 318-338.

contre le formalisme est véhiculaire de messages franchement politiques, donc anesthésiques par excellence¹².

Ce n'est pas uniquement le processus général d'instauration qui présente une articulation dialectique. La même articulation est constatée à propos de tous les processus particuliers qui en constituent l'ensemble. L'artiste combine à chaque fois un élément, simple ou composé, d'intensité prononcée, avec un autre, de caractère relâché. Intensité et relâche, alternativement maniées de façon appropriée, assurent l'équilibre de l'œuvre, tout comme la connexion de deux qualités nucléaires opposées assure l'équilibre de sa thématique. Un effet analogue est produit par l'alternance dialectique d'éléments qui tiennent de l'austère froideur classique et d'éléments resplendissants de chaleur romantique qui frôle le dramatique. Dans de tels procédés des adaptations indispensables sont introduites. Elles s'y installent en tant qu'effets du travail d'un goût délicat, pour éviter que l'unité stylistique de l'œuvre n'en souffre.

Des résultats semblables sont acquis grâce à une dialectique entre des longueurs discursives et des contractions intuitives. Les unes et les autres risquent de s'avérer excessives, mais des cas de ce genre sont plutôt rares. Le recours à la pratique de l'opposition entre le plein et le vide ou à celles de la répétition de la variation, de la condensation, et de la dilatation dessert le même but. Il va de soi que la dialectique des alternances, conjointement avec celle plus serrée, des combinaisons, est présente dans tous les domaines de l'art, ceux des sons, des couleurs, des volumes, des mouvements, de la parole. Tout compte fait, la correspondance des arts est indéniable¹³.

On ne saurait confondre le problème de la «manière» d'un artiste avec celui du *style*, vu que la stylistique contemporaine utilise abusivement ce dernier terme pour désigner des phénomènes qui, en réalité, sont hautement distincts. La «manière» est la manifestation concrète de l'effort d'un artiste d'associer son goût esthétique au dépassement de difficultés techniques, dépassement qui persiste, du moins pour un temps. Quant au style, il est le cadre formel général dans lequel s'objective la persistance du goût collectif d'une époque et où la dialectique du Même et de l'Autre trouve sa solution provisoire. Cette dialectique atteint son point culminant avec la *mode*. On a curieusement appelé «maniérisme» un style adopté en peinture pendant la Renaissance, et qui consistait surtout dans l'expression d'attitudes déclamatoires et dans l'étirement des parties du corps humain. L'avènement du caravagisme renversa ces traits de font en comble.

Les niveaux et les articulations dialectiques de l'œuvre d'art répondent au caractère dialectique du processus créatif dont elle a émané et qu'elle

12. Cf. *supra*, et la n. 3.

13. Cf. *supra*, et la n. 5.

reflète. L'interprétation dynamiste qui prévaut dans l'esprit de la thèse soutenue dans cet article, au lieu de s'opposer à quelque interprétation réaliste que ce soit, la renforce au contraire. La dialectique du respect du modèle formel, réel ou idéal, et la dialectique de sa désagrégation, qui font écho aux tendances humaines à créer et à détruire, exprimées par l'œuvre d'art, confèrent à celle-ci, de même qu'aux processus de son instauration, une nuance nettement humaine; autrement dit, elle les humanise.

E. MOUTSOPOULOS
(Athènes)

**Η ΟΡΘΩΣΙΣ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ:
ΔΟΜΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΔΙΑΔΡΟΜΗ**

Περίληψη

Τὰ ἐπίπεδα καὶ οἱ διαλεκτικὲς ἀρθρώσεις τοῦ ἔργου τέχνης ἀνταποκρίνονται στὸν διαλεκτικὸ χαρακτήρα τῆς δημιουργικῆς διαδικασίας ἀπὸ τὴν ὁποίαν αὐτὸ προήλθε καὶ τὴν ὁποίαν ἀντικατοπτρίζει. Ἡ δυναμικὴ ἐρμηνεία ποὺ προωθεῖται σ' αὐτὸ τὸ ἄρθρο, ὄχι ἀπλῶς δὲν ἀντιτίθεται πρὸς οἰανδήποτε ὑπάρχουσαν ρεαλιστικὴν προσέγγιση, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐνισχύει. Ἡ διαλεκτικὴ τοῦ σεβασμοῦ πρὸς τὸ πρότυπο, πραγματικὸν ἢ ἰδεατό, καὶ ἡ διαλεκτικὴ τῆς ἀποδομῆσεώς του, ποὺ ἀπηχοῦν τὶς ἀνθρώπινες τάσεις τῆς δημιουργίας καὶ τῆς καταστροφῆς, ὅπως ἐκεῖνες ἐκφράζονται μέσω τοῦ ἔργου τέχνης, προσφέρουν σ' αὐτό, ὅπως ἄλλωστε καὶ οἱ διαδικασίες τῆς ὀρθωσῆς του, μίαν ἐκφάνση ἀπολύτως ἀνθρώπινη· μὲ ἄλλα λόγια, τὶς ἐξανθρωπίζει.

E. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