

STUDIA AESTHETICA CULTURALIA

1. Harmonie préétablie et harmonie en devenir: L'apport de l'art à l'idée philosophique de création.

Si la définition courante de la notion de création met en rapport les idées de nouveauté de la forme et de préexistence des éléments utilisés¹, et s'oppose à des conceptions aussi bien matérialistes que théologiques, c'est qu'elle a trait principalement, sinon uniquement, à la création entendue comme activité humaine, donc à une activité qui médiatise deux activités extrêmes et absolues, l'une comme l'autre, bien qu'à des niveaux entièrement différents. En fait, qu'elle soit d'inspiration théologique ou matérialiste, l'idée de création absolue fait appel à une dimension cosmique ou, plus exactement, cosmologique, alors que l'idée de création à l'échelle humaine implique un arrangement inédit qui dépasse les données dont il résulte.

Deux types de création cosmique peuvent être avancés. Le premier d'entre eux s'applique à la création *ex nihilo*, et trouve son illustration dans la *Genèse*² où la volonté du créateur s'identifie à son intelligence. Les diverses étapes de la création y sont considérées comme autant de moments cruciaux d'activation de cette identification, voire de cette identité. Toutefois, ici encore, on pourrait observer, d'une part, que la préexistence d'un élément au moins se dessine en filigrane sous un tel arrangement: celui d'un non-être fondamental où tout est puisé³, d'autre part, que l'acte divin n'est nullement exempt d'une dimension humaine, puisqu'à chaque étape de la création le créateur s'attarde

1. Cf. A. LALANDE, *Vocabulaire*⁷, p. 194 b.

2. Cf. *Genèse*, 1,1 - 2,25.

3. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Une archéologie chrétienne de l'être est-elle possible?. *Diotima*, 9, 1981, pp. 184-186; chez HÉSIODE, *Théogonie*, vv. 116 et suiv., le ciel et la terre prennent naissance à partir du Chaos.

devant son œuvre pour en constater l'état satisfaisant⁴. Une telle «économie» (au sens théologique du terme) semble évoquer directement l'attitude de l'artiste devant son œuvre, attitude⁵ d'intérêt, de satisfaction après chaque étape accomplie, mais qui contient aussi l'approbation de l'intention du dessein initial du créateur de procéder à l'étape suivante; d'où l'idée cartésienne de création continuée⁶, reprise par Teilhard en tant qu'idée de tendance de la réalité cosmique vers sa fin ultime, donc de tendance qui correspond à la phase de conversion dans la métaphysique néoplatonicienne.

Le deuxième type de création cosmique, issu, par renversement, de cette dernière idée, s'applique à la création naturelle⁷ qui correspond à un processus d'évolution⁸ poursuivant sa propre finalité. A cet égard, il y a lieu d'opposer cette finalité cosmique à fin inconcevable, à l'idée kantienne de finalité esthétique (mais nullement artistique) privée, elle, de toute fin⁹. Ici encore, il ne s'agit nullement d'une création momentanée, établie une fois pour toutes, mais bien d'une création en devenir, d'une création en train d'atteindre, de par sa progression, son équilibre définitif qui, néanmoins, demeure distinct de toute idée de fin.

Un troisième type de création cosmique se dessine toutefois à partir de l'argumentation du *Timée* de Platon, pour suggérer l'idée de modèle. Il s'agit, bien entendu, d'un modèle transcendant que le créateur, en l'occurrence réalisateur subalterne par rapport à l'être absolu qu'est le Bien, contemple sans cesse au fur et à mesure qu'il procède à son activité instauratrice¹⁰. Il s'agit, dans ce cas, d'une création qui ne saurait être considérée comme une création *ex nihilo*, du fait que le «demiurge» platonicien agit à partir de deux substances préexistantes, le Même et l'Autre, qu'il manipule en deux étapes successives, d'abord pour en obtenir un mélange total adéquat, puis pour en répartir et distri-

4. Cf. *Genèse*, 1,4; 1,12; 1,18; 1,21; 1,25.

5. Cf. E. MOUTSOPOULOS, L'expérience esthétique: contemplation et expérimentation, *Revue de Synthèse*, 1963, pp. 303-305.

6. Cf. DESCARTES, *Discours de la méthode*, V, § 3; MALEBRANCHE, *Entretiens métaphysiques*, VII, 7.

7. Cf. HAECKE, *Natürliche Schöpfungsgeschichte*, 5^e éd. pp. 7-9.

8. Cf. E. MOUTSOPOULOS, L'idée de développement, *Revue Philosophique*, 1978, pp. 79-84.

9. Cf. KANT, *Kritik der Urtheilskraft*, §§ 15-17; cf. E. MOUTSOPOULOS, *Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1964, pp. 66-67.

10. Cf. PLATON, *Timée*, 29 a. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Économie dans la création chez Platon, *Platon*, 1975, p. 191.

buer les bribes conformément au modèle transcendant, et pour organiser de la sorte l'âme même de l'univers à créer¹¹.

Introduite dans le récit du *Timée*, l'idée de modèle est à l'origine de l'idée leibnizienne d'harmonie préétablie¹², aux termes de laquelle l'univers fonctionne comme si l'artisan transcendant, après en avoir réglé le mouvement, «y mettait toujours la main au delà de son concours général»¹³. Dans le même ordre de pensées, «y mettre la main» signifierait, en définitive, «veiller» au bon fonctionnement d'un ensemble de règles établies une fois pour toutes. Ainsi la transcendance se charge, en plus de la création de l'univers, d'une activité que déjà Kepler confiait à un *angelus rector*¹⁴.

Or les types ou archétypes énumérés jusqu'ici illustrent une conception statique de l'idée de dessein ou de modèle à suivre ou à préserver, à laquelle s'oppose une conception dynamique de cette même idée, suggérée par le recours à l'activité artistique proprement dite, d'un modèle sans cesse renouvelé, voire reconstruit dans la conscience de l'artiste. Le fond platonisant de cette conception est indiscutable; mais, alors que la conception précédente faisait appel à l'idéalisme de la République platonicienne, par exemple, cette dernière conception se réclame du pragmatisme des *Lois* où Platon distingue des modèles artistiques qui président à l'élaboration de nouveaux modèles dérivés¹⁵. A côté de processus artistiques structurants, réductibles aux modèles de la catégorie précédente, on distinguera des processus artistiques restructurants, voire correctifs et finitifs, réductibles, eux, aux modèles de cette dernière catégorie, et qui forment une suite de cadres sans cesse améliorés en

11. Cf. L. BRISSON, *Le Même et l'Autre dans la structure ontologique du «Timée» de Platon*, Paris, 1974, pp. 23 et suiv.; E. MOUTSOPOULOS, Le caractère dialectique de l'idée d'âme du monde chez Platon, *Diotima*, 3, 1975, pp. 9-18; IDEM, Masse et intervalle dans le «Timée» de Platon, *Proceedings, 14th Internat. Congress on the History of Science*, Tokyo-Kyoto, t. 2, 1974, pp. 65-67.

12. Cf. LEIBNIZ, *Oeuvres*, éd. P. JANET, t. 2, pp. 543 et 545.

13. Cf. *ibid.*, p. 545.

14. Cf. J. KEPLER, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Walther von Duck, München, Beck (Bayer. Akad. der Wiss.), t. 14, 1949; L. GUNTHER, *Kepler und die Theologie* Giessen, 1905.

15. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Sur le caractère «kairique» de l'œuvre d'art, *Actes du Ve Congrès Internat. d'Esthétique*, Amsterdam, 1964, pp. 114-118; La finition de l'œuvre d'art, *A filosofia e as Ciências*, Rio de Janeiro, 1978, pp. 22-24; Le modèle de l'œuvre d'art: idéalisme ou pragmatisme? *La représentation. Actes du XVII^e Congrès des Soc. de Philos. de Langue Française*, Strasbourg, 1980, pp. 300-302.

vertu desquels la création s'accomplit par degrés successifs, et l'harmonie esthétique réalisée s'affirme être une harmonie «approchée» qui suit une véritable asymptote¹⁶ tout au long de son acheminement vers sa constitution et sa concrétisation.

Le «mécanisme» de cette dérivation est décomposable en phases successives, de la manière suivante: au cours d'une première étape, le modèle initial suggéré par tout un ensemble d'éléments puisés dans la source commune de l'imagination et de l'expérience, du subconscient et de la raison esthétique¹⁷, est réalisé dans une certaine mesure; au cours de l'étape suivante, c'est à partir de cette première réalisation, et des déviations qu'elle matérialise vis-à-vis de la représentation originelle, qu'un nouveau modèle à réaliser est suggéré à l'activité de l'artiste, et ainsi de suite. La notion de *taux de réussite* qui qualifie, qui justifie même, chaque œuvre d'art, dans son ensemble, par rapport à l'intention globale de l'artiste, s'applique également à chacune des phases successives de la création par rapport à la représentation partielle à laquelle elle se réfère. La différence de cet ensemble de phases, en comparaison de celles que suggère l'idéalisme du *Timée* de Platon, consiste dans le fait que les premières, telles qu'elles viennent d'être décrites, ne sont aucunement sujettes à discernement radical, puisqu'elles s'enchaînent; mieux, qu'elles se fondent les unes dans les autres. Leur distinction, pour ainsi dire méthodologique quasi scolastique, sert à faciliter l'étude de leurs rapports mutuels.

Pour résumer, disons qu'à l'opposé des types de création cosmique, celui de création assumée par l'artiste ne met en cause une harmonie préétablie qu'au niveau, assez vague, de l'intention initiale de celui-ci. Par contre, au niveau de la réalisation de l'œuvre, il s'agit de discerner, dans la mesure du possible, une série d'harmonies partiellement réalisées et réclamant chacune un complément de dynamisme, fourni moyennant une nouvelle harmonie intentionnelle. Cette harmonie est partiellement réalisée à son tour. Réalisation partielle signifierait, dans ce cas, déviation préalable de la création par rapport à son modèle originel, à la faveur de l'irruption d'éléments souvent imprévus, mais toujours cruciaux, «kairiques», décisifs, dans la conscience de l'artiste. Il en résulte une harmonie en devenir sans cesse reconsidérée, atteinte après coup et au

16. Cf. IDEM, *Alternative Processes in Artistic Creation*, 8th Internat. Wittgenstein Symposium, Kirchberg am Wechsel, 1983.

17. Cf. IDEM, *La raison esthétique*, Actes du XVII^e Congrès Mondial de Philosophie, Düsseldorf, 1978.

gré des inspirations renouvelées du créateur; une harmonie en voie de se constituer, et qui se confirme à travers la forme définitive de l'œuvre¹⁸. Dans ces conditions, l'étude de la création artistique est susceptible de contribuer à un élargissement, voire à un approfondissement de la conception même de création, ainsi dégagée de son contexte philosophique traditionnel qui la fixait essentiellement au niveau de l'activité de la transcendance.

18. Cf. IDEM, Vers une phénoménologie de la création, *Revue Philosophique*, 1961, pp. 261-291.

2. La fonction révélatrice de l'imaginaire dans la conception esthétique de la transcendance.

S'il existe une image à l'origine de toute activité de l'imagination¹; si, par surcroît, on ne repousse pas entièrement l'assertion d'Aristote d'après qui ce n'est qu'à l'aide d'images que la pensée est possible²; et si, enfin, on admet, d'accord avec la tradition néoplatonicienne tardive, nourrie d'aristotélisme, telle qu'elle est, par exemple, explicitée par Psellos³, que l'imagination alimente l'activité de l'intellect en lui procurant les données formelles à la fois élémentaires et fondamentales à partir desquelles il procède à ses propres synthèses⁴, on admettra aisément qu'un tel modèle d'influence est également susceptible d'être appliqué au processus selon lequel l'intellect conçoit non pas une idée quelconque, mais l'idée qui, traditionnellement, est envisagée comme une idée par excellence, sinon comme le dépassement même de la notion d'idée, à savoir l'idée de transcendance⁵.

