



L'œuvre d'art, une expression de la prise de conscience de l'historicité de l'Idée

Dr Zako Aimé DJAGOURI

Docteur, Métaphysique et Esthétique, Enseignant-Chercheur Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan Cocody, Assistant au Département de Philosophie.

Résumé

L'œuvre d'art qui est la fin de l'activité de l'artiste est une réalité idéale qui sursume l'immédiateté de la matière et du temps. Elle est, de ce fait, transcendance puisque la matière périssable de la nature devient résultat de l'Idée dans lequel le but est virtuellement posé, et qu'en soi l'unité du subjectif et de l'objectif peut se développer en vérité pour soi-même non dans la finitude de l'existence, mais dans l'acte infini d'une finalité interne, se réalisant absolument. Créer, alors, artistiquement ne revient-il donc pas à s'inscrire résolument dans l'histoire ? Créer, n'est-ce pas être ? L'esprit créateur de l'artiste fait de son œuvre un objet d'art qui sublime le monde en une réalité éternelle. L'œuvre d'art, en tant que « passion » de l'artiste est ce contenu, mieux ce tout organique de l'Idée et de la matière qui s'identifie à la vie de l'artiste au point qu'elle en constitue toute sa détermination et en est inséparable. Par une méthode dialectique, nous voulons montrer que c'est justement à partir de là que l'artiste est ce qu'il est. Car l'individu est cet être particulier qui existe ici, il n'est point un être humain en général, car rien de tel n'existe, mais un être déterminé dans le temps et dans l'histoire.

Mots clés : Beau, Création, Existence, Historicité de l'Idée, Œuvre d'art

Abstract

The work of art, which is the end result of the artist's activity is an ideal reality that transcends the immediacy of matter and time, it is, therefore, transcendence, since the perishable matter of nature becomes the result of the idea in which the goal is virtually set, and since the unity of the subjective and the objective can develop in truth for itself, not in the finitude of existence, but in the infinite act

of an internal finality, realizing itself absolutely. Doesn't creating artistically, then amount to resolutely inscribing oneself in history? Isn't ceating being? The artist's creative spirit makes his work an object of art that sublimates the world into an eternal reality. The work of art, as the artist's passion, is this content, or rather this organic whole of idea and matter, which identifies with the artist's life to such an extent that it constitutes his entire determination and is inseparable from it. Using a dialectical method, we want to show that it is precisely from this point that the artist is what he is. For the individual is that particular being who exists, but a being determined in time and history.

Keywords: Beauty, Creation, Existence, Historicity of idea, Work of Art.

Digital Object Identifier (DOI): <https://doi.org/10.5281/zenodo.18756279>

1 Introduction

Ce n'est pas à notre époque que la cité toujours hostile à l'art a chassé l'artiste. C'est bien déjà depuis l'antiquité grecque que Platon montrait son désintérêt vis-à-vis de la création du beau artistique et des artistes. Pour ce philosophe, la condamnation de l'art est d'une exigence indéniable. L'art est cette activité qui conduit à l'illusion dont on doit se détourner pour tourner l'œil de l'âme vers l'Idée du Bien. Dans la mesure où les arts poétiques ou même manuels ou plastiques se reconnaissent par la reproduction de la pale copie de la réalité et non par la connaissance des essences, l'art est, de ce point de vue, imitation de l'apparence qui l'éloigne bien du vrai. Dans un tel climat où les artistes et leurs œuvres sont des trompeurs, des illusionnistes qui égarent la société tout entière, il est plausible de se méfier d'eux tout en n'accordant aucun intérêt à leurs œuvres. En revanche, le travail de l'artiste apparaît comme une aventure, une exploration qu'il faille attentivement prendre au sérieux. L'œuvre d'art n'est-elle pas comme une sorte d'irruption dans un monde qui n'a rien de commun avec elle ? Ce qui est beau ne l'emporte-t-il pas sur tout ?

Contre cet idéalisme grec, nous pensons que l'œuvre d'art est extérieure à l'activité du quotidien et de l'utile. Elle quitte le réel pour créer un objet original qui transcende toute sensibilité. Et dans le même temps, c'est cette rupture qui renvoie l'homme à ses interrogations les plus fondamentales, les plus essentielles. La thèse de la copie platonicienne de l'art de la nature est traditionnelle. Et si, au contraire, c'était la nature elle-même qui imitait l'art ou l'homme ? Depuis la philosophie de l'art chez Hegel, l'esthétique influence, désormais, notre manière de voir la nature. Cet idéalisme hégélien de la question du beau artistique, au contraire, donne une existence au monde que nous percevons. La création est au centre de l'activité de l'artiste et cette création revêt le manteau ontologique à savoir qu'il s'agit d'obtenir une plénitude de l'existence qui sursume le divers ambiant. L'artiste ne semble-t-il pas, alors, être à la quête d'une réalité absolue au-delà du fugace, de l'éphémère ? Créer, dès lors, n'est-ce pas exister ?

Suivant une méthode dialectique, notre réflexion veut montrer que la création artistique comme toute activité de l'esprit distingue l'homme de l'animal par le fait que l'homme n'est pas mu par le désir

de conserver sa vie, mais qu'il peut accepter et vouloir le sacrifice de sa vie surtout pour conserver à la vie la plénitude de son sens (signification et orientation) et de son effectivité.

