

PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

REVUE IVOIRIENNE DE PHILOSOPHIE ET DE SCIENCES HUMAINES



Volume XIII - Numéro 23 Juin 2022 ISSN : 2313-7908

N° DÉPÔT LÉGAL 13196 du 16 Septembre 2016

PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

Revue Ivoirienne de Philosophie et de Sciences Humaines

Directeur de Publication : Prof. Grégoire TRAORÉ

Boîte postale : 01 BP V18 ABIDJAN 01

Tél : (+225) 01 03 01 08 85

(+225) 01 03 47 11 75

(+225) 01 01 83 41 83

E-mail : administration@perspectivesphilosophiques.net

Site internet : <https://www.perspectivesphilosophiques.net>

ISSN : 2313-7908

N° DÉPÔT LÉGAL 13196 du 16 Septembre 2016

ADMINISTRATION DE LA REVUE PERSPECTIVES PHILOSOPHIQUES

Directeur de publication : **Prof. Grégoire TRAORÉ**, Professeur des Universités
Rédacteur en chef : **Prof. N'dri Marcel KOUASSI**, Professeur des Universités
Rédacteur en chef Adjoint : **Dr Éric Inespéré KOFFI**, Maître de Conférences

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Prof. Aka Landry KOMÉANAN, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Antoine KOUAKOU, Professeur des Universités, Métaphysique et Éthique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Ayénon Ignace YAPI, Professeur des Universités, Histoire et Philosophie des sciences, Université Alassane OUATTARA.
Prof. Azoumana OUATTARA, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Catherine COLLOBERT, Professeur des Universités, Philosophie Antique, Université d'Ottawa
Prof. Daniel TANGUAY, Professeur des Universités, Philosophie Politique et Sociale, Université d'Ottawa
Prof. David Musa SORO, Professeur des Universités, Philosophie ancienne, Université Alassane OUATTARA
Prof. Doh Ludovic FIÉ, Professeur des Universités, Théorie critique et Philosophie de l'art, Université Alassane OUATTARA
Prof. Henri BAH, Professeur des Universités, Métaphysique et Droits de l'Homme, Université Alassane OUATTARA
Prof. Issiaka-P. Latoundji LALEYE, Professeur des Universités, Épistémologie et Anthropologie, Université Gaston Berger, Sénégal
Prof. Jean Gobert TANO, Professeur des Universités, Métaphysique et Théologie, Université Alassane OUATTARA
Prof. Kouassi Edmond YAO, Professeur des Universités, Philosophie politique et sociale, Université Alassane OUATTARA
Prof. Lazare Marcellin POAMÉ, Professeur des Universités, Bioéthique et Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Mahamadé SAVADOGO, Professeur des Universités, Philosophie morale et politique, Histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Université de Ouagadougou
Prof. N'Dri Marcel KOUASSI, Professeur des Universités, Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Samba DIAKITÉ, Professeur des Universités, Études africaines, Université Alassane OUATTARA
Prof. Donissongui SORO, Professeur des Universités, Philosophie antique, Philosophie de l'éducation Université Alassane OUATTARA

COMITÉ DE LECTURE

Prof. Ayénon Ignace YAPI, Professeur des Universités, Histoire et Philosophie des sciences, Université Alassane OUATTARA
Prof. Azoumana OUATTARA, Professeur des Universités, Philosophie politique, Université Alassane OUATTARA
Prof. Catherine COLLOBERT, Professeur des Universités, Philosophie Antique, Université d'Ottawa
Prof. Daniel TANGUAY, Professeur des Universités, Philosophie Politique et Sociale, Université d'Ottawa
Prof. Doh Ludovic FIÉ, Professeur des Universités, Théorie critique et Philosophie de l'art, Université Alassane OUATTARA
Prof. Henri BAH, Professeur des Universités, Métaphysique et Droits de l'Homme, Université Alassane OUATTARA
Prof. Issiaka-P. Latoundji LALEYE, Professeur des Universités, Épistémologie et Anthropologie, Université Gaston Berger, Sénégal
Prof. Kouassi Edmond YAO, Professeur des Universités, Philosophie politique et sociale, Université Alassane OUATTARA
Prof. Lazare Marcellin POAMÉ, Professeur des Universités, Bioéthique et Éthique des Technologies, Université Alassane OUATTARA
Prof. Mahamadé SAVADOGO, Professeur des Universités, Philosophie morale et politique, Histoire de la Philosophie moderne et contemporaine, Université de Ouagadougou
Prof. Samba DIAKITÉ, Professeur des Universités, Études africaines, Université Alassane OUATTARA
Prof. Nicolas Kolotioloma YEO, Professeur des Universités, Philosophie antique, Université Alassane OUATTARA

COMITÉ DE RÉDACTION

Secrétaire de rédaction : **Dr Kouassi Honoré ELLA**, Maître de Conférences
Trésorier : **Dr Kouadio Victorien EKPO**, Maître de Conférences
Responsable de la diffusion : **Dr Faloukou DOSSO**, Maître de Conférences
Dr Kouassi Marcellin AGBRA, Maître de Conférences
Dr Alexis Koffi KOFFI, Maître de Conférences
Dr Chantal PALÉ-KOUTOUAN, Maître-assistant
Dr Amed Karamoko SANOGO, Maître de Conférences