On se trouve ici en présence de deux séries de faits: la première d'entre elles est formée par la hiérarchie que constituent les facultés de l'esprit, tout en étant complétée, voire compliquée, par leur inter-

1. Cf. G. BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 23; IDEM, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943, p. 119; IDEM, *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Paris, Corti, 1948, p. 4. Cf. G. DURAND, *Les structures imaginatives de l'humain*, Grenoble, impr. Allier, 1960, Cf. E. MOUTSOPOULOS, L'imagination formative, *Annales d'esthétique*, 2, 1963, pp. 64-77; IDEM, *Les fonctions mentales comme manifestations du dynamisme de la conscience*, Athènes, Vayonakis, 1963, pp. 168-178; IDEM, L'art comme expression de l'imagination créatrice, *Itinéraires philosophiques*, 2, fasc. 4, 1978, pp. 3-6; IDEM, *Le problème de l'imaginaire chez Plotin*, Athènes, 1980, (Publications de la Société Hellénique des Études Philosophiques, série «Recherches», n° 4), chap. III, *init.*

2. Cf. ARISTOTE, *De an.*, 7, 431a 17: οὐδέποτε νοεῖ φαντάσματος ἢ ψυχῆ.

3. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Les fonctions de l'imaginaire chez Psellos, *Actes du Ve Congrès International de Philosophie Médiévale*, Madrid, 1972.

4. Cf. *ibid.*, et la note 23 (*Cel. op. de an.*, 1068: l'imagination τῆ διανοίας ἀρχὰς δίδωσι).

5. Cf. déjà PLATON, *Rép.*, VII, 515 d-e; 531 c.

férence mutuelle (ainsi l'imagination cristallise ses propres formes dynamiques et *a priori* à l'aide de données de l'expérience sensible, qu'elle impose par la suite, et sous cet aspect précis, à l'intellection); la deuxième série résulte de l'abstraction graduelle des objets de la pensée au fur et à mesure que celle-ci s'éloigne du domaine du sensible proprement dit pour passer, à travers le suprasensible, au domaine qui, selon Plotin⁶, se trouve précisément, et par définition, au delà de toute définition et, partant, de toute immanence et de toute intelligibilité.

Le paradoxe ainsi esquissé ne demeure tel que tant qu'on s'obstine, qu'on se résigne même, à traiter du problème en termes traditionnels, à savoir sur le plan d'une pensée uniquement conceptuelle. Il disparaît, par contre, aussitôt qu'on l'envisage de façon rigoureusement limitée à un examen des possibilités d'expression du transcendant à l'aide de valeurs esthétiques, notamment de la catégorie du sublime⁷ dont Kant a le premier établi⁸ les affinités avec les assises cognitives de l'entendement. On reconnaît, du coup, à cette dernière faculté le pouvoir d'atteindre le domaine de la transcendance, ne serait-ce qu'indirectement, à l'aide de suggestions d'ordre esthétique.

Il importe désormais d'indiquer les divers aspects que le processus d'interférence de l'imaginaire peut revêtir tout au long de l'itinéraire de la conscience vers le transcendant. On admettra que le véhicule le plus adéquat en vue d'une telle approche serait l'art: l'art religieux, bien entendu, en tout premier lieu, au sens où il est intégré dans une activité plus ou moins organisée, institutionnalisée, et qu'il est, de plus, censé servir; mais aussi tout art profane, pourvu qu'il pose, à sa façon, le problème de la transcendance, que ce soit à travers le problème de la condition humaine ou directement, comme se référant au domaine propre à l'Autre absolu. Il va de soi que, dans ce contexte, l'artiste veille à exprimer une abstraction vécue, uniquement par des moyens sensibles, donc appuyés sur le concret.

Insolite ou merveilleuse⁹, envahissante ou énigmatique, curieuse

6. Cf. Plotin, *Ennéades*, V, 5, 6, 4-9; VI, 9, 4, 11-12.

7. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Les catégories esthétiques. Introduction à une axiologie de l'objet esthétique*, Athènes, 1970, pp. 29-32; IDEM, *Contemplation et création dans l'art religieux, Primer Congreso mundial de Filosofía Cristiana*, Embalse-Cordoba, 1979, *Actas*. Cf. *infra* et la n. 15.

8. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1964 (Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix, n° 41), pp. 60 et suiv.

ou dominatrice, la transcendance ne se révèle qu'à l'existence qui la recherche au plus profond d'elle-même, dans ses propres structures les plus intimes, dans les rythmes viscéraux¹⁰ de sa corporéité, comme dans des formes dynamiques insaisissables parce que fluides et en mouvement perpétuel à l'intérieur du chaos structuré du moi. C'est de ces rythmes et de ces structures que l'imaginaire surgit avant d'être artistiquement projeté, objectivé, au niveau de la transcendance: telle perspective picturale qui est supposée relier l'existence à l'au-delà, tel espace sacré architectural interdit au profane, tel silence musical ou telle répétition, telle clausule poétique, vestige de quelque formule incantatoire, tel inachèvement d'une surface sculpturale, indiquent, suggèrent, plutôt qu'ils ne précisent, la présence de la transcendance.

Ces réussites sont les seules possibles en l'occurrence. Elles sont valables à condition que l'art ait recours à des symboles sans pour autant sombrer dans quelque symbolique. En fait, le symbole devient souvent le moyen le plus efficace pour une approche directe de ce qui, de par sa nature, demeure lointain, intangible¹¹. A ce sujet, l'importance du symbole (ou de la métaphore) de la lumière a été mise en évidence aussi bien par Plotin¹² que par des mystiques de toute tendance¹³. De son côté, le peintre Benn fait un pas décisif dans la direction de la représentation (de la figuration) de l'Éternel en recourant, par exemple, à une combinaison de deux éléments picturaux: celui de la lumière

9. Cf. IDEM, Merveille et émerveillement, *Revue Philosophique*, 1969, pp. 25-30; IDEM, L'insolite est-il une catégorie esthétique?, *Crise de l'Esthétique?*, Colloque International d'Esthétique, Université Jagiellonski, Institut de Philosophie, Cracovie, 1979, pp. 191-195.

10. Cf. Cl. LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques*, t.1: *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, Introduction, II, p. 24. Cf. E. MOUTSOPOULOS, De quelques applications de modèles musicaux dans les sciences humaines, *Actes de la Deuxième Semaine Internationale de l'art*, Samos, 1979 (*Diotima*, t. 9).

11. Sur les catégories de proximité et d'éloignement, cf. E. MOUTSOPOULOS, La conscience de l'espace, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Aix*, 1969, pp. 161-366, notamment pp. 247 et suiv.

12. Cf. W. BEIERWALTES, Die Metaphysik des Lichtes in der Philosophie Plotins, *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, 15, 1961, pp. 334-362.

13. Cf. la théorie mystique de l'Iranien Ahmad Ghazali, *Intuitions des fidèles de l'amour* (éd. par Hellmut Ritter), chap. 39; cf. H. CORBIN, *Histoire de la philosophie islamique*, t. 1, Paris, Gallimard, 1964, p. 281; E. MOUTSOPOULOS, L'objectivation de l'intentionnalité de la conscience. Vers une phénoménologie des valeurs, *Annuaire Scientifique de la Faculté de Philosophie de l'Université d'Athènes*, pp. 461-539, § 34 et la n. 12 (p. 531).

multicolore éclatante, et celui, plus concret, de l'aile en mouvement¹⁴.

Ces quelques exemples soulignent l'importance de l'existence d'une fonction capitale de l'imaginaire à l'intérieur du processus qui conduit à la conception révélatrice de la transcendance. Cette fonction s'exerce dans les limites du complexe des efforts déployés par l'existence en quête d'affirmation de soi, donc de plus-être, à travers sa propre supériorité au niveau de l'Autre inaccessible. Par de tels efforts, l'existence se rapproche de l'infini de la transcendance, et s'apprête à en savourer l'aventure dévastatrice. En scrutant sa propre réalité, elle y puise les éléments structurels principaux auxquels elle fera épouser des formes esthétiques capables de suggérer ce qui, du point de vue strictement rationnel, demeurerait indéfinissable.

Si ce n'est pratiquement qu'à travers le sublime que cette approche esthétique, la seule possible, devient, le plus souvent, réalisable, c'est que, plus que toute autre valeur esthétique, le sublime exprime l'aspiration tyrannique de l'existence au plus-être¹⁵.

14. Cf. E.-M. SCHUHL, Le langage pictural du peintre Benn, *Le langage. Actes du XIIIe Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française* (Genève, 1966), Neuchâtel, La Baconnière, 1966, pp. 268-269.

15. R. ARGYRAKI, The Notion of the Sublime in the Aesthetics of E. Moutsopoulos, *Actes de la Deuxième Semaine Internationale de Philosophie de l'art*, Samos, 1979 (Diotima t. 9). Cf. *supra*, et la n. 8.

3. Contemplation et création dans l'art religieux.

Dans l'optique du néoplatonisme, qui a longtemps prévalu et prévaut encore, à certains égards, dans l'histoire de la pensée philosophique, l'action serait une forme dégénérée et inférieure, voire un dérivé et une dépréciation de la contemplation. Même pour des philosophies volontaristes, comme celle de Schopenhauer, par exemple, cette relation demeure valable. Dans l'optique du bergsonisme, par contre, cette même relation se trouve renversée, du fait que l'action y est considérée comme l'état initial dynamique de l'énergie de la conscience, alors que, dans le même ordre d'idées, la contemplation est envisagée comme résultant d'une dévaluation déformante, comme une cristallisation statique dans laquelle, finalement, l'énergie de la conscience se consume et se perd. La thèse que je voudrais soutenir et illustrer est que la création est une forme d'action première qui sert de charnière à une sorte de dialectique de la contemplation, et à travers laquelle cette dernière atteint un degré d'actualisation, pour devenir conscience par excellence. D'une part, la contemplation religieuse me semblant être, de par sa nature et ses présupposés, la contemplation la plus totale, et, d'autre part, l'art étant généralement reconnu comme la forme la plus élevée de la création¹, il est tout naturel que je choisisse l'art religieux comme critère de mon enquête sur le processus dialectique que je viens d'esquisser, en même temps que comme champ d'application de mes vues théoriques relatives à ce sujet.

Toute contemplation religieuse semble reposer sur un sentiment religieux² qui en est comme le fondement³, et qui repose lui-même sur un sentiment du transcendant⁴. La manifestation représentative de

1. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Vers une phénoménologie de la création, *Revue philosophique*, 1961, pp. 263-291.

2. Cf. IDEM, Sentiment esthétique et sentiment religieux (en grec), *Néa Hestia*, 1961, pp. 604-610.

3. Cf. W. SCHMIDT, *Der Ursprung der Gottesides*, Münster, 1926, pp. 37 et suiv.

4. Cf. R. OTTO, *Das Gefühl des Überweltlichen: sensus numinis*, München, 1932.

ce sentiment, qu'elle soit idéale ou sensible, est en principe réalisée à travers un symbole⁵. Par ailleurs, cette manifestation n'est pas concevable en dehors d'un certain état d'âme qui résulte de l'actualisation d'un sentiment esthétique⁶. On n'a pas manqué d'associer ce dernier à des fonctions organiques et biologiques en général⁷, en assumant que tout sentiment esthétique serait l'aspect développé d'un instinct qui pousserait l'être à opter pour le moyen le meilleur en vue de prolonger son existence dans les conditions les plus favorables, et qui coïnciderait en l'occurrence avec la forme la plus belle, répondant elle-même à des fonctions naturelles qui allieraient la simplicité et la facilité à l'utilité et à l'efficacité⁸; et l'on a même tenté d'appliquer ces considérations à l'étude de l'organisation de la vie sociale, notamment de ses aspects pratiques⁹.

Il serait toutefois nécessaire de prendre en considération le fait que cette conception n'est nullement absolue, dans la mesure où la conscience esthétique manifeste souvent une prédilection pour l'insolite¹⁰, l'extraordinaire, l'extravagant, le compliqué, voire le difforme, toutes les fois que ces qualités sont traitées esthétiquement de façon à satisfaire non seulement les exigences de la raison esthétique¹¹, mais aussi la nécessité intérieure d'un dépassement du régulier, de l'usuel, du normal et du courant¹², dans la direction du dépassement de la perfection¹³. Je me propose d'organiser mes réflexions autour des trois notions mises en cause par le titre de mon exposé, à savoir les notions de contemplation, de création et d'art religieux (qui désignent des processus autant que des réalités), afin de rechercher dans la troisième d'entre

5. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Symbole religieux et communication esthétique, *La communication. Actes du XV^e Congrès des Sociétés de philosophie de Langue Française*, t. 1, Montréal, Montmorency, 1971, pp. 294-298.

6. Cf. H. DELACROIX, Les sentiments esthétiques et l'art, dans G. Dumas, *Nouveau traité de psychologie*, t. 6, Paris. Alcan, pp. 253 et suiv.