2 Origine de l'œuvre d'art

2.1 L'art et l'artisanat : unité et différence

Parler de l'origine d'une œuvre d'art revient à lever une équivoque, celle qui consiste à confondre les œuvres artisanales des œuvres d'art. Créativité idéelle toutes deux, l'œuvre d'art s'éloigne davantage de l'œuvre artisanale. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est l'artisanat. La représentation, en effet, d'une idée dans une chose est une œuvre mécanique bien réglée à faire, refaire l'œuvre à plusieurs exemplaires. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie d'un potier ou d'un ébéniste, redresse l'idée en ce sens que ces artisans trouvent mieux qu'ils n'avaient pensé dès qu'ils essaient. Contrairement à l'artiste, un peintre, par exemple, ne peut avoir le projet de toutes les couleurs qui s'emploieront à l'œuvre qu'il commence. L'idée ne lui vient-il pas à mesure qu'il exécute son œuvre ? Nous pensons qu'il est plus clair et distinct de dire que l'idée vient ensuite à l'artiste, comme au spectateur, et que l'artiste est lui-même spectateur de son œuvre en train de s'élucider en émergeant, c'est là le propre de l'artiste.

Le génie n'a-t-il pas la grâce de nature, et ne s'étonne-t-il pas lui-même ? Une belle versification serait-elle déjà en projet pour être par la suite disposée ? La disposition de beaux vers se montre belle au poète. La belle statue ne s'érige-t-elle pas belle au sculpteur à mesure qu'il la façonne ? N'est-ce pas sous le pinceau que le portrait s'éclaire. La règle du beau, ainsi, de l'œuvre d'art par rapport à l'artisanat n'apparaît que dans l'œuvre, et y reste maintenue, en sorte que cette règle du beau ne peut servir jamais, d'aucune manière, à faire une autre œuvre similaire. C'est à ce niveau que surgit la question de la nature, mieux de l'essence singulière d'une œuvre d'art.

2.2 L'œuvre d'art et son essence

Comme nous l'avons montré plus haut, l'œuvre d'art n'est ni une œuvre artisanale, ni une œuvre technique encore moins une chose ou un outil. Dès lors à la question de savoir : qu'est-ce qu'une œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art ? Qu'est-ce qui est à l'œuvre dans l'œuvre d'art ? La réponse semble-t-elle évidente pour signifier que l'œuvre d'art s'origine dans le travail de l'artiste ? Martin Heidegger, en rapportant tous les arts à la Dichtung c'est-à-dire au poème, à la parole du poète, affiche une évidente négligence des arts manuels à savoir l'architecture, la sculpture, la peinture qui sont, pour lui des arts plastiques qui s'apparentent aux techniques. D'autre part, si l'œuvre d'art est une mise en œuvre de la vérité, les savants, les politiciens, les saints ou les héros seraient aussi des créateurs qui incarnent dans l'histoire de l'humanité la vérité. Ne serait-il pas alors nécessaire de faire la part des choses, afin de distinguer les uns des autres ? Aussi si toute vérité qui se dévoile s'installe-t-elle dans une œuvre, tout dévoilement de la vérité s'accomplit-il par l'œuvre d'art ?

Nous semblons tourner en rond et notre chemin ne mène nulle part. Pourtant, dès que l'art devient objet exclusif de l'esthétique, le problème de la démarcation entre art et non-art, dans l'hégélianisme devient primordial. Affirmer (Hegel, 1979, p.16) qu'« Il y a des œuvres d'art », Hegel exprime l'apparaître du Beau qui constitue la matrice fondamentale et de l'art et de ses œuvres. Ainsi ce qui se donne à voir dans une œuvre d'art est le Beau, lequel n'est pas la chose en elle-même, son reflet objectif, mais bien plutôt son reflet subjectif marquant ainsi la suprématie de l'esprit. Et pour l'hégélianisme, la satisfaction que procure le beau qui transparaît dans les œuvres d'art comme leur essence, leur fondement n'a pas sa source dans l'existence réelle des objets, l'intérêt que le beau suscite est purement théorique ; c'est l'intérêt pour le reflet extérieur de l'intériorité. Le beau est artistique dans la mesure où il est la manifestation, le mouvement du naître et du périr, mouvement qui lui-même ne naît ni périt, mais qui est en soi, et constitue la réalité effective et le mouvement de la vie et de la vérité, « c'est, dit Hegel (1979, p. 314) le dimanche de la vie qui nivelle tout et éloigne tout ce qui est mauvais ».

2.3 L'esthétique, la science du beau « artistique »

On pourrait dire que l'art résiste à la connaissance, au discours de la connaissance pour plusieurs raisons, mais que nous pouvons résumer selon l'esthétique hégélienne en deux principales. D'une part, pour son apparition historique, ses périodes et d'autre part, pour sa diversité. L'art existe sous différentes formes. Il existe plusieurs types d'arts qui ne se ressemblent pas. Dans l'esthétique de Hegel, l'histoire des arts est l'expression dialectique du développement du Beau dans ses formes particulières à savoir le symbolisme et l'architecture, la sculpture dans le classicisme et l'art romantique avec la peinture, la musique et la poésie. En outre, de l'architecture à la poésie passant par la sculpture, la peinture et la musique, le beau artistique n'existe que dans des genres divers qu'il semble difficile d'unifier sous un seul concept. Pourtant, la conceptualisation de l'art par la philosophie apparut à Hegel d'autant plus nécessaire qu'il voulait mettre un terme aux nombreux débats de son époque entre historiens, archéologues, critiques.