SOMMAIRE

1. L'être et l'inquiétude essentielle chez Martin HEIDEGGER Pascal Dieudonné ROY-EMA.....	1
2. Les Lumières entre lueurs et ombres 1. Alain Casimir ZONGO 2. Blaise NIKIEMA.....	15
3. La falsifiabilité et le problème de la vérité scientifique chez Popper 1. Offo Élisée KADIO 2. David Koffi KOUAKOU.....	41
4. John RAWLS et les limites de la théorie de la justice Mah Hortense KARABOILY.....	57
5. La crise des figures de l'art Ibrahim KONÉ.....	79
6. La vérité médiatique à l'épreuve du doute cartésien Lolo Dérock SERY.....	101
7. La géo-ingénierie du climat : du désir sécuritaire aux paradoxes éthiques Sionfoungon Kassoum COULIBALY.....	117
8. Enseignement des équations en classe de 5^{ème} au Burkina Faso : méthode intuitive versus méthode formelle 1. Kirsi Jean-Pierre DOUAMBA 2. Sekhna SYLLA	135

LIGNE ÉDITORIALE

L'univers de la recherche ne trouve sa sève nourricière que par l'existence de revues universitaires et scientifiques animées ou alimentées, en général, par les Enseignants-Chercheurs. Le Département de Philosophie de l'Université de Bouaké, conscient de l'exigence de productions scientifiques par lesquelles tout universitaire correspond et répond à l'appel de la pensée, vient corroborer cette évidence avec l'avènement de *Perspectives Philosophiques*. En ce sens, *Perspectives Philosophiques* n'est ni une revue de plus ni une revue en plus dans l'univers des revues universitaires.

Dans le vaste champ des revues en effet, il n'est pas besoin de faire remarquer que chacune d'elles, à partir de son orientation, « cultive » des aspects précis du divers phénoménal conçu comme ensemble de problèmes dont ladite revue a pour tâche essentielle de débattre. Ce faire particulier proposé en constitue la spécificité. Aussi, *Perspectives Philosophiques*, en son lieu de surgissement comme « autre », envisagée dans le monde en sa totalité, ne se justifie-t-elle pas par le souci d'axer la recherche sur la philosophie pour l'élargir aux sciences humaines ?

Comme le suggère son logo, *perspectives philosophiques* met en relief la posture du penseur ayant les mains croisées, et devant faire face à une préoccupation d'ordre géographique, historique, linguistique, littéraire, philosophique, psychologique, sociologique, etc.

Ces préoccupations si nombreuses, symbolisées par une kyrielle de ramifications s'enchevêtrant les unes les autres, montrent ostensiblement l'effectivité d'une interdisciplinarité, d'un décloisonnement des espaces du savoir, gage d'un progrès certain. Ce décloisonnement qui s'inscrit dans une dynamique infinitiste, est marqué par l'ouverture vers un horizon dégagé, clairsemé, vers une perspective comprise non seulement comme capacité du penseur à aborder, sous plusieurs angles, la complexité des questions, des

préoccupations à analyser objectivement, mais aussi comme probables horizons dans la quête effrénée de la vérité qui se dit faussement au singulier parce que réellement plurielle.

Perspectives Philosophiques est une revue du Département de philosophie de l'Université de Bouaké. Revue numérique en français et en anglais, *Perspectives Philosophiques* est conçue comme un outil de diffusion de la production scientifique en philosophie et en sciences humaines. Cette revue universitaire à comité scientifique international, proposant études et débats philosophiques, se veut par ailleurs, lieu de recherche pour une approche transdisciplinaire, de croisements d'idées afin de favoriser le franchissement des frontières. Autrement dit, elle veut œuvrer à l'ouverture des espaces gnoseologiques et cognitifs en posant des passerelles entre différentes régionalités du savoir. C'est ainsi qu'elle met en dialogue les sciences humaines et la réflexion philosophique et entend garantir un pluralisme de points de vues. La revue publie différents articles, essais, comptes rendus de lecture, textes de référence originaux et inédits.

Le comité de rédaction

LA CRISE DES FIGURES DE L'ART¹

Ibrahim KONÉ

Université Peleoro GON COULIBALY (Côte d'Ivoire)

kone.latfad@gmail.com

Résumé :

Cet article a essayé de résoudre une problématique esthétique contemporaine. Comment exprimer son savoir-faire vis-à-vis des conditions de reconnaissance déterminée d'avance par un jury esthétique ? Il s'agit de montrer comment à partir de la tension, de la crise qui s'appréhende ici en termes de critères objectifs esthétiques, l'œuvre d'art issue d'une figure de l'art parvient à épouser « dynamisme et efficacité ». Cette rigueur corrélative entre « crise des figures de l'art » et « efficacité » met en exergue la nécessité d'adaptation et de dépassement de l'artiste. Bien entendu, la crise des figures de l'art est une crise de l'artiste dont l'enjeu fondamental est de parvenir à un « engagement absolu » de l'artiste teinté d'un sens d'innovation aigu pour n'exprimer que la liberté et la beauté qui transcendent par-delà l'œuvre d'art.

Mots-clés : Crise, Ethique, Figures de l'art, Liberté, Nihilisme, Vérité.