7. Cf. Ch. DARWIN, *Descent of man*, 2 vols, London, 1871.

8. Cf. A. H. BURTON ALLEN, *Pleasure and Instinct*, London, Kegan Paul, 1930.

9. Cf. R. LOEWY, *La laideur se vend mal*, Paris, N.R.F., 1953.

10. Cf. E. MOUTSOPOULOS, L'insolite est-il une catégorie esthétique? *Colloque International d'Esthétique*, Cracovie, 1979.

11. Cf. IDEM, La raison esthétique, *Actes du XV^e Congrès Mondial de Philosophie*, Düsseldorf, 1978, pp. 451-453.

12. Cf. IDEM, Merveille et émerveillement, *Revue Philosophique*, 1969, pp. 25-30.

13. Cf. IDEM, L'argument ontologique chez P. Brailas-Arménis, *Annuaire Scientifique de la Fac. de Philos. de l'Univ. d'Athènes*, 1972, pp. 276-281.

elles un champ où les deux premières (qui paraissent, de prime abord se juxtaposer, voire s'opposer) trouvent les conditions nécessaires, ainsi que l'occasion, de se compléter.

1. *La contemplation comme création.* La contemplation serait l'activité par excellence de l'esprit qui se cherche dans l'objet de sa réflexion; elle serait, semble-t-il, en outre, l'expérience à travers laquelle la conscience se fixe un objectif vers lequel elle porte son attention en vue de le saisir, de le comprendre et de se l'approprier, tout en s'y associant, en s'y assimilant, voire en s'y réduisant elle-même, sans toutefois cesser de le considérer comme l'objet de son activité. Il existe à ce propos un paradoxe fondamental, à savoir que l'objet de contemplation demeure distinct par rapport à la conscience, malgré le mouvement de celle-ci vers cet objet qu'elle juge comme étant sa propre objectivation et, partant, comme un objet assimilable et, pour ainsi dire, récupérable. Le processus d'approche des valeurs offre l'exemple typique de cette relation paradoxale, mais indéniablement vraie.

En fait, tout paradoxe disparaît et devient inexistant dès qu'il est admis que la contemplation est un processus non pas simplement de connaissance, mais bien de reconnaissance au sens que l'objet de l'activité qu'elle suppose trouve dans la conscience des résonances qui impriment à celle-ci un mouvement dans sa direction; autrement dit, la contemplation n'est nullement une connaissance neutre pour la conscience, mais suppose, au contraire, un engagement de la part de cette dernière, pour les raisons qui viennent d'être signalées, et qui est un engagement actualisant. On dirait même qu'elle engendre un mouvement de l'être vers l'objet contemplé. Je ne dédaignerais point d'être taxé de platonisme à cet égard, si l'on me reprochait de voir dans cette reconnaissance une sorte de réminiscence, telle que l'épistémologie platonicienne se la représente. Au fond, il demeure toujours difficile de faire la part des choses, en excluant l'éventualité que les idées platoniciennes soient en même temps des valeurs au sens de centres d'intérêt et d'attraction, et des objets de la conscience en même temps que des objectifs à atteindre, voire à réaliser, parce que des objectivations ou des respectivités idéales de nécessités éprouvées par l'existence même¹⁴.

14. Cf. IDEM, *L'itinéraire de l'esprit*, t. 3, *Les valeurs* (en grec), Athènes, 1977, pp. 28 et suiv., et l'objectivation de l'intentionnalité de la conscience: vers une phénoménologie des valeurs, *Annuaire Scient. de la Faculté de Philos. de l'Univ. d'Athènes*, 1967, pp. 461-539, notamment pp. 483 et suiv.

Les diversifications, modifications ou altérations nuancées du processus étudié, que suppose la diversité des objets de contemplation n'altèrent en rien sa nature. Elle demeure identique, sous tous les aspects, et se résume à l'engagement de la conscience qui est, pour ainsi dire, portée vers ces objets, émerveillée, fascinée, et comme subjuguée par eux, alors que, dans le cas de la connaissance pure et simple, elle en éprouve à peine la présence qu'elle enregistre comme une information quelconque. Dans ces conditions, la contemplation présente tous les caractères essentiels d'une création: elle est notamment (a) conception d'une vérité à réaliser par reproduction au niveau et à l'intérieur de la conscience; (b) fixation formelle d'une réalité qui existe en dehors de la zone d'activité de la conscience, et indépendamment d'elle; (c) engagement de l'existence tout entière qui fait appel à des structures internes, conscientes ou inconscientes, afin de se porter elle-même vers l'objet contemplé pour mieux le pénétrer en le remodelant selon ses propres possibilités; (d) souci de perfection dans l'approche et l'appréhension de l'objet en question, faute de quoi celui-ci échapperait, totalement ou en partie, à l'activité formalisante de la conscience, et tendrait à s'affirmer comme informe dans le sens du sublime¹⁵.

En raison de ces caractères éminemment esthétiques, le caractère créateur de la contemplation acquiert un particularité spécifique qui se manifeste dans les œuvres d'art d'inspiration manifestement religieuse, mais aussi mystique ou simplement symbolique. Le cas d'œuvres d'art directement ou indirectement inspirées de l'idée de la divinité autant que par la pratique religieuse est significatif. *La création de l'homme* de Michel-Ange ou un «Pantocrator» byzantin, d'une part; *La passion selon saint Jean*, de J.S. Bach, ou *Introït*, de Claudel, d'autre part, sont des réalisations typiques qui reflètent des contemplations créatives de ce genre. Ces œuvres sont supposées (elles ne sont d'ailleurs pas concevables en dehors de cette supposition) exprimer des expériences contemplatives de leurs créateurs, qui sont notamment des expériences religieuses préalables sans lesquelles ces œuvres n'auraient jamais vu le jour, puisqu'elles en sont le prolongement et comme l'achèvement.

II. *La création comme contemplation.* Si la création est l'impo-

15. Cf. KANT, *Critique du jugement*, § 25; Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Forme et subjectivité dans l'esthétique kantienne*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1964, pp. 77-et suiv; 167. Cf. IDEM, *Le problème du beau chez Pétrios Vrilaïas-Arménis*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1960, pp. 40-42.

sition d'un ordre formel général reconnu et renouvelé sous un aspect particulier, et à l'occasion d'une instauration donnée, elle apparaît en même temps comme l'approche, à plusieurs égards pénible, d'un modèle idéal que le créateur contemple sans cesse, et dont la réalisation se fait par étapes. Chaque étape particulière pose un modèle plus précis qui sert de règle de création à l'artiste au cours de l'étape suivante¹⁶. Cette dialectique du modèle initial et de la série de modèles successifs réalisés jusqu'à l'étape finale¹⁷ se manifeste à travers un processus de contemplations et d'expérimentations partielles, qui assure la marche de la création jusqu'à l'établissement définitif de l'œuvre¹⁸. L'enchaînement des diverses étapes d'expérimentation combinées aux diverses étapes de contemplation exprime le travail difficile du créateur¹⁹ qui veut dominer la forme de l'œuvre.

Avant de passer à des considérations synthétiques, il est utile d'examiner à tour de rôle trois notions mises en évidence par les réflexions précédentes. D'abord, il faut entendre par *ordre formel* le rassemblement d'un certain nombre d'éléments souvent opposés, mais homogènes, qui forment un tout fonctionnel unifié à l'intérieur duquel une opposition semble se dépouiller de toute importance ontologique. Cette conception augustinienne de l'unité dans la diversité²⁰ n'est au fond qu'une généralisation de l'idée, d'origine aristotélicienne, de soumission organique des parties au tout²¹ à défaut de quoi le tout ne saurait durer, donc exister²². Le caractère fonctionnel postulé de l'ordre en question est impliqué par l'idée même de sa réalisation, donc de sa finalité ontologique. On peut facilement concevoir un ordre formel non

16. Cf. IDEM, Du caractère «Kairique» de l'œuvre d'art, *Actes du Ve Congrès International d'Esthétique*, Amsterdam, 1964, pp. 115-118.

17. Cf. IDEM, La finition: contraintes et licences, *A filosofia e sciências, IV Semana Internacional de Filosofia*, Curitiba, 1978, pp. 22-24.

18. Cf. IDEM, L'expérience esthétique: contemplation et expérimentation, *L'expérience, Revue de Synthèse*, 1963, pp. 303-305.

19. Cf. IDEM, L'art comme travail et l'artiste comme travailleur (en grec), *Rotonda*, 1971, 3, pp. 277-279.

20. Cf. St. Augustin, *Cité de Dieu*, XII, 2, 18; XIX 13; *Lettres XVIII*, 2; Cf. Ch. LEVÊQUE, *La science du beau, ses principes, ses applications et son histoire*, 2^e éd. t. 3, Paris, A. Durand et Pedone-Lauriel, 1872, pp. 462-463; 170; Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Le problème du beau chez Pétros Vrailas-Arménis*, pp. 30-31.

21. Cf. ARISTOTE, *Rhétorique*, III, 12, 6; *Métaph.*, M 3 1078a, 36; *Poét.*, 1450b 37. *Éth. à Eud.* A 8 1218a 22-23;

22. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Durée ontologique et conscience* (en grec), *Néa Hestia*, 1962, pp. 1101-1102.

réalisé, voire non réalisable dans la nature, faute d'organisation fonctionnelle adéquate, mais cependant réalisable dans l'art, à condition de répondre aux exigences d'organisation fonctionnelle esthétique. Cet ordre ne peut néanmoins être envisagé en dehors du niveau du possible, et demeure tout au plus fragmentaire si l'artiste n'est pas en mesure de l'imposer²². Dès lors, l'existence de l'ordre formel ainsi envisagé devient à la fois le cadre et la condition *sine qua non* de l'existence de l'œuvre.

Par ailleurs, il faut entendre par *modèle* l'idée générale qui exprime l'ordre formel, idée dont le créateur s'inspire sans cesse et qui assure l'unité et la continuité de la création, en raison du respect qu'elle lui impose au cours de sa matérialisation. On est même en droit de parler en l'occurrence de *taux de réalisation*²⁴ du modèle. La phase de la réalisation est normalement précédée d'une phase de contemplation inventive du modèle à réaliser²⁵. Plus le modèle conçu est le meilleur possible et le mieux élaboré, plus il demeurera invariable au cours de la création²⁶. Ce n'est qu'au niveau de la création divine que contemplation inventive et réalisation coïncident²⁷. Ce platonisme a été de nos jours soutenu à outrance par Ortega y Gasset, entre autres, qui pense, à propos de la déshumanisation de l'art, que, dans l'émotion éprouvée à l'occasion d'une expérience esthétique, il faut discerner une satisfaction contemplative à l'occasion de la reconnaissance, à travers un portrait humain précis, par exemple, de l'idée d'homme en général²⁸. L'idée de déviation de plus en plus marquée de l'artiste par rapport au modèle initial, pour s'attacher à un modèle dérivé qui résume l'ensemble des possibilités créatives entrevues à travers une phase intermédiaire de la création,

23. Cf. IDEM, Sur la connaissance négative de l'œuvre d'art, *Actes du VI^e Congrès Internat. d'Esthétique*, Upsala, 1968, pp. 553-555.

24. Cf. IDEM, Du caractère «Kairique» de l'œuvre d'art, *loc. cit.*

25. Cf. l'exposition et la discussion du problème par J.-P. SARTRE, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, Conclusions.

26. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Sur la vérité de l'œuvre d'art, *La vérité, Actes du XII^e Congrès des Sociétés de Philosophie de Langue Française*, Bruxelles, 1964, pp. 164-167.

27. Cf. PLATON, Timée, 28a-b; 29a; Cf. J. MOREAU, *L'âme du monde de Pléon aux Stoïciens*, Paris, Les Belles Lettres, 1939, p. 42.

28. Cf. J. ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, Madrid, Ed. de la «Revista de Occidente» (9 vols), 1946-1952, t. 3, p. 358. On trouvera des éléments épars de cette conception déjà chez Pascal; Cf. E. MOUTSOPOULOS, De quelques reminiscences platoniciennes dans l'aesthétique de Pascal, *Méthodes chez Pascal*, Colloque de Clermont-Ferrand (1976), Paris, P.U.F., 1979 pp. 411-417.



se fonde sur une conception pragmatiste de l'art, déjà défendue par le Platon des *Lois*²⁹, qui a entre-temps renié les considérations strictement idéalistes exposées dans la *République*³⁰.

Enfin, il faut entendre par expérimentation artistique un processus et une tentative de validation d'un modèle dérivé ou intermédiaire, en vue d'en démontrer l'adéquation par excellence par rapport à l'objet principal de la contemplation créative. Ainsi entendue, toute expérimentation artistique est une contemplation en puissance ou, plus exactement, la préfiguration d'une contemplation accomplie.