Dès déjà les premières lignes de ses *Leçons d'esthétique*, le philosophe allemand Hegel (1964, p.09) explicite son projet en ces/ses termes : « Cet ouvrage est consacré à l'esthétique, c'est-à-dire à la philosophie, à la science du beau, plus précisément du beau artistique. » Ainsi Hegel conçoit l'art comme la présentation sensible de l'Idée et de l'Idée sensibilisée et le Beau artistique est la transparence à soi de l'Idée dans le sensible. Dans l'art, il s'agit de conceptualiser. Conceptualiser pour l'artiste c'est revenir à la création d'une œuvre qui sait accueillir l'éclosion de la matière dans la lumière de l'Idée. De ce point de vue, on comprend

dans l'esthétique hégélienne (Hegel, ibidem) que « le beau artistique n'est engendré que par l'esprit, et c'est en tant que produit de l'esprit qu'il est supérieur à la nature » Or, la différence entre le beau artistique qui unit tous ces arts précités et les œuvres de la nature n'est pas une simple différence quantitative. L'œuvre de l'art est une activité humaine. Elle tient sa supériorité du fait qu'elle participe ainsi de l'esprit. Aussi, le beau artistique produit par l'idée de l'homme est-il l'objet de la création de l'esprit, « et toute création de l'esprit, renchérit Hegel (1964, p. 11) est un objet dont il est impossible de nier sa dignité. »

3. La créativité artistique, le digne privilège de l'homme

3.1. L'art et les artistes dans la cité grecque antique

Dans la cité idéale de la république de Platon, il est avéré un rejet des arts et un farouche mépris vis-à-vis des artistes. L'heure est venue pour fermer les portes de cette cité à ces illusionnistes et trompeurs. L'art, confirme Platon (1966, p.598a-599b) est

« bien éloigné du vrai, et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme.(...)Le peintre nous peindra un cordonnier, un charpentier ou tout autre artisan, sans connaître le métier de chacun d'eux ; il n'en fera pas moins, s'il est bon peintre, illusion aux enfants et aux ignorants »

D'ailleurs, aux yeux du disciple de Socrate, ce n'est même pas de sang-froid que tout artiste travaille, mais par suggestion d'une muse qui le destine à créer. En effet, c'est cette thèse que Platon véhicule dans son *Ion*.

En fait, pour le philosophe Platon, aucun artiste n'est capable de composer librement avec succès et, ce n'est point par l'effet d'une connaissance que les artistes parviennent à leurs œuvres. Ici, il est surtout visé le poète qu'il traite de réceptacle de la divinité qui pourrait même lui ôter la raison selon que la divinité voudrait car c'est elle qui lui accorde ce privilège dont le poète se targue, sinon, dit-il (Platon, 1967), « C'est chose légère que le poète, ailée, sacrée ; il n'est pas en état de créer avant d'être inspiré par un dieu, hors de lui, et de n'avoir plus sa raison ; tant qu'il garde cette faculté, tout être humain est incapable de faire œuvre poétique et de chanter des oracles »

Et pourtant Platon a un intérêt particulier pour le Beau alors qu'il n'avait que faire des artistes, notamment des poètes. Si c'est au contact de la beauté que des ailes de l'âme commencent à repousser, n'est-ce pas bien parce que « la vue de la beauté terrestre réveille le souvenir de la beauté véritable » ? Aussi savons-nous avec le Platon de *Phèdre* que, c'est par l'amour de la beauté, seule, qui a reçu en partage d'être ce qui se manifeste avec le plus d'éclat

et de force ravissante, que l'homme s'élève au-dessus de la condition terrestre et découvre le monde des idées. Les Hymnes que chantent Platon à l'endroit du Beau foisonnent au point qu'il est curieux d'en savoir davantage pourquoi la poésie n'était accordée plus de valeur et qu'elle était indigne pour la cité. Homère ou Pindare n'étaient-ils pas capables eux-aussi d'exprimer le Beau à travers leurs poèmes, hymnes et odes ? Celui qu'on aurait guidé jusqu'au chemin de l'amour de la beauté par la poésie homérique ne pourrait-il pas non plus avoir contemplé les belles choses dans leur gradation régulière, arrivant au terme suprême comme Platon lui-même nous le conseillait-il ?

Les raisons qui pourraient motiver Platon à pourchasser les poètes et autres artistes de la république seraient, pour notre part, ailleurs que la simple question d'une imitation. Une analyse de l'imitation, en revanche, chez Aristote s'éloigne un peu plus de celle de Platon. Aristote, en effet, a une approche beaucoup plus approfondie de l'imitation. Pour lui, au contraire, l'imitation ne saurait seulement se réduire à une re-copie par l'artiste de ce qui est, encore moins de la nature. Lorsque Aristote, dans sa *Poétique* examine le sens de l'imitation dans l'art, nous décelons bien ceci que le maître est l'inspirateur du disciple.

Au fait, tout maître ne peut être radicalement dépassé. Certes, il existe des moments de rupture avec le maître, mais la rupture elle-même n'est-elle pas possible que sur le fond de ce qui a déjà été ? Aussi bien, ne saurait-elle jamais être absolue radicale. L'artiste, le plus habile et excellent ne garde-t-il pas encore quelque chose de la touche la plus primitive de son maître qu'il abolit ou qu'il ridiculise ?

Car de même que certains (les uns grâce à l'art et les autres grâce à l'habitude) imitent par les couleurs et le dessin bien des choses dont ils nous tracent l'image, de même que d'autres imitent par la voix, ainsi en est-il dans les arts précités : tous réalisent l'imitation par le rythme, le langage et la mélodie, combinés ou non. Par exemple le jeu de la flute, le jeu de la cithare et les autres arts qui ont le même effet propre, comme le jeu de la syrinx, imitent en recourant seulement à la mélodie et au rythme, et à la danse imite à l'aide du rythme sans mélodie ; car les danseurs aussi, à l'aide des rythmes que traduisent les figures de danse, imitent caractères, passions et actions (Aristote, 1979, pp.29-30).