Abstract :

This article has tried to solve a contemporary aesthetic problem. How to express one's know-how vis-à-vis the conditions of recognition determined in advance by an aesthetic jury? It is a question of showing how, starting from the tension, from the crisis which is apprehended here in terms of aesthetic objective criteria, the work of art resulting from a figure of art manages to marry "dynamism and efficiency". This correlative rigor between "crisis of figures of art" and "efficiency" highlights the artist's need for adaptation and surpassing. Of course, the crisis of the figures of art is a crisis of the artist

¹ Ce sujet de réflexion est la conséquence de mes participations à la 10^{ème} et 11^{ème} édition du Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA) en tant que membre du Comité d'organisation. Autour du Thème « L'Afrique-Monde », le Comité Artistique International (CAI), reparti selon les différentes figures de l'art (Musique, conte, danse (danse patrimoniale - danse contemporaine), humour, Théâtre, Slam) travaille à sélectionner les groupes artistiques dont le talent et l'originalité sont sources de performance.

whose fundamental stake is to achieve an "absolute commitment" of the artist tinged with a sense of acute innovation to express only freedom and beauty that transcend the work of art.

Keywords : Crisis, Ethics, Figures of art, Freedom, Nihilism, Truth.

Introduction

Comment une figure de l'art corrobore-t-elle en permanence une temporalité qui la légitime et la vivifie ? Autrement dit, une figure de l'art peut-elle être obsolète ? Si la figure de l'art se détermine comme une représentation autonome de l'art, peut-elle être en crise, en tension, c'est-à-dire déterminée vers sa propension à un état de « nivellement nihiliste »² ou vers un état de force et de plénitude ? Dans ces conditions, que révèle-t-elle sur l'artiste et l'œuvre d'art ? La problématique qui s'assigne à nous est celle de la nécessaire adaptation d'une figure de l'art dans sa disposition à être une source de représentation objective d'une subjectivité dont le but est de tendre vers des qualités esthétiques objectives et universelles. L'enjeu central de cette problématique est de montrer en quoi la crise des figures de l'art pose l'épineuse question du sens de l'innovation dans la création et de l'importance de l'appropriation de l'œuvre d'art par les spectateurs et par les critiques d'art. Mais avant, cette problématique pose la question de l'engagement esthétique de l'artiste, de sa culture, de son « style » et de son but ultime dans l'œuvre de création.

Trois axes structuraux constitueront la trame de notre analyse. Le premier axe met en évidence les différentes approches, les différentes perceptions de la notion de crise dans l'histoire de la philosophie tout en montrant l'acceptation qui sied à notre sujet. Aussi, nous nous attellerons à démontrer comment cette acceptation de la notion de crise légitime l'existence des figures de l'art. Le deuxième axe de notre analyse détermine les possibilités de l'auto-dépassement de l'artiste à travers la tension, la crise qu'il vit. Enfin, le

² Nous empruntons cette notion à Nietzsche pour exprimer la platitude, la décadence, l'incapacité à se dépasser et à triompher comme Œdipe triomphe face au Sphinx. Voir Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, 1964, Paris, Denoël, p. 23.

troisième axe a pour projet de montrer que par-delà la nécessité de la crise des figures de l'art, une éthique de la liberté et de la vérité est en œuvre.

1. Définitions des concepts de « crise » et de « figure de l'art » et légitimité des figures de l'art

1.1. Définitions des concepts de « crise » et de « figure de l'art »

Qu'est-ce qu'une crise ? Le mot crise a plusieurs sens selon le domaine dans lequel on l'emploie. C'est un mot qui est désormais utilisé par les médias, en sciences sociales et en politique. Aujourd'hui, plus qu'hier avec la COVID-19 et les récessions économiques dues à cette pandémie, l'expression connaît un regain d'actualité et passe pour ainsi dire du langage de spécialiste à l'ordre ordinaire des usages de la langue. Pourquoi ? Parce que la crise est au cœur des sociétés. Elle tire tous les phénomènes vers un élan de survie ou de mort.

La crise est la tension, la corde qui doit lier l'humain vers sa perfection, vers sa divinité ou vers son animalité. Cette corde, parce qu'elle est tendue dénote sa vocation à donner de la « valeur à l'existence ». En crise, l'artiste se demande s'il est lui-même « un signe de déchéance, de déclin, d'échec, la preuve que ses instincts sont fatigués et affaiblis » ; ou « s'il est une prédilection intellectuelle pour les aspects les plus durs » (F. Nietzsche, 1993, p. 24.). En d'autres termes, ce qu'est la crise, dans sa vocation usuelle, c'est d'être en soi le phénomène qui comporte des germes déstabilisateurs dont l'essence est d'engendrer des troubles qui peuvent être psychologiques, sociales, culturelles, politiques et économiques.

À partir de cette charge négative, une intention de réorganisation, de restructuration ou de dépassement est affirmée pour donner naissance à une réalité différente. Vue ainsi, la crise développe dans l'imaginaire du sens commun un pessimisme nihiliste³. Ce qui n'est pas la conception et le point de vue du sage philosophe ou de l'artiste tragique. La crise pourrait engendrer un « pessimisme de la force » parce qu'elle est la possibilité, l'élan transfigurateur

³ Il existe un pessimisme positif, ce que Nietzsche appelle le « pessimisme de la force ». Le pessimisme nihiliste est un état de vie qui détruit toute volonté de puissance, de triomphe sur le tragique.

de l'humain vers l'affirmation de son être le plus sublime, c'est-à-dire sa divinité, son « surhumanité ». La crise nous révèle à nous-mêmes. Elle détermine notre statut de psychologue. Sommes-nous forts ou faibles ? Sommes-nous dignes de la vie ou pas ? La crise est une épreuve, un test tragique qui revendique le *terrible*, comme l'ennemi, le digne ennemi, auquel l'on peut mesurer sa force.