A la lumière des analyses qui précèdent, il devient évident que la création artistique est une voie contemplative qui conduit non seulement à l'appréhension du fondement du modèle qu'elle réalise, mais aussi (parallèlement à ce qui se passe sur ce plan formel, autant que dans le prolongement de celui-ci, et moyennant des procédés analogues) à la contemplation la plus complète des idées que cette création exprime. Il s'ensuit que, dans la mesure où ces idées se rattachent à des objets de contemplation religieuse, l'art, notamment l'art religieux, est apte à servir de voie principale ou auxiliaire, selon le cas, à l'appréciation contemplative du sacré, voire du divin. Au delà des modèles esthétiques proposés à l'approbation universelle, la création artistique se pose en tant que véhicule de réalités et d'idéalités dont la respectivité réside dans leur approbation commune au niveau et de la part des consciences. La fonction suggestive de la création, une fois renversée, fait apparaître son caractère de fonction contemplative à travers le processus de mise au point d'une convergence des consciences sur le plan de la formalité, en un lieu communément accepté, et qui est le *symbole*³¹.

Cette acceptation commune ne se fait nullement de façon apriorique, et n'est d'ailleurs pas définitive; tout au contraire, elle résulte d'une longue procédure d'acquiescements, eux-mêmes résultant d'une expérience réelle qui, d'une part, se forme lentement au gré de la friction des structures intimes de l'existence avec la pratique artistique, et qui, d'autre part, se développe au contact continu des consciences entre elles et avec les produits plus ou moins stéréotypés, mais en évolution et en développement formels constants³². Ainsi l'idée de symbole,

29. Cf. *Lois*, VII, 799e-800a.

30. Cf. *République*, III, 400 a.

31. Cf. *Supra*, et la n.5.

32. Sur le sens de la distinction des idées, cf. E. MOUTSOPOULOS, L'idée de développement, *Revue Philosophique*, 1978, pp. 79-84.

entendue comme l'idée d'une réalité formelle qui, selon le cas, manifeste ou suggère une réalité référentielle, résume l'itinéraire de la conscience qui part d'appréhensions de formes diluées et fugitives pour aboutir à des formes qui, à la longue, s'imposent comme les plus résistantes à l'usure causée par l'expérience. En effet, l'idée de symbole trouve son épanouissement, ainsi que son utilisation la plus convaincante, au niveau de sa réduction créative à travers laquelle le créateur en assure l'acceptation et l'appréciation de la part du contemplateur. A l'intérieur de la réalité de l'idée même de symbole, les idées d'ordre formel, de modèle et d'expérimentation s'affirment conjointement. L'idée de symbole acquiert ainsi le sens et la valeur d'une réalité contemplée et d'une idéalité créée, et délimite le point de convergence des consciences du créateur et des contemplateurs.

III. *La fonction de l'art religieux.* Reprenons l'idée de symbole qui vient d'être envisagée en combinaison avec les idées analysées dans la partie précédente. Un symbole serait, avant tout, un lieu commun où se rencontreraient, d'une part, les pulsions de la création et de la contemplation; d'autre part, les diverses consciences en quête d'une référence commune à leurs propres inquiétudes. En fait, toute forme artistique est, en quelque sorte, un symbole unique, dans la mesure où sa fonction principale consiste à rayonner dans toutes les directions possibles, à la recherche de consciences avides de s'en inspirer, voire de s'en emparer pour s'exprimer à travers lui. Dans cet ordre d'idées, il convient de préciser que, si le symbole lui-même est, en général, au départ une création issue d'un processus de convergence des consciences, il assume, par la suite, le rôle d'un objet à transcender de la part de ces dernières, et qui sert à leur faciliter l'accès à l'idée qu'il représente³³.

L'art religieux assume précisément, et par excellence, cette fonction: sans cesser d'être un objet esthétique, l'œuvre d'art religieuse est également un symbole qui sert de moyen d'approche de la transcendance. Dans ces conditions, l'œuvre d'art religieuse est une œuvre d'art dont le caractère prépondérant est de révéler, à sa manière, une réalité transcendante, et, de ce fait même, se rattache à la catégorie du sublime, puisqu'elle permet l'appréhension, de la part de la conscience,

33. Cf. J. CARCOPINO, *Le mystère d'un symbole chrétien: l'«ascia»*, Paris, 1955, Cf. aussi E. CASSIRER, *Philosophie der symbolischen Formen*, t. 2, *Das mythische Denken*, Berlin, B. Cassirer, 1925.

d'une idée qui reflète la transcendance même³⁴. Il va de soi qu'il existe tout un éventail d'œuvres d'art religieuses qui correspondent à toute une gradation de l'intensité avec laquelle la transcendance est recherchée et exprimée. Plus la relation entre recherche et expression du transcendant est adéquate, et plus l'œuvre d'art religieuse fonctionne de façon intense, aussi bien du point de vue esthétique que du point de vue religieux: elle joue un rôle d'intermédiaire révélateur entre l'idée de l'absolu et la conscience même qui est portée vers elle, en intensifiant et en colorant cette relation moyennant son esthéticité propre.

Or, bien que, en raison de son objet de référence, qui est un objet transcendant, l'œuvre d'art religieuse est nécessairement, et avant tout, une œuvre qui peut en principe être qualifiée de sublime, ce caractère n'en exclut pas d'autres qui la rattachent à diverses catégories esthétiques qu'elle combine avec celle-ci selon sa propre individualité et sa propre originalité: une messe de Mozart ou une chapelle byzantine, par exemple, sont sublimes en raison de leur référence au transcendant, mais aussi gracieuses en raison de leur style. Il va de soi que toute œuvre d'art qui se rapporte à des sujets religieux n'est pas une œuvre d'art religieuse pour autant: le *Jugement dernier* de J. Bosch, par exemple, n'est nullement une œuvre religieuse; elle est, bien entendu, sublime de par sa thématique, voire de par sa facture, mais, de par sa composition, elle se rapproche davantage des catégories du tragique, du cauchemardesque ou du fantasque, selon l'interprétation dont elle devient l'objet. Quoi qu'il en soit, et d'une manière générale, la nature même de l'œuvre d'art religieuse exige qu'elle soit sublime ou, du moins, qu'elle tende à l'être.

Sans aller jusqu'à soutenir, avec R. Wagner³⁵, que l'art est comme un succédané, voire le succédané par excellence, de la religion, sinon religion lui-même, thèse effectivement illustrée par la réalisation de *Par-sifal*, il convient d'admettre que la symbolique religieuse ne peut être portée à un degré maximal d'intensité, qu'à travers l'art qui suggère plutôt qu'il démontre. Le rationalisme mystique d'un Grégoire Palamas ou d'un Meister Eckhart sont loin de produire l'atmosphère contemplative que créent le *Psaume N° 50*, ou *Le Christ sur la croix* du Greco,

34. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Les catégories esthétiques* (en grec), Athènes, 1970, pp. 28-31.

35. Cf. R. WAGNER, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, 1871-1873.

par exemple. L'effet de communication directe avec le transcendant, assuré par ces œuvres, est infiniment plus immédiat. L'art religieux n'élève pas seulement; il convainc d'emblée, précisément en raison de l'ambiance contemplative qu'il impose. Le cas de la conversion de Claudel, sous l'effet de la musique religieuse au cours d'une messe de minuit, une veille de Noël, n'est-il pas révélateur³⁶? C'est dans ce contexte que s'inscrit l'impératif pascalien aux termes duquel «il faut faire plier la machine»³⁷. L'inspiration religieuse active la création artistique, tout comme l'art concourt à intensifier le sentiment religieux. Mais ce ne sont là que des effets secondaires d'une interdépendance plus profonde qui alimente l'actualisation des relations intimes entre contemplation créative et créativité contemplative. Cette relation et cette interdépendance reposent sur la nature même de l'art et de la réalité religieuse.

Il est, certes, indéniable que l'esprit de polémique suscité par une attitude de contestation de l'Église, de la part de certains esprits libres, voire frondeurs, a donné lieu à la création d'œuvres d'art de grande qualité; mais notre intention d'analyse ne couvre point ces cas d'où tout esprit de contemplation est absent par définition. Ces œuvres visent aux catégories du risible, du comique, du satirique, et sont étrangères à tout souci contemplatif. Loin de se référer directement au transcendant, elles en soulignent des cas de dégradation à travers les déformations que les hommes lui font subir. De ce point de vue, elles tiennent aussi, indirectement, des catégories de l'édifiant et du didactique.

Il semble que les conclusions qu'on peut tirer des analyses qui précèdent sur les rapports entre contemplation et création à l'intérieur du domaine de l'art religieux peuvent être ramenées à cinq, à savoir: (a) qu'il existe manifestement deux étapes dans le processus de contemplation, et que l'intervention du processus de création sert à distinguer, en mettant bien en valeur le caractère radical et impulsif de la première, et en rendant la deuxième plus systématique, plus consciente et plus efficace; (b) que l'instauration artistique à partir de données religieuses renforce l'esthéticité d'un certain art, au lieu de l'en dépouiller, du moment qu'elle lui fournit les éléments idéologiques qui conviennent à sa nature; (c) que la réalité contemplative religieuse sert de soutien à l'artiste en train de procéder à l'instauration de son

36. Cf. Sentiment esthétique et sentiment religieux, *loc. cit.*

37. Cf. PASCAL, *Pensées*, fr. 308, 252, 246-248, éd. Brunschvicg.

œuvre, en garantissant l'existence d'un climat propice de communication immédiate avec le transcendant, et qui s'exprime surtout à travers la catégorie du sublime; (d) qu'art religieux n'est pas synonyme d'art ecclésiastique, mais que la réalité artistique religieuse ne saurait, par contre, se passer d'un certain lien qui l'unit à la tradition particulière qu'elle perpétue; et (e) que contemplation créative et création contemplative ne constituent aucunement des processus opposés; ils constituent, au contraire, des processus qui concourent non seulement à produire des effets parallèles et analogues, mais aussi à assurer le maintien de structures profondes de cohésion et d'unité au niveau de la recherche d'une expression artistique adéquate du sentiment religieux.

4. L'improvisé.

I. Prolégomènes.

Du point de vue catégoriel, l'improvisé fait, avec le «paidique»¹ et l'insolite², partie d'une classe à part des catégories qui se réclament d'un domaine d'application débordant les limites de celui de l'esthétique, ou bien dont l'esthétique est l'un des domaines d'application sinon le plus important, du moins le plus fréquemment envisagé comme tel et, en définitive, celui à l'intérieur duquel elles acquièrent une valeur et une importance spécifiques accrues. Toutefois, du point de vue référentiel, l'improvisé se distingue des deux autres catégories citées en ce que celles-ci concernent respectivement une nature et une situation, alors qu'il concerne plutôt une «facture». Le problème se pose de faire la part de l'esthéticité de cette catégorie par rapport à sa valeur catégorielle plus générale.

II. Sémantique.

Afin de mieux saisir le sens de la catégorie de l'improvisé, il est indispensable de procéder d'abord à la précision sémantique du terme. Il apparaît d'emblée que sa signification est manifestement opposée, du moins de prime abord, à l'idée de préparation ou d'anticipation quelconque. Les notions de *provision* et de *prévision* (πρόβλεψις), de *providence* (πρόνοια) et de *prévoyance*, auxquelles il est étymologiquement apparenté, et auxquelles il peut être confronté, permettent d'en circonscrire la teneur avec plus de précision. On remarquera d'une part que le préfixe *pro-*, d'origine latine, n'a aucunement le sens de «au lieu de», comme celui qu'acquiert la proposition *pro* dans l'expression «qui pro

1. Cf. E. MOUTSOPOULOS, La catégorie esthétique du «paidique», dans *Actes du Symposium International «L'enfant, la créativité et l'évolution»*, Sofia, 1979, t. I, pp. 64-71.

2. Cf. IDEM, L'insolite est-il une catégorie esthétique? dans *Actes du Congrès d'Esthétique*, Cracovie, 1979, pp. 191-195.

quo), par exemple, mais plutôt le sens «pour», «en faveur de», comme celui qui est reconnu à la même proposition *pro* dans l'expression «pro patria»; d'autre part, que le même préfixe *pro-* présente, à l'encontre du préfixe *pré-* ou de son préfixe homologue grec *προ*, un aspect dominant qui, du moins directement et manifestement, n'est aucunement temporel, mais plutôt intentionnel³; enfin, qu'il comporte, de plus, une connotation transcendantale⁴, absente des termes à préfixe *pré-*, le grec ne faisant en l'occurrence aucune distinction de sens.