L'homme, enfin, ne diffère-t-il pas des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation ? N'est-ce pas au moyen de celle-ci que tout disciple acquiert ses premières connaissances pour la création ?

3.2. La création « artistique », signe humain par excellence

On peut distinguer les hommes des animaux par la conscience, par la religion, et tout ce que l'on voudra. Mais à y voir de près, les hommes eux-mêmes ne commencent-ils pas à se distinguer des animaux dès qu'ils commencent à œuvrer pour leur existence ? En créant leurs moyens d'existence, ceux-ci ne produisent-ils pas ainsi eux-mêmes leur « être-homme » ? La création réalise la nature humaine, mais, celle capable de concevoir surtout le Beau l'est d'autant plus grande qu'elle est l'expression de la manifestation de l'esprit. Le beau artistique, d'un tel point de vue, est l'esprit rendu matière, et la matière rendue aussi et en même temps esprit.

Selon l'hégélianisme, l'activité artistique constitue l'une des premières manifestations de la culture, mieux de la culture humaine. L'art, ainsi, constitue avec la religion et la philosophie l'esprit absolu. C'est ici que l'homme émerge comme homme. Il se tient désormais en face de la nature et c'est seulement par là qu'il devient un homme. Et Bernard Bourgeois (1992, p.187) peut dire :

L'être humain de l'homme n'est pas l'homme. L'homme n'est homme qu'en produisant sa propre relation conscientielle au monde, et dans son contenu et dans sa forme. Dans son contenu : alors, il se crée comme rapport d'un Soi humain à un monde humain, comme rapport humainement rempli du singulier et de l'universel. Dans sa forme : alors, il produit comme tel ce rapport, c'est-à-dire le concept même de l'homme. La culture est bien ce processus par lequel l'homme produit simultanément l'être de l'homme et son idée, l'homme et l'humanisme. Pensée non humaniste, la pensée hégélienne est la pensée de l'humanisme comme moment idéal et idéal de cette réalisation culturelle de soi qu'est l'homme en son humanité

On le savait déjà avec Hegel que l'humanité animale est tout autre chose que l'animalité animale. En fait ce que l'homme est, c'est son œuvre, son action, qu'il se produit, qu'il se fait. ce que l'homme est, signifie qu'il est réalisation à jamais inachevée, l'homme est culturel car il est voué à l'infini. La création artistique, dès lors, montre que l'homme est le seul capable de se détacher de l'utilitaire pour créer autre chose et l'origine de l'humanité témoigne de ce vouloir humain. L'archéologie n'a-t-elle pas découvert des expressions humaines, des gravures dans des grottes préhistoriques ? Aussi Hegel y est-il, spéculativement, revenu. Nous savons avec lui que,

Les peuples ont déposé leurs conceptions les plus hautes dans les productions de l'art, les ont exprimées, et, ont pris conscience par le moyen de l'art. La sagesse et la religion sont concrétisées dans des formes créées par l'art qui nous livre la clef grâce à laquelle nous sommes à même de comprendre la sagesse et la religion de beaucoup de peuples (Hegel, 1964, pp.12-13)

Cependant, pourquoi concevoir un peuple sans culture, sans art ? Pourrait-il, franchement, exister dans l'histoire de l'humanité des peuples sans histoire ? Comment et pourquoi cela serait-il possible ?

3.3. Pas d'histoire de l'humanité sans histoire de l'art

Selon une sociologie occidentale, celle d'Auguste Comte, notamment, il y aurait une loi essentielle de l'évolution de l'histoire de l'humanité puisque, « quoique tous naissent nécessairement enfants de l'Humanité, prévient-il (1966, p.78), tous ne deviennent pas ses serviteurs, et beaucoup restent à l'état parasite qui ne fut excusable que pendant leur éducation ». Et pour Comte, les « parasites » sont ces individus ou peuples qui ne comptent pas parmi ceux que l'histoire a irrémédiablement sélectionné selon leurs actions subjectives pour l'évolution de l'histoire de l'humanité.

La loi comtienne établissant que l'esprit humain, qui passe d'abord par une étape théologique, puis par le moment métaphysique, accède enfin à la positivité lorsqu'il abandonne la recherche du pourquoi, exclut une partie des hommes dans « l'ensemble des êtres humains, passés, futurs et présents ». La principale raison que Comte évoque est le moment scientifique d'un peuple. En fait, la science et ses lois, selon lui, non seulement répondent au besoin fondamental de l'homme, celui de comprendre le réel, mais permettent prévision et action, est le stade mature de l'humanité cultivé au plus haut degré par l'art, la religion et la philosophie.

Alors que, « l'homme, en Afrique » selon cet ethnocentrisme, « c'est l'homme dans son immédiateté, » l'homme « à l'état brut ». Hegel (1966, p.250) semble se ranger derrière Comte. Dominé par ses passions ou autres inclinations naturelles qui le tirent « à l'état de sauvagerie et aujourd'hui encore », l'homme, en Afrique, « est resté tel » c'est-à-dire incapable de parvenir à la connaissance qu'a le sujet de ses actes et de ses œuvres.

Pourtant, l'histoire des soins de beauté, du maquillage et de la coiffure qui origine l'histoire de l'art ne peut exclure des cultures qualifiées abusivement de « primitives » et « prélogiques ». Tout homme, contrairement à la bête ne veut pas rester comme la nature l'a fait. Les incisions, les tatouages et les déformations du corps manifestent un sens esthétique. Pourquoi alors leur refuser d'être des arts ? Si l'art est l'effort, dans une certaine mesure, de l'esprit de l'homme de s'affranchir de la forme brute de la nature pour créer une source de beauté, de plaisir, de divertissement ou de réjouissance, Hegel est-il en droit de nier l'art aux africains ? Aussi faut-il dire que l'idéaliste allemand réduisait absolument l'art africain, « des primitifs africains » à des « déformations du corps » qui ne sont pas encore des « symboles de l'esprit » si ce ne sont pas que des « grossièretés primitives de l'être humain ». L'art qui s'adresse à l'esprit, selon la façon de voir de Hegel, n'est pas ces marquages corporels qui réduiraient même à une discipline cruelle que ces nègres infligeaient au corps. Il n'y a pas d'art chez ces hommes - là, chez ces indignes gens, il n'y a que des ornements barbares.