Cette perception de la crise, perception issue de la sagesse tragique grecque est à l'aune de la philosophie. Autrement dit, c'est la crise, « le doute », « la peur » d'être des sous-hommes, des marionnettes, des esclaves des dieux grecs qui donna naissance à la philosophie, à la science. Lorsque Thalès se pose pour la première fois à Milet vers 585 avant Jésus Christ la question « de quoi est fait le monde ? », il instaure une crise sans précédent. Pourquoi ? Cette question est révolutionnaire en accord avec le contexte⁴. De par leurs questions sur la nature du monde, les Grecs ont engendré la pratique de la critique et de la discussion rationnelle. Ils ont donc engendré *la crise*.

La lutte d'affirmation de la question au détriment de la réponse installe la tension, une oscillation permanente, un mouvement incessant entre la coutume, le traditionnel, le figé et ce qui est à construire, c'est-à-dire le mouvement, le devenir rationnelle dans l'échange des idées. Cette instabilité, cette césure de la pratique réflexive donne naissance à trois possibilités du devenir qui caractériseront l'humain en situation de crise : l'animalité ou la divinité et l'animalité et la divinité.⁵ Celui qui est capable de poser des questions est capable d'être en crise, de mourir par le feu et de renaître de ses

⁴ En effet, avant cette question sur la nature du monde, il n'y avait que de réponses qui décrivaient le monde par des mythes qui rendaient compte des phénomènes. Lorsque par cette question Thalès et les milésiens découvrent la nature, il faut y voir la saisie de la distinction entre naturel et surnaturel, c'est-à-dire la reconnaissance que les phénomènes naturels, loin d'être produits par des influences fortuits ou arbitraires sont réguliers et régis par de successions déterminables de causes à effets. Bien des idées qui leurs sont attribuées rappellent fortement les mythes antérieurs mais à la différence des explications mythiques, leurs idées omettent toutes références à des forces surnaturelles. Le surnaturel ne joue aucun rôle dans leurs explications.

⁵ Platon disait que « l'homme est cet être intermédiaire entre deux formes extrêmes d'existence : l'existence purement animale et l'existence purement divine ».

condensées. La crise nous met à « l'épreuve », instaure une situation de défis et de dépassement de notre propre être donné⁶. On peut donc affirmer que la crise est la rupture d'un ordre initial, une césure entre le figé et le devenir, entre le dogmatisme et la rationalité.

Du grec *krisis*, décision, le mot crise, d'abord médical, désigne un changement brutal positif ou négatif d'une maladie. Autrement dit, la crise est un moment de rupture où l'on doit décider de perdre ou de gagner, de sombrer ou de triompher, de mourir ou de vivre. À y voir de près, le mot crise détermine deux extrémités dont l'une est négative et l'autre positive. Cette perception médicale de la notion de crise a longtemps tenu en haleine l'univers intellectuel.

Dans *La République* de Platon (1966, pp. 271-276), spécifiquement « le mythe de la caverne », l'atteinte de l'Idée comme vérité et chose en soi est la conséquence d'un état de crise qui habite le prisonnier. Contre toutes souffrances et douleurs, contre tous obstacles et « épreuves », il doit triompher ou périr. Telle est l'essence de la crise. La crise est un élan, un commencement qui ne peut suspendre son mouvement dès qu'il a commencé. Le prisonnier de la caverne est traversé par ce principe du devenir, du mouvement. Le concept de crise est donc un concept du mouvement, du devenir. En cela, il est au cœur des réflexions sur la question de l'être et du devenir si cher aux présocratiques tels que Parménide d'Elée (vers 500 avant notre ère) et Héraclite d'Ephèse (500 av. J.C). Pouvons-nous donc parler de crise en esthétique ? Mieux, existe-t-il une crise des figures de l'art ? Mais avant, qu'est-ce qu'une figure de l'art ?

Une figure, prise primitivement, au sens du Latin *figura*, est ce que nous entendons aujourd'hui par *forme*, au sens général du mot. C'est ainsi que l'on discutait au moyen âge de « la figure de la terre ». Était-elle plate, sphérique ? Autrement dit, en géométrie, elle renvoie à tout ensemble de points, plus particulièrement un ensemble de lignes et de surfaces.

⁶ Pour Hegel, dans ses *Leçons sur l'esthétique*, l'art grec a répondu à l'énigme du Sphinx : l'esprit, c'est l'homme. Il en est de même pour Nietzsche qui, dans *La Naissance de la tragédie*, perçoit la crise comme une « épreuve » qui révèle les vertus et l'ascèse qui caractérisent Œdipe.