Le grec offre, par ailleurs, la possibilité de serrer de plus près le problème de la signification de l'improvisé: en effet, l'adjectif *αὐτοσχέδιος* qui correspond à ce dernier semble s'opposer non pas, ainsi qu'on s'y attendrait normalement, à quelque terme hypothétique comme *έτεροσχέδιος*, mais bien au substantif *προσχέδιον*, «dessin» (mais aussi «dessein»), «plan préliminaire, initial, provisoire», «ébauche». Dans ce contexte sémantique, *αὐτοσχέδιος* et son équivalent, *improvisé*, dénoteraient une structuration réalisée en principe sans préparation quelconque; *αὐτο*-qualifiant, cela va de soi, non pas une structuration automatique, c'est-à-dire un processus aux termes duquel ce qui est structuré se structurerait soi-même, mais, au contraire, une structuration conduite, pour ainsi dire, spontanément et dans l'intimité de l'affrontement d'une conscience structurante et d'une «matière» structurée.

III. Analytique.

Ce qui précède permet de préciser les traits les plus saillants de l'improvisé entendu comme catégorie⁵ tout court et, plus précisément, comme catégorie esthétique. Ces traits peuvent être réduits au nombre de dix; mais on pourrait en distinguer davantage.

3. Cf. IDEM, L'objectivation de l'intentionnalité de la conscience. Vers une phénoménologie des valeurs, dans *Annuaire de la Faculté de Philosophie de l'Université d'Athènes*, 1967, pp. 461-539; nouv. éd., Athènes, 1981. L'idée d'intentionnalité en histoire, dans *Investigations philosophiques*, t. I, Athènes, 1971, pp. 242-246; Volonté et intentionnalité, dans *Investigations philosophiques*, t. I, pp. 249-253; *L'itinéraire de la pensée*, t. II, *Les idées*, Athènes, 1975, pp. 35-39, 71-79, 122-126.

4. Les termes «provisoir» (*προβλεπτής*), «provision» (*προμήθεια*), «provisoire» etc. auraient été formés par analogie. Le sens de *προμήθεια* s'éclaire à la lumière de l'opposition sémantique que dénotent les noms de Prométhée et d'Épiméthée.

5. Le statut d'une catégorie serait à la fois celui d'une qualité objective et d'un critère noétique; cf. E. MOUTSOPOULOS, *Les catégories esthétiques. Introduction à une axiologie de l'objet esthétique*, Athènes, 1970, pp. 7-8.

1. *La suppléance*. La présence de l'improvisé ne fait que parer à l'absence du régulier, du normal, de l'ordonné, du récurrent. En ce sens, l'improvisé se rapproche de l'irrégulier, de l'inattendu, voire de l'insolite⁶, de l'anormal, du désordonné, de l'exceptionnel, de l'unique, sans toutefois s'identifier à eux; il en diffère même dans la mesure où il ne saurait, à ce titre, les remplacer. A ce même niveau, sa propre existence constitue une parenthèse qui répond à une lacune, et comme une tentative de récupération de l'intégrité d'une continuité qui risque d'être interrompue. D'une manière paradoxale, l'improvisé assure ainsi, à lui seul, cette continuité, réelle ou supposée, en la rompant de par sa propre affirmation. Son ambiguïté consiste en ce qu'il simule l'identité, alors qu'il sert lui-même de témoignage d'altérité; d'où son aspect profondément antinomique, extravagant, indéfinissable et absurde.

2. *La précarité*. L'improvisé n'est pas destiné à durer, à «faire long feu», mais à servir une cause elle-même imprévue, sinon imprévisible. Pour parer à une absence de dessein préalable, il brille dans une apparition à effet immédiat et instantané, et allie la densité recherchée, mais pas toujours atteinte, à son manque de concentration. Plus qu'une structure ou qu'un produit structuré, il qualifie une tentative de structuration qui, sans proprement échouer, n'aboutit jamais à son accomplissement définitif, et se consume entièrement dans l'éclat de son affirmation passagère. Ce dernier aspect de la précarité de l'improvisé en détermine précisément

3. *La fugacité*. L'improvisé n'est pas simplement passager, mais aussi, et surtout, fuyant. Structure qui se cherche éternellement, il se détruit aussitôt qu'il risque de se définir. Pour durer, il lui faut fuir la durée même, demeurer fluide, diffus, redondant, exubérant, dilaté, périphrastique. Sa densité est toute d'intention, non de réalisation; par contre, son «économie» est toute de carence, non de savoir, et sa souplesse, toute d'impuissance de s'organiser, non de domination des moyens d'expression.

4. *L'insuffisance*. Ébauche, l'improvisé le demeure sans se soumettre à son propre dépassement. Il n'est pas en soi le premier jet d'une structuration vouée à l'accomplissement; sous peine de cesser d'être, il ne saurait renier son statut d'imperfection en quête d'une plénitude jamais atteinte parce que dangereuse pour lui. Son insuffisance lui est nécessairement salutaire. Il n'est certes pas exclu qu'il

6. Cf. *supra* et la n. 2.

fasse ultérieurement l'objet d'une reprise savante qui le prolonge tout en le résumant; il ne saurait cependant s'orienter de lui-même vers une pareille éventualité sans se détruire en tant que tel. Sa propre existence et sa nature exigent que sa plénitude réside dans sa déficience; sa perfection, dans son équivoque; sa raison d'être, dans un non-sens.

5. *L'indifférence*. Ce trait est directement lié à l'inanité de l'improvisé. Son origine est, certes, à rechercher dans une absence, celle du prévu, et sa finalité, dans son pouvoir de le remplacer dans une perspective donnée. Néanmoins, envisagé en soi, et en dehors de ces limitations, l'improvisé est dépourvu de tout sens précis dérivant d'une affirmation quelconque. Il ne s'exprime pas à l'indicatif, au conditionnel ou à l'impératif, mais à *l'infinitif*, et ne véhicule aucun message autre que celui de sa propre présence, débordant de nuances d'origine externe, mais privée de toute nuance intime. Présence occasionnelle, il est parfois censé, au départ, faire écho à un précédent qui lui sert de prétexte, mais s'y soustrait et s'en libère aussitôt, pour s'affirmer comme présence de soi, indépendante de tout.

6. *L'insignifiance*. Dénué de signification, situé en marge des structurations accomplies, l'improvisé se pose comme synonyme du frivole, parce que lié à l'insouciance, et limité à son propre détachement. Plus il se respecte et plus il demeure détaché de tout, voire de soi; plus il se complaît dans son statut ambigu et plus il se heurte à toute ambition. S'il est, c'est parce qu'il paraît être. S'il semble dominer une succession d'événements, c'est parce qu'il leur est étranger de par sa nature. Et s'il lui arrive d'acquérir une importance dans son genre, c'est parce que sa futilité est signée par quelque génie.

7. *La lucidité*. La causalité de l'improvisé est souvent trompeuse. Il lui arrive de combler une absence hypothétique, de suppléer à une structure imaginaire, alors qu'en réalité la carence qu'il suppose n'est là que pour justifier sa présence, motivée par un désir créatif étouffé une fois le processus de création amorcé. Tout se passe au niveau de l'improvisé comme si l'Érôs socratique dégénérerait en jeu érotique dépourvu de toute règle et de toute technique, en s'éternisant dans une complaisance inutile. Au fond, tout jeu est une imitation imaginaire, et l'improvisé qui résulte d'un besoin réel autant qu'imaginaire d'imiter une absence en l'altérant, autorise, s'il ne l'exige pas, un débordement total, bien que gratuit, de l'imagination.

8. *La conventionnalité*. Par l'activité imaginative que l'improvisé nécessite, il met en évidence, avant de les mettre en valeur, les succédanés les plus dissemblables et les plus disparates d'éléments hypothéti-

quement réels, lors d'une tentative de construction sans fondations qui permet de procéder «avec les moyens du bord» à l'instauration, «de toutes pièces», de l'impossible et de l'irréalisable. Ainsi suppose-t-il l'acceptation du déjà-existant, et exclut en principe toute recherche et toute expérimentation en matière d'innovation, sauf celle qui, comme on l'a vu, procède d'une activité ludique de l'imagination. L'ingéniosité qu'il réclame se consume entièrement non point dans la recherche suivie du matériel à utiliser, mais dans un agencement qui assure la fiabilité et la viabilité de l'ébauche suggérée; d'où la faveur dont le conventionnel, le conforme, le conservateur, le traditionnel, jouissent dans le cadre de l'improvisé, et le confinement de l'expérimental au seul domaine de sa fonctionnalité.

9. A condition d'être totalement libre, cette *fonctionnalité* s'entend comme la garantie de la viabilité de l'improvisé. Si celui-ci n'a apparemment d'autre raison d'être que de s'affirmer, dans son ensemble, comme le succédané d'une structure absente, réelle ou imaginaire, il s'ensuit que ce qui en fait la valeur, c'est la façon dont il s'affirme capable de répondre à cette exigence. La plupart des autres traits caractéristiques de l'improvisé en infirment l'importance; seule, ou presque, sa fonctionnalité lui assure un intérêt avec une utilité à l'intérieur du groupe des catégories qui se réfèrent à l'activité de la conscience.

10. La *musicalité*. Elle est, sans conteste, le trait le plus restrictif, mais aussi le plus justificatif, de l'improvisé entendu comme catégorie esthétique. C'est la musique qui, en effet, en constitue le domaine d'application par excellence. Sous les noms d'impromptu, de fantaisie, de cadence, de concerto, d'intermezzo etc., l'improvisation⁷ est l'acte musical qui, à lui seul, suffit pour en justifier artistiquement, esthétiquement et philosophiquement, la validité. Dans cette musicalité, toutes les qualités précédentes de l'improvisé se résument et s'achèvent.

IV. Conclusion.

Catégorie de portée générale, relative à l'ensemble de l'activité de la conscience, l'improvisé accède au statut de catégorie esthétique sur-

7. Cf. D. LEVAILLANT, *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu*, Paris, Lattès, 1981; J. F. de RAYMOND, *Phénoménologie de l'improvisation*, Paris, Vrin, 1981; VI. JANKÉLÉVITCH, De l'improvisation, *Archivio di Filosofia*, 1953, pp. 47-76; H. SCHAMOWSKI, *Zur Psychologie des instrumental-improvisatorischen Schaffens*, Diss., Leipzig, 1961.

tout grâce à son application musicale: non point que son application aux niveaux respectifs des autres arts ne suffirait pas à lui valoir ce titre, mais l'importance qu'il acquiert en musique le lui confère énergiquement et par excellence. Comme les autres catégories mentionnées, l'improvisé jouit d'une acception très vaste qui lui interdirait toute spécification souhaitable pour l'intégrer dans un système de catégories esthétiques, n'était-ce son caractère de musicalité qui lui en permet l'accès de plein pied. Dans ces conditions, il va de soi que, s'il fallait introduire la catégorie de l'improvisé dans une classe spéciale de catégories esthétiques, à l'intérieur d'un groupe de classes catégorielles relatives aux genres artistiques, celle des catégories musicales conviendrait manifestement le mieux, non pas exclusivement, certes, mais, encore une fois, en tant que justifiant par excellence son caractère esthétique.

5. Modèles historiques et modèles culturels.

L'existence d'un processus historique une fois admise comme une réalité indéniable, on peut s'interroger sur sa nature et sa signification pour l'homme. On partira du fait que ce processus est conçu et interprété de façon différente selon les époques et les sociétés; selon les pré-supposés ou, à la limite, les préjugés sur lesquels repose toute appréciation de l'histoire; enfin, selon l'image que les consciences se font du monde et de l'homme, ainsi que de leurs relations et interactions mutuelles. Les différences enregistrées portent non seulement sur l'idée de la nature intime de l'histoire, mais aussi sur l'importance qui lui est accordée et sur la finalité qui lui est éventuellement reconnue.

L'histoire a deux visages dont l'un résulte de sa création à travers l'activité humaine; l'autre, de sa reconstitution moyennant le travail de l'historien. Le premier ne saurait être apprécié en dehors de l'effort que le second suppose. Là encore, il s'agit de distinguer d'une part le travail scientifique d'interprétation des monuments historiques, qui ne peut concerner que des domaines plus ou moins restreints, et d'autre part, l'élaboration de conceptions générales de l'histoire, qui, elles, reposent sur tout un ensemble de considérations relatives à la nature de l'homme, que celles-ci soient carrément des croyances *a priori* ou des explications qui revêtent des apparences scientifiques, mais qui, en fait, se réduisent aux précédentes. En effet, l'histoire consistant en un enchaînement de faits uniques, il est impensable que ceux-ci soient totalement subsumés sous des concepts catégoriels. Chacun d'entre eux maintient sa particularité, et ne peut être expliqué qu'en fonction d'une causalité qui lui est propre. La spécificité de la nature de l'histoire en tant que science exige, en vue de l'interprétation de l'histoire entendue comme manifestation de l'activité humaine, une méthode (ou, tout au moins, un procédé) de généralisation extrêmement prudente, afin d'éviter dans la mesure du possible, tout danger d'extrapolation.