La signification de l'art africain est gauchie car en Afrique, l'art n'a signifié, de façon primaire, « cruel ornement barbare ». L'art africain ne suscite-t-il pas une tradition artistique qui lui est propre ? Chez le peuple Dida en l'occurrence, au fil du temps et des générations, les œuvres artistiques sont le reflet du vécu de son peuple. Les œuvres d'art subissent l'influence de l'environnement et de la période au cours de laquelle elles ont été créées. Empruntant abondamment à leur environnement géographique, les artistes intègrent des éléments nouveaux, étrangers dont ils adaptent les formes, les sonorités, les rythmes, les mélodies, les instruments etc. et les fonctions à l'art et aux préceptes de la tradition Dida. L'art est, ainsi, intégré dans la vie du peuple, l'art chez ce peuple est la monstration de la culture.

Dans *l'Art d'Afrique noire*, le philosophe camerounais est revenu sur presque toutes les variétés de l'art africain. De la loi d'abstraction et de synthèse comme la base de la composition esthétique africaine, en effet, E. Mveng analyse l'art musical comme la durée que le rythme humanise, lui insufflant, par la « magie » des sons, une partie de « notre âme ». L'art africain, d'un tel point de vue,

qu'il s'agisse des lignes, des couleurs, des formes, des gestes, de la parole, est soumis au rythme selon des lois qui, à la limite, rejoignent la dialectique de la dyade et de la triade... Il existe donc un *rythme verbal* ou mieux *oratoire*, qui n'est pas essentiellement différent du rythme artistique. (E. Mveng, 1964, p.159)

Aussi, l'art en Afrique est-il un symbolisme et le « serpent » de la peinture dahoméenne qui rejoint « celui des Ghandi de l'Oubanghi, celui des Bamoun du Cameroun, on retrouve la même idée, celle de la gémellité comme rencontre de l'univers des vivants et des morts, celle de la force royale (...) protectrice de la vie » (E. Mveng, *ibidem*).

L'art en Afrique est, alors, « le langage théologique et philosophique » dont « la danse est l'expression souveraine. En elle, rythme, mélodie, parole, geste, synthétisent dans le corps humain l'espace et la durée dans leur capacité d'expression. » L'art est ici vivant et il est le moment par excellence où l'artiste est l'œuvre d'art elle-même qui se réalise comme homme, mieux comme une personne avant de désigner le rôle, la fonction sur la scène. La danse n'est-elle pas cette « expression sacramentelle » qui « donne au geste quotidien de retrouver, dans le mystère vital qui le transcende, son accomplissement et sa signification » ? (op. cit.)

4. Une saisie ontologique de l'historicité de l'Idée dans l'œuvre d'art

4.1. Le rapport de l'animal et de l'homme à la nature

Il est vrai, selon les savants, l'homme est un animal. Mais il est aussi indéniable de dire que l'homme n'est pas n'importe quel animal, il est un animal métaphysique, c'est-à-dire un être pensant, et par ce fait, il a un comportement vis-à-vis de la nature que n'ont pas les autres animaux. En présence de la nature, les animaux comme les hommes manifestent bien des comportements parfois similaires et tous deux s'arrogent un pouvoir sur la nature. Aussi bien que le singe ronge une feuille, l'homme en ferait autant. L'animal détruit la nature et l'homme aussi. Par contre, l'homme peut reconstituer ce qu'il a

détruit alors que l'animal n'en est point capable. Le caractère de l'animal manifeste seulement l'antithèse initiale entre lui et la nature. C'est dire que l'animal perçoit immédiatement les choses extérieures sur des indices déterminés qui tombent sous le coup des sens. On dirait alors que l'animal aurait une conscience. Mais une telle conscience qui désigne ainsi un sentiment de soi n'est préoccupée que de la conservation de soi. Au fait, l'animal n'est-il pas objet pour lui-même en tant qu'individu ? N'est-ce pas pour cela qu'il ne possède que le sentiment de soi, mais non en tant qu'espèce ? Il manque à l'animal la conscience qui tire son nom de science. Cette conscience consciente d'elle-même dont savoir est savoir qu'on sait

Certes, l'homme est, comme l'animal, présent au monde par le corps, mais l'homme ne se représente-t-il pas comme un corps aussi éloigné que possible par la pensée ? Le corps est essentiel à la conscience et c'est ce qu'elle est, elle n'est même rien d'autre que le corps, le reste est néant et silence comme le conçoit toute phénoménologie après Husserl. On a même donné de la conscience cette définition qui veut marquer son caractère de pur reflet. La conscience, en effet, est un être pour lequel il est dans son être question de son être en tant que cet être implique un être autre que lui. La présence à soi qui est connaissance de soi implique donc une certaine distance entre la connaissance et le connu et c'est cela le caractère essentiel de l'homme. Ainsi nous ne saurions admettre pour notre part une identité même biologique qu'elle soit de l'homme et de l'animal. Et, même s'il n'y aurait point de différence naturelle selon que le prétendraient les savants, biologistes, physiologues et autres anthropologues, de notre point de vue, la différence est nettement phénoménologique. L'homme est un animal dans la mesure où il s'éprouve comme tel car ce n'est pas le corps-objet que décrivent ces savants qui, concrètement, existe. Le corps vécu phénoménologiquement par le sujet, au contraire, est celui dont il faut tenir compte.