Une figure de l'art est une représentation autonome de l'art. Cette représentation corrobore un monde bien particulier selon le *type* d'homme qui l'exprime et ce, selon la nature de ses intuitions, l'orientation de ses imaginations et de ses fantasmes. La figure de l'art est l'expression d'une pensée, d'un monde d'idées sur la question de l'art, de la création. Mais ce qui caractérise la figure de l'art, c'est qu'elle est le produit d'un savoir-faire issu d'une manière d'être dans une réalité spatio-temporelle qui la vivifie et lui donne toute sa légitimité. Par exemple, la poésie est l'expression d'une conception de ce qu'est l'art. Théoriquement, elle a pour objet d'harmoniser, d'agencer les structures des vers pour parvenir à une forme de construction linguistique et littéraire belle et harmonieuse. Le poème veut montrer la beauté de l'écriture, dans sa vocation à façonner l'écrivain vers sa perfection. Le poète est un être transfiguré dont le commerce avec les dieux concourt à l'harmonie, à la beauté en temps de détresse (M. Heidegger, 1962, pp. 327-328). Si ce principe théorique est réel et véridique, la manière de mettre en harmonie ce principe diffère d'un poète à l'autre selon son degré de culture, d'ouverture sur le monde ; car un artiste maîtrisant l'histoire de sa figure de l'art sait retrouver les champs d'innovation créative conformément à l'actualité et à la spécificité de cette figure de l'art.

Les figures de l'art sont universelles dans leurs représentations. Le but d'une figure de l'art, est de faire sortir l'art de la nature, car « celui qui d'un trait peut l'en faire sortir, il le tient » (Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », p. 79). Mais pour parvenir à faire sortir l'art, pour rendre apparents ses traits, il faut impérativement nourrir un projet créateur. Chaque artiste s'appréhende dans une figure de l'art où il nourrit le projet de mettre en lumière les traits de l'art qu'il veut faire voir à l'humanité. Heidegger (1962, p. 79) dit qu'« il y a assurément dans la nature un tracé, une mesure et des limites auxquelles sont liés une possibilité de production à l'ouvert : précisément l'art ». Parce que « tracée », « mesure » et « limite », cette possibilité de production n'est rien d'autre qu'une figure de l'art. Autrement dit, l'art lui-même ne peut qu'être magnifié qu'à travers une figure de l'art. Or, la figure de l'art est l'expression d'une conception de l'art travaillée, un savoir-faire qui a ses codes et ses principes. L'art ne sort de la nature que lorsqu'il se détermine comme œuvre

d'art. Pourtant, une œuvre d'art mesurée, tracée avec la plus grande finesse qui soit, est inscrite dans une figure de l'art qui elle, a des limites dans sa production vers l'ouvert.

Le mouvement ou la production vers l'ouvert, parce qu'ayant pour projet le bonheur de l'homme par la création, concourt à l'objectivité et à l'universalité. L'objectivité et l'universalité des figures de l'art sont les prouesses des génies individuels dans leur tendance à faire de l'art une activité de l'esprit qui s'enracine dans la réalité de l'être. En quoi les figures de l'art, fruits de la production vers l'ouvert sont-elles légitimes ? - C'est-à-dire, comment peuvent-elles s'accorder avec les principes de vie des hommes ? L'art n'est-il pas constitutif de la nature, de la vie et de la spécificité des hommes ?

1.2. La légitimité des figures de l'art

Les figures de l'art sont l'expression vivante de notre humanité. L'humanité est constitutive des figures de l'art à travers les œuvres d'art qui rendent compte de ce qu'est la vie. L'art nourrit nos vies. Mais au-delà, il est cathartique. En d'autres termes, les figures de l'art sont pour l'homme ce que l'œil est pour le corps humain. L'œil nous montre l'existant. Il nous guide, nous oriente vers les perspectives de nos cœurs et de nos intelligences. Le philosophe de Sils Maria, (F. Nietzsche (1957, § 270, p. 262) affirme que par l'expression des figures de l'art, « tu dois devenir ce que tu es ». Or ce qu'est l'homme chez Nietzsche, c'est un dépassement sans cesse de ses potentialités et de ses forces. L'homme est pour lui un jet sans cesse propulsé vers des cibles qui sont l'émanation de ses ambitions et de son être. Le projet de construction du « type d'homme » est au centre du philosophe de Nietzsche. Or, si « l'art ne peut rien d'autre qu'une affirmation du monde » (F. Nietzsche, 1982, p. 123), c'est qu'il nous dispose à ne pas perdre notre humanité. Exprimer notre humanité, c'est exprimer l'art selon nos cultures, nos sensations, nos plaisirs, nos souffrances, nos joies et nos malheurs. En d'autres termes, l'art dessine nos vies et rend supportable l'aspect de la vie en plaçant dessus le voile de la pensée indécise.

Il existe donc des figures de l'art dites *disciplinaires* telles que la *musique*, la *danse*, le *chant*, la *sculpture*, la *peinture* et le *théâtre*. Aussi, celles dites *stylistiques* telles que l'*écriture*, la *lecture* et la *poésie*. Chaque artiste, en fonction de ses dispositions intellectuelles et ses aptitudes psychologiques et affectives exprime ses représentations à travers une ou des figure(s) de l'art. Au-delà de percevoir l'art comme une imitation de la nature⁷, ou d'un jeu stylisé⁸, il faut appréhender l'art tout simplement comme ce qui est légitime à l'homme ; c'est-à-dire ce qui est à l'homme et pour l'homme. L'art est donc à l'homme car c'est lui, qui par son savoir-faire, par son ingéniosité magnifie et honore l'art. La diversité des figures de l'art met en exergue les subtilités artistiques humaines à rendre visible et à faire parler l'art. S'il est pour l'homme, cela sous-entend que de tous les êtres vivants, seul l'homme est capable d'art, de création à partir d'un projet bien construit, bien ficelé et bien raisonné.