D'extrapolations, l'histoire des interprétations de l'histoire en est pleine, car les critères choisis dans chaque cas, aussi objectifs puissent-ils prétendre être, sont des dérivés d'une pensée qui n'est nullement exempte de préjugés, et, de ce fait, altèrent de façon considérable les

conditions optimales d'objectivité requises pour de telles entreprises. La thèse que je voudrais soutenir est que les modèles historiques pris comme cadres et comme critères des diverses interprétations de l'histoire ne sont que des produits conformes aux modèles culturels que les diverses sociétés se créent elles-mêmes, et dans lesquels elles se reflètent. Dans ce contexte tout modèle historique risque d'être un modèle mythique qui sert à la fois à expliquer et à justifier l'existence d'une société donnée à un certain moment, et qu'en outre, une culture étant la manifestation d'un système de valeurs sur lequel elle repose, les modèles en question servent à exprimer le passage d'une valeur prédominante à une autre.

On pourrait distinguer en l'occurrence quatre types de modèles selon lesquels l'histoire est interprétée, et que je m'efforcerai d'analyser dans ce qui suit.

1. *Modèles poétiques.* On serait en droit d'appeler aussi bien les modèles de cette catégorie, des modèles génétiques, car ils sont utilisés afin de justifier l'existence du mal dans les sociétés dont ils émanent et qu'ils qualifient. Toute société archaïque, si primitive qu'elle soit, nécessite un tel modèle qui en exprime l'essence et la structure, tout en lui servant de terme de référence pour sa propre qualification. L'anthropologie structurale a, de nos jours, mis l'accent sur la valeur que de tels modèles acquièrent en tant qu'instruments utilisés pour renforcer la conscience de l'identité des sociétés respectives. Ce sont, en un sens, des modèles qui rattachent des mythes anthropogoniques à des mythes cosmogoniques, et qui, par ailleurs, traduisent le souci des sociétés en question de s'attribuer des origines aussi surhumaines que possible. Leur orientation vers le passé est particulièrement caractéristique. On en trouve l'exemple le plus typique chez Hésiode (d'où leur qualification de poétiques par excellence). Il existe notamment chez Hésiode une conception indéniablement descendante de l'histoire de l'humanité, qui implique la conscience d'une détérioration continue de la condition humaine qui est censée avoir traversé au moins quatre âges consécutifs dont chacun est inférieur au précédent. Plusieurs siècles plus tard, Plotin reprendra ce modèle historique pour en faire un modèle métaphysique. La conception plotinienne de la phase du retour, qui quit la phase de la procession, permet de comprendre le modèle intermédiaire stoïcien qui fait de l'histoire une sorte d'itinéraire cyclique. On passe ainsi d'un pessimisme historique fondamental à une indifférence vis-à-vis de l'histoire qui s'affirme n'être qu'un processus apparent masquant une immobilité réelle. Le monde grec archaïque et classique qui, par ailleurs, ferme les yeux sur la présence historique, du moins entendue

comme historicité, du monde barbare essaie d'expliquer son passage de l'idéal de vaillance à celui d'éducation, puis à celui de sagesse. Ce n'est que tardivement que le monde grec, sous l'effet d'un émerveillement et sous l'influence d'un syncrétisme devenu nécessaire en raison de ses contacts avec les cultures et civilisations orientales, et, bientôt, avec le monde romain, se voit obligé d'en tenir compte en affirmant un optimisme compensatoire de sa propre décadence, et exprimé à travers une vision rigoureuse de l'idée d'éternel retour.

2. *Modèles religieux.* Ces modèles sont orientés à la fois vers le passé (car ils retiennent encore de la catégorie précédente de modèles le souci de l'origine de l'humanité) et vers l'avenir (car ils sont à la recherche d'une eschatologie historique qui justifie non plus directement l'existence d'une société donnée, mais, indirectement, celle de la religion à travers laquelle le salut de l'homme est rendu concevable). Le modèle typique est, dans ce cas, fourni par la conception augustinienne de l'histoire, qui est un modèle décidément vectoriel, et qui exprime la négation de toute périodicité historique. Ici encore, on a affaire à un processus qui se réalise aussi bien par étapes que par à-coups, de provenance transcendante, ce qui n'était point le cas pour la catégorie de modèles précédente, mais ce qui ne signifie pas non plus que l'homme est dispensé de toute responsabilité historique. En effet, certains élargissements médiévaux (d'inspiration en quelque sorte progressiste) de ce modèle reconnaissent à la conscience historique humaine le droit et le devoir d'initiatives décisives destinées à corriger des déviations éventuelles d'un programme historique qui semblait établi une fois pour toutes. L'idée d'intervention humaine se trouve de ce fait non seulement introduite dans un processus universel, mais aussi «réhabilitée». L'optimisme historique augustinien qui avait remplacé le pessimisme hébraïque se trouve, à son tour, dépassé par un suroptimisme auquel les visions modernes du progrès sont sans nul doute hautement redevables. A plusieurs égards héritier du judaïsme, le christianisme exprime cependant une volonté universaliste. Il promouvoit, certes, l'idée d'égalité des hommes, mais à l'intérieur du monde que lui-même entend constituer. Cette attitude marque le passage d'une culture où prédomine l'idéal de sagesse à une culture où prédomine celui de la sainteté dans la foi, puis celui de l'individualité. La Réforme s'inspirera directement de ce dernier.

3. *Modèles scientifiques.* On pourrait tant soit peu hésiter à employer ici sans guillemets le terme «scientifiques» appliqué à cette catégorie de modèles historiques. Les modèles en question se présentant, en effet, comme des prolongements des modèles précédents, surtout de ceux

d'entre eux qui mettent l'accent sur l'idée de progrès. Scientifiques, ils prétendent l'être en raison de l'attitude négative de leurs créateurs envers toute idée de recours au principe de transcendance. On y discerne toutefois la présence curieuse, en filigrane, d'une fatalité envisagée à travers l'idée de nécessité, associée à celle de progrès, et elle-même censée être desservie par l'activité humaine. L'idée même de progrès, qualifiée de nos jours de mythe par certains, et qui est inhérente à ces modèles, semble, dans leur contexte, exprimer une réalité sinon indépendante de l'intentionnalité historique de la conscience humaine, du moins telle que l'intentionnalité en question doive, pour être efficace, s'y conformer en s'y adaptant. De Condorcet à Comte et à ses successeurs on assiste à toute une mystique inavouée du progrès de l'esprit, qui met l'accent principalement sur une dernière phase historique atteinte ou à atteindre. Le paradoxe antinomique consisterait ici dans l'acceptation de l'existence possible d'une telle phase finale envisagée comme durable à l'intérieur de la conception d'un progrès inéluctable et continu. La même remarque est applicable à l'hégélianisme dont le modèle historique, pourtant issu directement d'un modèle métaphysique indéniablement *a priori*, échappe de justesse à une contradiction constitutive, dans la mesure où il combine l'idée linéaire de progrès historique continu à celle de répétition. Même Hegel cependant, comme le feront, toute proportion gardée, ses propres successeurs et émules de toutes tendances, commet l'imprudence de caresser avec insistance l'idée d'une phase finale du devenir historique. Tous ces modèles, ainsi que leurs prolongements jusqu'à la fin du siècle dernier, sont des manifestations d'une culture qui sacrifie à un certain scientisme, justification de la fascination exercée sur les esprits par les exploits constatés au début de l'ère industrielle à peine entamée, mais entendue à l'époque comme un *nec plus ultra*.

4. *Modèles synthétiques.* A l'encontre des catégories de modèles historiques précédentes, modèles qui sont tous unidimensionnels et, pour ainsi dire, monophoniques, à l'exception, peut-être, du modèle hégélien, ce qui, d'ailleurs, demeure discutable, il s'est développé, de nos jours, une tendance à élaborer des modèles historiques pluridimensionnels, polyphoniques, polyaxiaux. Cette tendance résulte d'une conception complexe du devenir historique, entre autres à partir de la position de Toynbee pour qui l'histoire est à la fois compartimentée et unitaire dans l'espace et dans le temps, et comporte des progressions et des régressions, aussi bien que des répétitions. Les modèles en question, qui sont des modèles *a posteriori*, du fait qu'ils ne sont pas directement

ou indirectement impliqués par quelque principe métaphysique, sont volontiers inspirés de modèles musicaux*, et structurés par analogie avec ces derniers. Ils constituent des fonctions dont les paramètres s'adaptent facilement aux données historiques envisagées. Ils offrent ainsi des images plus adéquates d'une réalité historique «fibreuse», pour reprendre l'expression que Bachelard applique à la réalité naturelle. Du point de vue épistémologique, ces modèles non exclusifs qui s'opposent aux anciens modèles exclusifs présentent l'avantage de répondre à une prospective combinatoire au cours de l'activité opérationnelle d'interprétation de l'histoire, elle-même considérée synthétiquement. On constate d'emblée que ces modèles correspondent, d'une certaine manière, à une nouvelle mentalité relativiste qui n'est pas sans rapport avec la prise de conscience, dans un temps très limité, de la concurrence, inquiétante pour le monde européen, de puissances nouvelles, ainsi que de l'émergence du tiers monde, naguère encore exploité sous le regard attendri d'esthètes épris d'exotisme, mais prêt aujourd'hui à jouer un rôle historique décisif sur le plan universel. A travers ces nouvelles conceptions historiques exprimées par des modèles pluricentriques, la culture européenne (ou inspirée par l'Europe) pourrait manifester une vision réaliste et, pour ainsi dire, «égalitaire» de l'histoire, mais aussi, éventuellement, une certaine angoisse comparable à celle éprouvée par la culture grecque à la veille de sa décadence. Ne s'agirait-il pas alors d'un nouveau syncrétisme inspiré des structures démocratiques (et bientôt fédéralistes) de l'Europe, et opérant à partir d'impulsions différentes, certes, bien qu'assez semblables à celles constatées vers la fin du monde antique?

Si l'histoire a un sens axiologique, elle n'a pas, au départ, de sens «directionnel», sinon dans un cadre d'ensemble lui assurant la possibilité de s'affirmer à travers des modèles qui tiennent compte de sa nature et de son expression quasi contrapuntiques. Polycentrisme structurel, cette vision contemporaine de l'histoire a l'avantage de recouvrir toutes les conceptions historiques antérieures, y compris la conception marxiste qui, dès lors, en devient un aspect particulier, tout comme, pour citer encore Bachelard, la géométrie euclidienne et les géométries non euclidiennes deviennent des aspects particuliers d'une pangéométrie, chacune n'étant valable que dans certaines conditions et toute opposition ou

* A propos des conceptions «fugitive» et «sérielle» de l'histoire, Cf. E. MOUTSOPOULOS, Possibilités et limites d'une histoire «sérielle», *Diotima*, 7, 1979, pp. 204-205.

contradiction entre elles ne persistant qu'à des niveaux inférieurs. Dépassement de tout exclusivisme et de tout monisme axiologique et culturel, une telle conception de l'histoire permet la promotion de l'idée même d'homme entendu comme membre d'une société universelle, mais aussi comme personne libre. Sans pouvoir être confondu avec un progrès quelconque, le processus historique n'exclut pas l'idée de progrès; il l'admet même volontiers toutes les fois qu'elle s'y intègre en tant qu'exprimant une affirmation de l'humanité.

6. Art et pouvoir.

1. *Préliminaires.* On ne saurait procéder à quelque présentation exhaustive, mais condensée, des aspects multiples de la thématique esquissée dans les pages qui suivent sans en fausser, tant soit peu, la teneur. Force nous est, par conséquent, d'en isoler quelques-unes des perspectives qui nous paraissent en constituer des paramètres essentiels.