C'est en devenant pour l'homme que la nature reçoit une signification. Elle devient intelligible et elle s'élabore en phénomène. Ainsi la nature brute vient à l'existence que par la conscience de l'homme. Chacun des actes de l'homme ne met-il pas en jeu le sens de la nature et la place de l'homme dans la nature ? L'homme, à la différence de l'animal, en effet, arrive à la conscience de soi par l'action pensée et non par la perception sensible et le désir humain est le vouloir qui est le commencement du cogito actif, négateur de l'être donné ; un Moi qui transforme par la déformation, c'est-à-dire un Moi qui conçoit et crée par la transformation. Si bien que ce que l'homme désire dans l'objet naturel, ce n'est pas seulement l'objet sensiblement naturel, c'est lui-même, l'unité avec lui-même.

Et pour l'homme, d'ailleurs, désirer une chose comme le pourrait aussi l'éprouver l'animal, même au niveau le plus sensiblement immédiat dans la faim ou dans la soif par exemple, n'est-ce pas déjà transformer cette chose par une action pensée ? Selon l'hégélianisme, il ne s'agira pas seulement de contempler cette chose, mais la supprimer en tant qu'une chose donnée, indépendante, sans rapport avec moi et la faire mienne en l'absorbant en moi, en l'assimilant. Hegel (1972, p.126) parle alors de « l'être- pour soi, comme négation de l'être- autre, est rapport avec soi : égalité avec soi ». En fait, ce

qui est pour soi l'est du fait qu'il sursume l'être- autre et l'homme transcende la nature, le bois, la pierre pour la façonner en une œuvre de son esprit. Désormais, l'élément naturel n'est en lui que comme sursumé, porté à sa vérité comme « son moment ». « L'être-en-soi » qu'étaient le bois ou la pierre naturels sont devenus le bois ou la pierre marqués du sceau de l'intériorité de l'homme par la sculpture. Ils disent dorénavant « l'être pour- soi ».

« L'être-pour-soi », à savoir le bois sculpté ou la pierre sculptée ou gravée ne s'outrepasse pas, en sorte qu'il serait à soi une borne, un autre, mais il consiste plutôt à avoir outrepassé la borne, son être-autre, et, comme une négation, à être le retour infini dans soi. Ainsi, l'œuvre d'art est du même coup une réalité effective, mais surtout ontologique « en- et- pour- soi » ayant la forme de l'immédiateté portée à sa plénitude existence.

4.2. Une logique ontologique dans la création artistique

Dans sa *Physique*, Aristote analyse spéculativement le temps en le séparant du temps chronologique, mathématique. Le temps, en effet, produit nécessairement une certaine passion. Ainsi, les hommes ont pour habitude de dire que le temps consume. Dans et avec le temps tout s'efface, mais non qu'on s'instruit, qu'on crée ou qu'on devient jeune et beau, car le temps est en soi plutôt cause de destruction, puisqu'il est au nombre du mouvement et que le mouvement défait ce qui est. Toutefois, le temps peut être saisi comme le principe de l'identité grâce auquel les choses sont elles-mêmes. Aussi, le temps ne peut-il pas être conçu comme le principe de l'information du concept éternel du tout dans la particularité ? Par le temps, l'identité absolue n'informe-t-elle pas la particularité d'une chose ? Le temps ne se produit-il pas par le retour sur soi d'un être ? Pour l'homme, exister n'est-ce donc pas durer ?

Aristote a montré que « les êtres éternels » sont à l'image des artistes qui, habités par le temps plante en eux la différence tandis que les choses ou les animaux, dans l'espace, sont dans l'extériorité indifférente. L'homme est, de ce fait, le lieu de la rencontre du temps et de l'espace. En l'homme, l'espace et le temps se rencontrent, coïncident dans une dialectique. L'homme est le lieu de la médiation. N'est-ce pas pour cela qu'il crée et se crée pour se recueillir comme être existant ? Ainsi, le temps ne peut ni envelopper le créateur ni mesurer son existence. Il n'a sur lui aucun effet car l'artiste n'est pas dans le temps, il déborde, au contraire, infiniment le temps grâce à son œuvre d'art. Par le travail et l'art, la technique et la culture, l'homme exprime son désir d'éternité.

Et comme il manque à l'extériorité naturelle la conscience de soi, alors pour Hegel, les choses de la nature ne tiennent pas en elles-mêmes, elles ne tiennent leur être d'un autre. Les choses de la nature ne tenant pas en elles-mêmes, elles restent dans l'inconscience de leur être. Seul l'homme, créateur surgira de la nature pour porter le manteau de l'Absolu. Chez Hegel, l'Absolu, Dieu, l'Idée, l'Esprit, la Raison expriment les figures du même. L'Absolu, en effet, étant un autre nom de l'Idée... n'est pas abstrait. Il ne demeure pas dans la sphère du simple devoir- être. Il est effectif (Wirklich). L'Absolu n'est Absolu qu'en se posant, en se laissant aller hors de soi, dans l'extériorité de l'espace.

Notons que dans la spéculation idéaliste hégélienne, le terme « se poser » est un substantif qui renvoie à la notion représentative de la « création ». L'Idée est créatrice. Comme le souligne Hegel (1941, p.17) lui-même, créer, étant l'activité éternelle de l'Idée Absolue, c'est ici le mouvement dont la dialectique hégélienne est la confirmation que selon la façon spéculativement hégélienne de voir exprime « le Vrai, non comme substance, mais précisément aussi comme sujet » et la Raison est effective. C'est parce que l'Absolu se subjective que le Sujet devient Absolu.