Depuis l'Antiquité, le peuple égyptien a refusé de mourir. Il a exprimé ses savoirs, ses idées, ses réalités et leurs sciences sur des parchemins, sur des murs et dans des grottes, sur des pierres tout au long de leur quotidien. Les figures de l'art ont donc contribué à montrer les pensées et les réalités de ce peuple. La légitimité des figures de l'art a été d'ordre historique, psychologique, social et philosophique. L'art nous enjoint, en tant qu'animal social, de laisser à la postérité des traces de notre civilisation. L'humain ne vit pas que pour soi-même. Il vit pour la perfection d'une communauté d'êtres humains à venir. Cet état de fait, qui est d'ordre historique, nourrit une psychologie de l'art. Les Égyptiens savaient que ce qu'ils laissaient à la postérité serait *contemplé*, que le degré de *création* serait jaugé au même titre que *l'interprétation*. Ils savaient en tant qu'artistes qu'« il y a mille et une façon de goûter l'art » (D. Huisman, 1954, p. 23). Les figures de l'art sont donc légitimes dans leur disposition à être inextricablement liées à la vie des humains. De ce fait, que nous révèle la crise des figures de l'art sur l'artiste ? Une crise des figures de l'art ne met-elle pas en cause le génie créateur de l'artiste et sa vocation à s'adapter aux enjeux esthétiques du moment ?

⁷ Suivant les perspectives du *Vérisme*, du *Réalisme* ou du *Naturalisme*.

⁸ À la manière de Schiller, de Spencer, etc.

2. De la crise des figures de l'art : transmutation de l'artiste

2.1. Engagement et auto-dépassement de l'artiste

La crise est un moment de tension pour l'artiste. Soit, il accroît sa plénitude créatrice, soit il décline. Autrement dit, soit il réussit à affirmer son art dans toute sa perfection et jouit de la reconnaissance de son public, soit il échoue et installe le *doute* dans sa vocation à porter son art et son style à un niveau de reconnaissance. Mais de quoi se nourrit l'artiste dans l'œuvre de création soutenue ?

L'artiste se nourrit de technicité, d'objectivité et d'engagement pour parvenir à hisser son art à un niveau de perfection reconnu de tous. La technicité et l'objectivité sont inscrites dans son art d'*innovation* que nous verrons plus tard. Pour l'instant, intéressons-nous à l'engagement de l'artiste comme stimulus au dépassement de soi. Mais qu'est-ce que l'engagement ? Que renferme-t-il au niveau esthétique ?

L'engagement est un thème philosophique qui fut en vogue au vingtième avec les ouvrages de K. Marx. M. Savadogo dans *philosophie et existence* et *penser l'engagement*⁹ s'est proposé de réhabiliter l'engagement à travers la diversité de ces formes. On peut donc penser l'engagement dans le domaine de la création. Dans *philosophie et existence*, précisément en son dernier chapitre qui a pour titre « Esquisse d'une présentation des modalités de l'engagement, M. Savadogo dégage quatre actes fondamentaux à savoir, parler, penser, agir et décider à travers lesquels s'affirme le sens de l'existence. La conclusion de l'œuvre introduit une dissociation entre « l'engagement fondamental » qui a pour enjeu le sens de l'existence dans son ensemble et « l'engagement ordinaire » qui renvoie à l'adhésion à une conception particulière de ce qui est bien pour l'homme. (M. Savadogo, 2001, p. 76) Mais avant, qu'est que l'artiste ?

⁹ Ce livre traite de l'engagement, mais en l'érigeant en une dimension fondamentale de l'existence conformément aux thèses développées dans *Philosophie et existence*. Une telle manière de concevoir l'engagement dégage l'horizon pour rompre définitivement avec les idéologies de la fin : fin de la philosophie, fin de l'histoire, fin de la politique, fin de l'art, fin des idéologies, ... (Voir M. Savadogo, *Penser l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 2012).

L'artiste est un homme engagé, car dans l'acte d'apparition de l'œuvre, il se détermine à être digne d'elle. Contre toutes les formes d'obstacles, il doit justifier la forme de l'œuvre d'art telle qu'elle se détermine dans sa conscience. C'est une lutte qu'il engage entre un désir et une volonté inscrite dans sa conscience et la possibilité d'apparition de celle-ci de façon concrète. L'artiste est toujours un sachant qui s'affranchit des phénomènes « humains, trop humains ». Face à la tension, à la critique soutenue, l'artiste se doit de justifier son caractère énigmatique¹⁰. Il doit triompher. Mais il ne peut parvenir à ce triomphe que s'il se détermine fermement à rehausser le niveau de son talent. En d'autres termes, il doit s'engager vis-à-vis d'un idéal. L'idéal projeté de l'artiste est un idéal qui mobilise sa personne, sa culture, son talent et tout ce qu'il possède comme *fond* de son art, de son talent : l'idéal de perfection.

Celui qui recherche la perfection ne se contente pas de ce qui est accepté par le sens commun. Il jette sans cesse le fil de son hameçon dans le but de surprendre permanemment les richesses qui manquent à son art. L'artiste est un être *engagé*. Il s'engage à être meilleur ; c'est-à-dire qu'il se prépare dans un premier temps à jauger le niveau de son savoir-faire et ce savoir-faire, il ne l'estime qu'en s'engageant. L'artiste engagé est toujours à la recherche de la perfection. Il est toujours dans une remise en cause permanente de sa technique et de la qualité de son style.