Pour préciser de façon appropriée les rapports qui existent entre art et pouvoir, il est nécessaire de procéder à des définitions préalables. Par ailleurs, et conformément à ce schème méthodique, il convient d'analyser le problème posé en en distinguant d'emblée, et en plus de ses aspects fondamentaux, deux aspects particuliers et complémentaires qui soulignent des interférences de structures et de fonctionnalités sur les plans psychologique et social, partant sur le plan politique au sens le plus large du terme. Il sera donc question dans ce qui suit, en plus de l'attitude du pouvoir à l'égard de l'art et, inversement, de l'attitude de l'art à l'égard du pouvoir, qui constituent la thématique de base de notre propos, de deux considérations, pour ainsi dire accessoires, mais non point négligeables, qui portent respectivement sur l'art du pouvoir et sur le pouvoir de l'art, et à travers lesquelles le sens de chacune des deux réalités en cause semble pouvoir être clarifié.

2. *L'art du pouvoir.* On entendra par pouvoir toute structure dynamique organisée en vue d'exercer, par l'intermédiaire de son autorité établie, une pression actuelle, effective et déterminante sur des consciences isolées ou sur une collectivité de consciences, en les obligeant à agir de façon à favoriser sa propre consolidation, donc à son avantage. Il va de soi que cette même structure se prête, de par son dynamisme, à des restructurations telles qu'elles lui assurent la possibilité de se perpétuer dans le temps et au gré de circonstances diverses qui peuvent varier à l'infini. Comme tout organisme, le pouvoir admet une évolution au cours de laquelle il s'adapte aux nouvelles situations qui en assureront la continuité¹, voire la pérennité.

1. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Durée ontologique et conscience*, *Néa Hestia*, 72, 1962, pp. 1101-1102.

A cet effet, le pouvoir, tel qu'il vient d'être entendu, recourt à un art de comportement, qui lui permet de s'exercer avec succès. On entendra cet art de la manière dont le fait Socrate à propos de toute attitude et de tout comportement, eux-mêmes organisés, à savoir non point en tant qu'instauration ou que création intentionnelle d'une forme à laquelle la conscience se réfère de façon pratiquement désintéressée, mais plutôt comme le modèle d'une technique mise à la disposition d'une activité utile², telle l'activité du stratège ou du potier. Sous cet aspect, l'art acquiert la signification d'un «savoir faire» qui consiste à choisir judicieusement une série de mesures à prendre parmi une multitude d'options de rechange, qui sont les plus appropriées à la situation spéciale à envisager; il s'agirait, par conséquent, d'une «stochastique»³ étrangère à tout engagement d'ordre émotif, engagement qui risquerait d'en atténuer la portée et d'en affecter les résultats: d'une *petteia*⁴, c'est-à-dire d'une sorte de jeu aux échecs, ou encore d'un calcul de probabilités auxquelles divers moyens d'action sont rattachés, et dont l'informatique actuelle donne la mesure de la puissance salvatrice ou destructrice de la dignité de l'homme.

La forme à la fois la plus complète et la plus complexe de cet art du pouvoir serait ce que Platon appelle la «cybernétique»⁵ ou l'art de gouverner, moyennant un système établi et imposé, sinon accepté, de sanctions, comportant récompenses et châtements — donc des privations assurant l'impuissance et l'inoffensivité des gouvernés, et encourageant leur obéissance, voire leur complaisance —, sous forme de répression qui dégenérerait cependant en oppression toutes les fois que l'art en question s'exercerait sans mesure, sans souplesse, sans souci de l'équilibre et, finalement, sans élégance.

3. *Le pouvoir vis-à-vis de l'art*. Avec l'idéologie et la morale, l'art, au sens le plus élevé du terme, est l'une des expressions de la réalité humaine collective, auxquelles tout pouvoir a régulièrement recours pour se justifier et pour se consolider. En effet, l'idéologie fournit au pouvoir un soutien conceptuel de référence aux rapports existant entre l'homme et le monde; la morale, un soutien normatif de référence aux rapports

2. Cf. IDEM, *La musique, dans l'œuvre de Platon*, Paris, P.U.F., 1959 (coll. Bibl. de philosophie contemporaine), notamment p. 2.

3. Cf. PLATON, *Philèbe*, 56 a: μελέτης στοχασμῶ.

4. Sur *petteia*, cf. IDEM, *Rép.*, VI, 487 c; *Phèdre*, 274 d; *Politique*, 299 e; *Lois*, VII, 820 c-e.

5. Cf. IDEM, *Rép.*, I, 346 a: κυβερνητική.

existant entre les consciences humaines; l'art, lui, un soutien formel, purement esthétique, de référence à une hiérarchie, apparemment variable, de valeurs fictives qui sont censées refléter une hiérarchie, nécessaire et *ne varietur*, de valeurs réelles.

Il en résulte que tout pouvoir favorise les conditions de création, d'éclosion et de promotion d'un art qui soit à sa propre mesure, et destiné à une consommation au service de sa continuité, donc de sa durée et de sa persistance. Tout art étant esthétiquement plus ou moins valable en soi, ce sont les conditions dans lesquelles il s'affirme, et que le pouvoir établit et garantit lui-même, qui intéressent, justement, ici, puisqu'elles déterminent la spécificité de l'activité artistique et de ses résultats.

Parmi toutes les formes de pouvoir, il en est certaines dont les rapports avec l'art sont plus directs, et plus importants. Par contre, le pouvoir éducatif, entre autres, qui est un pouvoir de persuasion, n'a recours au soutien de l'art qu'à l'intérieur d'un domaine plus vaste qui correspond à un pouvoir politique ou religieux, par exemple, que lui-même dessert volontairement ou involontairement. Néanmoins, dans ce dernier cas, les choses se compliquent à souhait; car une sorte d'attitude de résistance se développe, qui fait appel à des formes artistiques insolites ou, tout simplement, dont le contenu est apte à encourager l'affirmation de réticences virtuelles ou naissantes à l'égard du pouvoir desservi.

Il semble que plus le pouvoir est librement accepté, plus il favorise la création d'un climat propice au développement d'un art significatif et, de ce fait, imposant en soi, donc n'ayant nullement besoin d'être artificiellement et obligatoirement imposé pour survivre. En outre, plus le pouvoir s'inspire d'idées qui répondent à des aspirations profondes et sincères des consciences, et qui sont à la mesure de l'existence humaine, mais, toutefois, éloignées des contingences de l'actualité propres à susciter fanatismes et cabales ayant trait à ces contingences, plus il est capable de susciter, à son tour, des réponses et des échos sincèrement affirmatifs de son universalité.

C'est à ce niveau qu'on trouvera l'explication de l'importance et du succès d'un grand nombre de formes d'art religieux, et entre lesquelles Hegel⁶ essaie de définir des rapports qui éclairent leur ordre de succes-

6. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Historicisme, phénoménologisme et axiologisme dans l'esthétique de Hegel, *Atlantida*, 9, 1971, pp. 43-52, et *Annuaire Scientifique de la Faculté de Philosophie de l'Université d'Athènes*, 1971, pp. 96-105.

sion: l'universalité de l'art d'Orient, qualifié de «symbolique», résiderait dans sa prédilection pour la réduction de la temporalité humaine à l'éternité de l'univers; celle de l'art grec, qualifié de «classique», dans son évocation de la réduction de la précarité du particulier et du concret à l'essentialité actuelle et réelle du général, voire du généralisé et de l'abs-trait; enfin, celle de l'art chrétien, qualifié de «romantique», dans sa pratique de réduction de l'idée d'évanescence de l'homme créé, à l'idée de permanence de la transcendance créatrice, pleine de sollicitude envers lui.

Toutefois, et en dépit de l'existence d'un dogme religieux strict (il est vrai qu'un dogme religieux n'a jamais pesé sur l'art grec, puisqu'en Grèce le droit de constitution d'une «théologie» libre fut toujours l'apanage de l'imagination artistique, notamment de l'imagination poétique), dogme de rayonnement puissant dans certaines religions, dont le christianisme, l'art religieux est généralement loin de se soumettre à des contraintes formelles et stylistiques; essentiellement traditionnel, il ne lui répugne cependant pas de recourir aux formes esthétiques les plus insolites, ni d'en créer de nouvelles. D'où l'extrême richesse formelle de l'art chrétien, ne serait-ce que dans ses manifestations les plus austères, tel l'art byzantin. De même, issues de conceptions confessionnelles différentes, une cantate de J. S. Bach et une messe de Mozart témoignent d'une égale ferveur religieuse⁷. Cette égalité et cette richesse sont, de toute évidence, imputables à la liberté avec laquelle la conscience se réfère à son objet d'inspiration.

Quant à la différence entre traditionalisme et conformisme⁸, elle tient du fait que l'un est le résultat d'un attachement sincère et préférentiel, libre de tout engagement et de toute contrainte, directe ou indirecte, à des formes depuis longtemps éprouvées, même si elles entrent en conflit avec des préférences esthétiques suggérées par un pouvoir soucieux uniquement d'établir son propre culte; l'autre, le résultat d'un attachement, le plus souvent feint et affiché avec ostentation, à des formes qui, d'une manière ou d'une autre, conviennent à un pouvoir dont on prétend hypocritement que les consciences exploitées sont le

7. Cf. IDEM, Sentiment esthétique et sentiment religieux, *Néa Hestia*, 69, 1961, pp. 604-610; cf. IDEM, Contemplation et création dans l'art religieux, *Primer Congreso Mundial de Filosofía Cristiana*, Cordoba, Argentine, 1979.

8. Cf. IDEM *Conformisme et déformation. Mythes conformistes et structures déformantes*, Paris, Vrin, 1978 (coll. Problèmes et controverses), pp. 75-95.

prolongement ou, mieux, qu'il en est le produit représentatif unique et exclusif.

L'art traditionnel est un art librement préféré, par opposition à un art qui n'est plus compris. L'art conformiste, par contre, est un art imposé, à l'exclusion de tout autre art, non point par préférence, mais par nécessité; non point par incompréhension, mais par contrainte et par crainte. Deux classes de catégories esthétiques s'y rapportent, dont l'une comprend toutes les catégories relatives aux formes rejetées, jugées «maudites», de l'art, et à leurs représentants respectifs; l'autre, toutes les catégories prisées selon les époques et selon les régimes en vigueur. Qu'il suffise de rappeler les catégories esthétiques et les styles artistiques imposés par des régimes totalitaires, donc, par définition, susceptibles de les servir en les exprimant: le monumental et le redondant auxquels il est fait appel dans la mesure où le niveau de culture esthétique des consciences exerçant le pouvoir, et le niveau de culture esthétique auquel on souhaite maintenir les consciences des administrés sont, chacun de son côté, inférieurs à une certaine moyenne.

Ainsi, Marinetti qui fut le théoricien par excellence du futurisme, théorie esthétique carrément moderniste, libérale et anticonformiste, s'est contredit en adhérant politiquement au fascisme, lui-même enlisé dans sa préférence pour un art qui se voulait à la fois héroïque, grandiloquent et rhétorique, mais d'où cependant, témoin de la survivance de la renaissance italienne, l'élément modérateur, sous l'aspect d'une tendance à la stylisation, d'inspiration maniériste, n'était pas totalement absent, comme, par exemple, dans les sculptures de Romagnoli.

L'art de la fin de l'entre-deux-guerres en Allemagne n'a pas sacrifié à des valeurs quasi esthétiques de façon aussi grossière et conséquente.

Dans l'ensemble, et à l'inverse de ce qui s'est passé en Italie, il n'y a pas eu en Allemagne de doctrine national-socialiste arrêtée à ce sujet, comme il n'y a pas eu non plus de doctrine politique arrêtée *a priori*, l'idéologie du régime ayant graduellement constitué une théorie éclectique sans grande cohérence. La perversion des consciences artistiques a pu être limitée d'une part par l'émigration; d'autre part, par l'encouragement prodigué à une tendance de retour à des formes d'art vécues comme traditionnelles et comme révolutionnaires à la fois, telles celles qui avaient été honorées par le wagnérisme. On retrouve toutefois dans l'art de cette époque une certaine prédilection pour le majestueux, le grandiose, le pompeux, qui n'est pas sans rapport avec l'esthétique du «Jugendstil» (ou du «Kitsch», pourtant dénoncé), le tout associé à l'esthétique du plus-que-fignolé, prédilection contradictoire et paranoïaque, à l'image de

la mentalité de l'autorité suprême du pouvoir dont elle émanait, dominant l'exposition «exclusiviste» connue sous le nom d'«Entartete Kunst» (1939), et respectueuse du raffinement avec lequel des méthodes violentes politiques ou militaires d'oppression furent appliquées par le régime.

Le favoritisme à outrance dont a bénéficié de par le passé, et bénéficie encore de nos jours, le «réalisme socialiste» s'inscrit dans la même ligne de compte. Les appuis théoriques invoqués à cet égard laissent apparaître un mépris, d'inspiration assez herbartienne, donc assez désuète, pour la forme, et qui, selon une considération d'origine hégélienne, se profile parallèlement à un souci de l'idée qu'elle est supposée manifester.