La substance vivante est l'être qui est sujet en vérité ou, ce qui signifie la même chose, est l'être qui est effectivement réel en vérité, mais seulement en tant que cette substance est le mouvement de *se-poser-soi-même*, ou est la médiation entre son propre *devenir-autre* et soi-même. Comme sujet, elle est la pure et simple *négativité* ; c'est pourquoi elle est la scission du simple en deux parties, ou la duplication opposante, qui, à son tour, est la négation de cette diversité indifférente et de son opposition ; c'est seulement cette égalité *se reconstituant* ou la réflexion en soi-même dans l'être-autre qui est le vrai--- et non une unité originaire comme telle, ou une unité immédiate comme telle. Le vrai est le devenir de soi-même. (Hegel, 1941, pp.17-18)

Ce « cercle » hégélien met en jeu une logique ontologique de la création, une sorte de silencieuse résolution dans laquelle l'idée singularisée dans l'artiste, le sujet-absolu et l'absolu-sujet se recourbe et se replie infiniment dans soi, pour laisser apparaître son autre, une œuvre. L'extériorisation, ainsi de l'idée dans l'artiste n'est pas dispersion, mieux, elle est totalité. L'Idée parvient dès lors à une figure vivante, ici en une œuvre d'art en laquelle, elle puisse se recueillir pour être auprès de soi. Dans l'œuvre d'art, en somme, c'est l'Idée elle-même qui s'est rassemblée sous la forme matérielle. Elle est le lieu où vient se dire l'historicité de l'Idée. L'œuvre d'art est, de ce point de vue, présentation désormais recueillie en sa vérité de l'Idée faisant infiniment retour à soi.

4.3. Une unité de l'artiste et son œuvre pour le désir d'éternité

N'est-ce pas d'ailleurs par l'existence que la conscience est inscription dans le temps et dans l'espace ? Les artistes n'ont-ils pas pris conscience qu'à l'horizon de toute expérience temporelle de l'existence se situe une perspective limite, celle de la finitude dans la mort ? N'est-ce pas à l'infini de la vie que chaque homme veut se lier afin que se révèle pleinement à lui ce que vivre veut dire ? Et pour le philosophe ivoirien Dibi Kouadio Augustin (1994, p.46), « la condition temporelle impose que ce lien se tisse à travers des figures. Celles-ci seront autant d'essais d'incarnation du sens, traduisant le destin de ce qui n'est pas parfait et dont l'être-là n'a de valeur qu'en acceptant de mourir pour quelque chose de plus élevé que lui. » C'est dire que, la particularité des contenus existentiels des œuvres d'un artiste reste liée à la vie de l'auteur de l'œuvre.

Alors, il y faut avoir une sorte de sympathie vivante entre lui et son œuvre. Le dynamisme, en fait, qui anime la vie du créateur se retrouve en cette intuition, sympathie par laquelle, le concepteur de l'œuvre se transporte à l'intérieur de son ouvrage pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et d'inexprimable pour la durée. Ici est dit un « élan vital » au sens bergsonien à savoir une exigence de création et impulsion originelle d'où est issue la vie ; il fait surgir des réalités vivantes toujours complexes. C'est pourquoi, même si le temps est mesurable, l'œuvre d'art, elle, se caractérise par son hétérogénéité qualitative. En tant que produit de l'esprit, l'œuvre est tissée dans la liberté. Le monde de l'artiste est ainsi celui de l'invention puisque l'acte libre exprime la durée et la personnalité tout entière. Ne sommes-nous pas libres quand nos actes manifestent notre moi profond, quand nous dépassons par la création la croute superficielle des mots à travers un poème, quand la durée fait voler en éclat toute finitude déterminée ?

Il est temps d'opposer, en profondeur, le temps des horloges et des physiciens et la durée pure de notre conscience, durée qualitative, concrète et hétérogène, succession et non point séparation, fusion et non confusion, organisation intime d'éléments, la durée exprime ce flux ininterrompu de la conscience, ce flux de la vie intérieure. Aussi tout artiste a-t-il conscience que la mort est l'expérience quotidienne autant que le temps est irréversible, il fait de chaque instant de la vie une petite mort, il peuple son existence de souvenirs et comme de nostalgies entendues comme regrets d'un temps qui ne reviendra plus et qu'il est tenu de restituer dans le présent aux générations à venir. L'artiste a, alors, comme une sorte de douce mission de conserver à travers ses œuvres ce temps, ce souvenir pour l'histoire de l'humanité.

Dans *La Raison dans l'histoire*, Hegel revient sur la mission historique du « grand homme ». En effet, les artistes sont ceux-là

qui saisissent l'Universel supérieur et en font de lui leur but ; ce sont eux qui réalisent ce but qui correspond au concept supérieur de l'Esprit. (...) Ils connaissent et veulent leur œuvre parce qu'elle correspond à l'époque. Et c'est de cela qu'il s'agit en fait. Leur affaire est de connaître le nouvel universel, le stade nécessaire et supérieur où est parvenu leur monde ; ils en font leur but et lui consacrent leur énergie. L'universel qu'ils ont accompli, ils l'ont puisé en eux-mêmes ; (...) ils savent quelle est la vérité de leur monde et leur temps, ils connaissent le Concept, c'est-à-dire l'universel qui est en train de se produire et qui s'imposera à la prochaine étape. (Hegel, 1965, pp.120-122)

De ce point de vue, il faut comprendre que tout artiste répond à un appel silencieux de l'histoire. Et pour notre part, l'histoire peut être définie comme le lieu où l'espace est médiatisé par le temps.