À bien des égards, une œuvre d'art peut avoir une perception négative pour les yeux avisés, les critiques d'art et les professionnels de la culture. Elle peut avoir un succès auprès du public cible tout en faisant l'objet de rejet et de discrédit par les experts, les critiques d'art¹¹. L'œuvre d'art ne s'est pas laissée museler par des conventions de réussite figées. Le groupe musical ivoirien *Magic System* à travers leur titre phare « Premier Gaou », titre qui les a

¹⁰ Nietzsche affirme que l'artiste est un être transmué, un être en perpétuelle métamorphose puisqu'il est constamment entraîné dans les sphères de la création, sphère de la sensibilité, de l'imagination et de l'innovation. C'est cet être qui a appris à baisser les yeux physiques pour animer et activer ceux de l'esprit.

¹¹ Par exemple, feu Dj Arafat avait un succès musical énorme vis-à-vis de la jeunesse ivoirienne et africaine, mais qui était estimé comme un mauvais artiste selon le point de vue de l'arrangeur émérite David Tayorault.

révélé au monde en est un exemple palpable. L'arrangeur, Monsieur David Tayorault a insisté auprès du groupe pour améliorer la qualité du titre avant sa sortie. Ce que le Groupe refusa. Et le succès de l'œuvre fut incommensurable. Mais aucune œuvre d'art ne peut faire l'objet de réussite, de reconnaissance de performance et d'efficacité si l'artiste lui-même ne croit pas fermement à ce que *peut* et *vaut* son œuvre d'art. C'est parce que l'artiste s'engage, place au cœur de l'existence son œuvre avec une certaine force de persuasion qu'elle parvient à se laisser dompter et apprivoiser par les hommes, par le public.

D'autre part, l'artiste engagé à être meilleur mobilise un système d'évaluation de son art. Qu'est-ce que j'ai déjà proposé au public ? Quelle piste n'ai-je pas explorée pour l'instant ? Est-elle conforme à mes principes et à ma conception ? En d'autres termes, l'engagement de l'artiste suppose à un moment une culture esthétique pour orienter et rendre davantage plus dynamique et efficace son savoir-faire. L'artiste doit être de façon constante dans la recherche d'une plus-value à son art. L'engagement de l'artiste doit être à la hauteur de l'espérance que celui-ci porte vis-à-vis de son peuple, de sa culture.

Au Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA), dans chaque catégorie esthétique, le Comité Artistique International (CAI) choisit les groupes en fonction de leur capacité à proposer des œuvres d'art qui peuvent mettre l'accent sur l'originalité, sur l'objectivité créative et surtout sur la prise en compte d'une œuvre tournée vers l'universalité ; d'où le thème « Afrique-Monde ». L'artiste contemporain doit tuer en lui le pessimisme et la peur de l'autre. À la rencontre de l'autre et teinté d'un esprit d'ouverture, il ne peut que s'engager à apprendre et faire apprendre la figure de l'art qu'il pratique selon sa perception et sa culture.

L'engagement de l'artiste entraîne absolument un dépassement de soi. L'engagement est une conviction forte, une volonté qui ne cède pas face au tragique de l'être mais une volonté forte, puissante qui veut ce qu'elle s'est fixée comme objectif. Cette volonté forte et puissante qui détermine l'artiste à être meilleur, à triompher de la crise pour exprimer le fond de son œuvre est

une volonté qui nécessite l'auto-dépassement de soi. C'est pourquoi, l'artiste engagé et réaliste est toujours en route, en mouvement vers l'affirmation de sa réalisation pleine et entière à travers l'unité de son œuvre. André Malraux (A. Malraux, 1951, p. 318) justifie cette idée en ces termes : « L'art naît précisément de la fascination de l'insaisissable, du refus de copier des spectacles ; de la volonté d'arracher les formes au monde que l'homme subit pour les faire entrer dans celui qu'il gouverne. »

2.2. Le sens de l'innovation de l'artiste

Plus haut, nous avons affirmé que l'artiste se nourrit de technicité, d'objectivité et d'engagement. L'innovation de l'artiste s'appuie fondamentalement sur sa technicité et son sens d'objectivité¹². Sous l'effet de la crise, de la tension, il élève la qualité de son art au fronton des arts dignes de son statut d'être ingénieux et rationnel. Ce que la technique met en évidence, c'est le *style*, le *mouvement* pour parvenir à la représentation belle. Or, le style est en adéquation avec la rigueur, la maîtrise, la subtilité et la finesse du savoir-faire. L'artiste performant mobilise toutes ces exigences pour donner du sens et hisser son œuvre d'art dans une perspective innovante et originale capable de beauté. Chaque artiste développe consciemment ou inconsciemment une technique. De même, consciemment ou inconsciemment, il développe un sens d'objectivité.