Toutes ces tendances sont mises au service de pouvoirs émanant de régimes plus ou moins autoritaires qui, pour survivre, ont besoin d'afficher ne serait-ce qu'un semblant de force, exagérément souligné. L'art est ainsi appelé à contribuer à la création du mythe du pouvoir en l'exaltant soit sur un plan impersonnel soit sur celui du culte d'une personnalité «garante», à elle seule, de sa durée «bienfaisante». L'art du grand siècle, comme l'art du premier empire en France, ne sont pas exempts des caractères esthétiques et politiques mentionnés, L'un et l'autre s'en soustraient néanmoins par la profusion même d'artistes de génie, qui les ont respectivement illustrés, et qui contraste avec la carence qu'accentue encore l'émigration. Que le retour, dans leur pays d'origine, d'artistes de l'envergure d'un Prokofiev ait été associé à une soumission, et sanctionné par quelque «autocritique» est un fait éloquent de la possibilité de l'art d'être, dans certains cas, l'expression d'une présence humaine libre de toute contrainte.

Le grâce et la disgrâce de l'art et de l'artiste sont, en grande partie, tributaires des changements qui peuvent survenir au sein d'un régime. L'art traditionnel de la Chine a fait les frais d'une simple révolution de palais, qu'on s'est avisé de masquer en lui prêtant les proportions d'une «révolution culturelle», après avoir eu recours préalablement à des méthodes classiques de provocation, et feint de prôner la libéralisation apparente connue sous le nom de «doctrine des cent fleurs».

Des mythes artistiques⁹ sans cesse renouvelés sont mis au service du pouvoir politique ou économique. Le «siècle d'Auguste» est le produit d'une volonté de divinisation; il faudrait même voir dans l'activité de Mécène celle d'un recruteur d'artistes à la solde du pouvoir, et travaillant

9. Cf. IDEM, Art et mythes artistiques, *Diotima*, 5, 1977, pp. 137-145.

à la glorification de celui-ci et des idéaux censés en soutenir l'orientation politique: «protection libérale ou mobilisation de la poésie»¹⁰? Depuis longtemps, les galeries d'art imposent des artistes par des moyens licites ou illicites, et que l'on retrouve dans les méthodes très élaborées dont l'industrie du disque et du spectacle dits «dégers» se sert de nos jours pour «fabriquer» ses propres héros éphémères qui, fait nouveau, attirent une clientèle politisée. S'il se trouve que de grands talents artistiques soient ainsi, de temps en temps, plus aisément révélés, d'insignes médiocrités se voient, en revanche, être hissées au sommet de la notoriété. Toutes ces méthodes répondent à des structures culturelles et sociales mises en place pour faciliter l'écoulement et la consommation de tels produits. Combinés aux mythes artistiques, les mythes historiques et scientifiques forment des complexes opérationnels par rapport auxquels les structures déformantes de la conscience, qui leur correspondent¹¹, et qui sont composées de préjugés élémentaires et de groupements déjà structurés fondés sur des sophismes¹², les justifient les unes vis-à-vis des autres. Ainsi, de proche en proche totalement inféodé, l'art devient l'instrument d'une activité maléfique que représente tout pouvoir oublieux de la priorité axiologique de la personne humaine face à une autorité personnelle ou collective.

4. *Le pouvoir de l'art.* L'origine magique et religieuse de l'activité artistique souligne le caractère social de ses manifestations, et ce, malgré les interprétations qui en font une activité essentiellement économique¹³, à l'intérieur de la collectivité, en éclairant la fonction incantatoire¹⁴ au niveau de l'explication des diverses formes que le processus de participation peut revêtir¹⁵. Dans ces conditions, le rôle que l'activité artisti-

10. J. M. ANDRÉ, *Mécène. Essai de biographie spirituelle*, Paris, les Belles Lettres, 1967 (Ann. Litt. de l'Univ. de Besançon, t. 86), pp. 97-143, notamment pp. 98; 99; 118 et suiv.

11. Cf. E. MOUTSOPOULOS, Ignorance et préjugés.

12. Cf. IDEM, Argumentation et sophistiques de la liberté humaine dans les sociétés contemporaines, *Settimane Mediterranee, IV. Convegno di Studi*, Palermo, 1979, pp. 11-17.

13. Cf. K. BÜCHER, *Arbeit und Rhythmus*, 3^e éd., 1902.

14. C'est par cinq fois consécutives que Platon, *Lois*, II, 654 b etc., affirme que les chants (ὄδαι) sont, en fait, des incantations (ἐπωδαί); cf. la double signification du terme latin *carmen*: chant et charme.

15. Cf. E. MOUTSOPOULOS, *Participation as a Foundation for Social Relations, Unity and Society*, Meeting of the International Society for Metaphysics, London, 1980.

que joue dans la prise de conscience, par la collectivité, de sa propre existence, et dans l'établissement et le renforcement des liens qui unissent ses membres devient évident. Là encore, on reconnaîtra l'importance de l'aspect unificateur de l'art en se référant à l'étymologie du mot «religion» (re-lego).

L'art ne possède pas seulement un pouvoir; il est aussi pouvoir lui-même, et, comme le magicien, l'artiste détient une force efficace par laquelle il s'impose aux consciences. En renforçant les liens entre les membres d'une société, et en assurant la participation sociale sur tous les plans possibles, l'art se révèle être un facteur de régulation des divers éléments impliqués par le comportement des consciences à l'égard du fonctionnement des sociétés.

Une telle régulation suppose non seulement l'exercice d'un pouvoir incantatoire, inhérent à l'art, mais aussi l'entrée en conflit de ce pouvoir avec tout autre pouvoir établi et exercé à l'intérieur d'une société. Au pouvoir existentiel et au pouvoir magique et religieux, donc comportementiel, de l'art, s'ajoute, dès lors, éventuellement, un pouvoir d'ordre décidément politique. L'affrontement des pouvoirs opposés sur ce plan se solde soit par l'échec de l'un ou de l'autre, soit par leur concours mutuel, ce qui revient encore à l'enregistrement d'un échec particulier ou total. Chez Platon, par exemple, l'art, quand il n'est pas banni, est entièrement subordonné à l'État, soit dans un esprit dogmatique, comme dans la *République*¹⁶, soit dans un esprit positiviste et pragmatiste, comme dans les *Lois*¹⁷.

Or la soi-disant tolérance de l'art par l'État correspond à sa jugulation complète, donc à l'insuccès fondamental de certaines formes de l'activité artistique. Par ailleurs, toute collaboration entre les deux pouvoirs correspond à une altération et à une falsification de leurs natures respectives. On admettra d'ailleurs, par conséquent, en vue du maintien et de l'expression adéquate de ces natures, une relation dialectique entre pouvoir artistique et pouvoir tout court, relation entendue comme une tension perpétuelle qui en anime l'efficacité respective, tout en assurant sans entraves la pureté des natures, mais aussi l'indépendance des manifestations.

A côté de la possibilité de définir un art de l'exercice du pouvoir en général, et par opposition à celui-ci, se dessine la possibilité de définir

16. Cf. PLATON, *Rép.*, III, 398 c et suiv.

17. Cf. IDEM, *Lois* VIII, 829 c-d.

un art de l'exercice du pouvoir de l'art, qui s'avèrerait également un instrument de pouvoir, un art au second degré, bien plus subtil et plus «stochastique» que l'autre, et qui serait relatif à la pratique des diverses techniques de renforcement de la participation, partant de l'intégration sociale, dans le respect des consciences individuelles, ce qui ne saurait être envisagé à propos de l'activité politique, par exemple, dont l'art de pouvoir consiste à concevoir des modèles sans cesse renouvelés d'absorption, voire de soumission, des consciences.

Il va sans dire que les considérations précédentes sur l'activité du pouvoir sont applicables non seulement au niveau du pouvoir de l'État, mais aussi à celui de toute sorte de pouvoir qui présente un visage contraignant, qu'il soit, par exemple, éducatif ou autre — et l'on ne saurait omettre de faire ici allusion aux pouvoirs «filtrants» des divers «pontifes» de l'art, dont le représentant typique est le critique parvenu¹⁸. Le pouvoir de l'art répond précisément au besoin de réduire au domaine artistique tout autre pouvoir qui n'y a pas été réductible au départ; d'où l'opposition esquissée, d'où aussi la notion de pureté de l'art, à laquelle se rattache celle d'indépendance artistique, suggérant, à son tour, la notion de dynamisme artistique, qui en est, d'ailleurs, inséparable.

L'examen de l'art du pouvoir et du pouvoir de l'art, auquel se rattache un art de l'exercice du pouvoir artistique, permet en même temps d'apprécier les deux volets de la dialectique esquissée entre art et pouvoir. A l'intérieur du cadre ainsi défini on peut procéder à l'analyse des conditions dans lesquelles l'attitude du pouvoir à l'égard de l'art, et l'attitude de l'art à l'égard du pouvoir, sont respectivement envisagées.

5. *L'art vis-à-vis du pouvoir.* Le statut «créditif» de l'art, qui, selon le cas, en fait une arme pernicieuse ou un glaive purificateur, révèle sa puissance à la fois destructrice, tant qu'il se trouve inféodé à un autre pouvoir, et bénéfique, tant qu'il est libre d'agir de lui-même. Il arrive que, conscient de sa propre capacité d'imposition, l'art se refuse à s'asservir au pouvoir politique, économique etc. qui tente d'en fausser la teneur et la portée. Résistant à cet asservissement, sans toutefois en avoir toujours raison, il devient le domaine même dans lequel toute tentative d'altération de l'indépendance des consciences est entreprise. Même asservi, cependant, il lui arrive de se rebeller dans un sursaut héroïque, en faisant appel à ses vertus formatrices, pour recouvrer sa liberté.

18. Sur l'oppression exercée par les critiques d'art, cf. E. MOUTSOPOULOS, Les dimensions critiques, *In Memoriam P. A. Michelis*, Athènes, 1971. pp. 96-100.



Loin de se soumettre au pouvoir, qu'il dénonce en toute occasion, quand celui-ci devient opprimant, l'art se dresse contre l'éventualité de sa propre déchéance, comme de celle de l'humain, en décriant, sur des modes variés, illustrés par diverses catégories esthétiques, l'abîme creusé entre lui et le pouvoir par les abus et les déviations de celui-ci. Ces modes ont nom de comique et de dramatique, de sublime et de grotesque. En y recourant, l'art accomplit un devoir d'instruction et d'édification, qui s'inscrit dans les prolongements «éthiques» de sa nature. L'art réagit «tous azimuts» contre le mensonge, d'où qu'il vienne, par un réquisitoire à validité multiple. En ridiculisant le pouvoir, il le stigmatise, tout en lui enlevant, par les analogies choisies, le droit de sévir. L'art s'appelle alors Aristophane ou Molière, Ésope ou La Fontaine, ou encore équipe du *Krokodil*, selon le cas; l'art s'appelle encore *Le mariage de Figaro* ou *Guernica*.

Si l'art quitte son refuge esthétique pour s'aventurer dans d'autres directions, c'est qu'il se sent combattu, et ce, indirectement, subrepticement, dangereusement; s'il s'insurge, c'est qu'il prend conscience du péril imminent que court l'homme, son inspirateur devenu son protégé. C'est en se révoltant que l'art, prenant conscience de son propre pouvoir, l'exerce résolument et avec succès: plus qu'en châtiant, il apaise en informant, en instaurant et en édifiant des modèles d'univers fiables et viables.

6. *Conclusion.* Par leurs caractères complémentaires de pouvoir et d'art, l'art et le pouvoir concourent dialectiquement à l'établissement d'un équilibre de forces à l'intérieur de la vie des sociétés comme des groupes restreints, équilibre relatif à la consolidation et à la remise en question de structures établies. Traditionalisme et conformisme, tout comme avant-garde et «révolutionisme» sont des attitudes qui se relaient à l'intérieur d'un ordre collectif structuré pour assurer le maintien, au delà de la précarité de valeurs passagères stylistiques ou politiques, d'un ordre extrêmement stabilisé de valeurs permanentes, notamment celui des valeurs généralisées d'esthéticité et de créativité, de puissance mesurée et d'autorité respectueuse de la personne. Grâce au jeu des forces en question, de nouveaux modèles dynamiques culturels et sociaux sont sans cesse définis et réalisés, et les fonctions de l'art et du pouvoir, sans cesse précisées et enrichies.