Le créateur est cet homme qui habite dans un monde, par suite, le monde est ce qui assure à celui-ci, son centre afin qu'il ne soit pas éparpillé dans la contingence d'une histoire et l'extériorité du sensible.

En informant l'espace, le temps achemine l'extériorité vers l'intériorité, l'objectivité vers la subjectivité et l'homme accède ainsi à son individualité libre et historique. Conscient de cette individualité de créateur, de sa liberté à œuvrer, de son histoire en tant qu'homme, il est finalement conscient de son historicité. L'artiste témoigne, en fait, d'une particularité d'être humain convoqué par l'éternité qui l'engage dans le temps et l'histoire.

5 Conclusion

Créer confère à l'artiste une inscription dans l'existence. Et l'artiste a un désir qui consiste en un engagement dans la détermination à être à l'écoute du monde et de l'humanité qui s'écroulent. C'est pourquoi avec le divers ambiant, il reste en adéquation et c'est cela la liberté, l'harmonie intérieure retrouvée à travers son œuvre qui laisse être l'Idée en son rayonnement harmonieux. En effet, il suit de là que le sensible doit être présent dans l'œuvre d'art, mais avec cette restriction qu'il s'agit seulement de l'aspect superficiel, de l'apparence du sensible. L'Idée ne cherche en elle ni la matérialité concrète, la consistance intérieure et toute l'envergure d'un objet organique que réclame le besoin, ni les concepts universels purement idéaux ; ce que l'art veut, c'est la présence sensible, qui doit certes rester sensible, mais qui doit être aussi débarrassé de l'échafaudage de sa matérialité. C'est pourquoi dans une œuvre d'art le sensible est élevé à l'état de pure apparence, par opposition à la réalité immédiate des objets sensibles.

En effet, apparence de « apparaître » est une notion essentielle pour comprendre le statut ontologique de l'œuvre d'art. L'apparaître pour une œuvre d'art n'est pas une simple apparence. Celle-ci désigne l'être de ce qui n'est qu'une simple illusion de la conscience qui prend l'immédiateté sensible pour l'essence. Mais une essence qui n'apparaît pas, qui ne prend pas forme n'est pas effectivement. L'apparaître de l'œuvre d'art est un phénomène. Il est le mouvement par lequel un contenu spirituel, une Idée se donne une forme sensible, prend figure. L'œuvre apparaissant est donc le mouvement qui peut être dit de signification à condition de ne pas perdre de vue que la figure habitée par le contenu idéal ne saurait être arbitraire. L'œuvre d'art tient ainsi le milieu entre le sensible immédiat et la pensée et c'est pourquoi d'ailleurs le sensible dans l'art a pour fin les sens intellectualisés que sont la vue et l'ouïe à l'exclusion de l'odorat, du goût et du toucher.

REFERENCES

- [1] ARISTOTE, 1979, La Poétique, trad. J. Hardy, Paris, Les belles lettres.
- [2] BERGSON Henri, 1997, Essai sur les données immédiates de la conscience, Puf, « Quadrige »
- [3] BERGSON Henri, 1997, L'Evolution créatrice, Puf, « Quadrige »
- [4] BOURGEOIS Bernard, 1992, Etudes hégéliennes : raison et décision, Paris, Puf
- [5] COMTE Auguste, 1966, Catéchisme positiviste, Garnier Flammarion
- [6] DE BAUVOIR Simone, 1947, Pour une morale de l'ambiguïté, Gallimard, « Folio Essai »
- [7] DIBI Augustin Kouadio, 1994, L'Afrique et son Autre : La différence libérée, Abidjan, strateca diffusion.
- [8] DUVOULDY Andrée, 1957, L. Vinci, Paris sud-est.
- [9] HEGEL Georg W. Friedrich, 1979, Esthétique, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, « Champs ».
- [10] HEGEL Georg W. Friedrich, 1972, Science de la Logique, trad. Pierre-Jean Labarrière et Gwendoline Jarczyk, Paris, Aubier-Montaigne.
- [11] HEGEL Georg W. Friedrich 1941, La Phénoménologie de l'Esprit, trad. Jean Hypollite, Aubier-montaigne.
- [12] HEGEL Georg W. Friedrich, 1965, La Raison dans l'histoire, trad. Kostas Papaioannou, UGE, « 10 /18 ».

- [13] HEIDEGGER Martin, 1962, Chemins qui ne mènent nulle part, trad. W. Brockmeier, Paris, Gallimard.
- [14] HEIDEGGER Martin, 1975, Acheminement vers la parole, trad. J. Beaufret, W. Brockmeier, Fédier, Paris, Gallimard.
- [15] LACOSTE Jean, 1981, La Philosophie de l'art, Presses universitaires de France
- [16] MVENG Engelbert, 1964, L'Art d'Afrique Noire, Mame, Paris
- [17] PLATON, 1966, La République, trad. E. Chambry, Paris, Garnier Flammarion
- [18] PLATON, 1966, Phèdre, trad. E. Chambry, Paris, Garnier Flammarion
- [19] PLATON, 1966, Banquet, trad. E. Chambry, Paris, Garnier Flammarion
- [20] PLATON, 1967, Ion, trad. E. Chambry, Paris, Garnier Flammarion
- [21] SARTRE Jean-Paul, 1947, L'existentialisme est un humanisme, Genève, Nagel et Briquet
- [22] SARTRE Jean-Paul, 1943, L'Etre et le Néant, Paris, Gallimard, « Tel »
- [23] SERULLAZ Maurice, 1963, Le Cubisme, Presses universitaires de France.