L'objectivité de l'artiste consiste à savoir les limites des savoir-faires, des thématiques et des styles utilisés pour en proposer de nouveaux qui instaurent désormais la césure entre ce qui est déjà vu et fait et ce qui n'a jamais été vu et fait. En d'autres termes, qu'est-ce qu'il propose de nouveaux en s'appuyant sur les acquis de ce qui est déjà passé ou ce qui est en cours ? À y voir de près, l'objectivité de l'artiste nécessite une culture de l'actualité de sa figure de l'art pour orienter et guider son œuvre d'art vers les sentiers de l'innovation ; car l'œil veut de façon permanente appréhender le *nouveau* qui lui donne de la lumière et de la pétulance. (Y. Konaté, 2006, p. 7)

¹² L'objectivité de l'artiste est fonction des styles, des idéologies esthétiques et des techniques.

L'engagement et l'innovation de l'artiste exige un dépassement de soi. L'artiste est placé au centre de son succès ou de son échec. Il est le moteur qui impulse une dynamique à la valorisation de son œuvre d'art et au-delà, à la figure de l'art dans laquelle il s'exprime. Mais l'acte d'engagement et d'innovation sont en eux-mêmes un risque pour l'artiste. L'artiste s'engage et innove pour être reconnu dans un premier temps. Dans un second temps, il veut se réaliser financièrement. Or, l'innovation n'est pas familière aux yeux malades. L'innovation s'adresse aux doués d'intelligence, aux experts, aux adeptes du raffinement et du dépassement de soi. Ce n'est pas évident, à bien des égards d'apprécier l'artiste à la hauteur de ses attentes. Il faut l'œil avisé et averti. Ce qui n'est pas une évidence. Et c'est pourquoi, l'artiste doit pouvoir trouver des lieux réservés aux yeux experts pour exposer ses œuvres. (Y. Konaté, 2009, p. 76) Ainsi, il se donne la possibilité de jugements externes de ses œuvres à la dimension de son talent et de son génie.

Il arrive aussi que des œuvres d'art n'aient pas besoin des yeux experts pour être reconnues comme telles. « Le génie affirme une œuvre dont la nouveauté s'impose d'elle-même » (M. Savadogo, 2009, p. 32). Il ne s'approprie pas un contenu objectif qui s'impose à lui, à travers une démarche contraignante, mais se distingue par un style qui lui est propre. C'est pourquoi, estime M. Savadogo (2009, p. 34), il ne faut pas confondre sentiment de l'innovation et innovation effective :

Le sentiment de l'innovation n'implique pas l'innovation effective. Ce n'est parce qu'une œuvre est bruyamment revendiquée par son auteur, qu'elle s'inspire de son histoire ou reflète son évolution, qu'elle est nécessairement innovatrice, originale. (...) Il reste cependant qu'une œuvre puisse être susceptible de traduire fidèlement la sensibilité de son auteur ou l'esprit de son époque sans pour autant être innovatrice.

La crise des figures de l'art est une crise de l'artiste. L'artiste ne peut être à la hauteur de la tension, de la crise que s'il s'engage et développe son style en vue d'instaurer une innovation effective qui justifie son œuvre d'art. Plus l'artiste innove et raffine son style, plus il atteint la performance et hausse la qualité de son œuvre à la hauteur des exigences créatives. Marc Jimenez (1977, p. 87) affirme qu'il faut qu'il parvienne à donner un contenu autonome à sa créativité ; une forme de signature de son savoir-faire qui allie rationalité,

scientificité et technique. Autrement dit, l'artiste dans sa quête d'affirmation de son talent, il rencontre la crise. Mais cette crise, pour l'artiste avisé, n'est point un arrêt, un obstacle. C'est plutôt un stimulus, un phénomène fondamental pour façonner son être.

Lorsque ce dernier ne parvient plus à apporter des couleurs nouvelles, de l'innovation à sa créativité, - lorsqu'il ne détermine plus des mouvements qui montre l'évolution de son style, il reste plat, il se « nivelle » (J. Lefranc, 2003, p. 99). La crise des figures de l'art en appelle à l'ingéniosité et l'innovation permanente de l'artiste dans un monde contemporain à évolution rapide.

3. De l'éthique de la crise des figures de l'art

3.1. L'éthique de la liberté

Au-delà de l'engagement et du sens de l'innovation de l'artiste en situation de crise, se révèle l'un des buts ultimes de l'artiste. Toute création artistique se veut unique et déterminée comme l'expression la plus affirmée de la liberté et du génie qui habite l'artiste. L'artiste veut être un modèle de créativité. Il veut porter vers les sphères du beau ce qu'il a porté et muri en soi. Autrement dit, il veut donner libre cours à ses imaginations, à ses réalités et à ses illusions. Dans cette perspective, marqué par des principes de rigueur et d'excellence, il est engagé et transmué pour faire de la liberté une des fins suprêmes.

L'artiste transmué est libre et l'œuvre d'art qu'il expose est le fondement de cette liberté. La beauté d'une œuvre est jaugée par la force de liberté qui anime l'artiste. Plus la liberté est portée et nourrie avec ascèse chez l'artiste, plus l'œuvre d'art façonnée s'arrache de toute laideur¹³, de toute cicatrice et de toute immédieté. En d'autres termes, l'œuvre d'art du libre l'artiste est une œuvre qui porte en son sein les marques du travail, de l'effort soutenu pour arracher celle-ci à l'arbitraire et à la médiocrité. La liberté stimule ainsi le processus de parachèvement d'une œuvre.

¹³ Certes, il n'y a pas de laideur dans l'œuvre d'art car construction, forme travaillée, absolue et finie sortie de l'obscurité pour parvenir à la lumière. En soi, dans l'entendement et la perception de l'artiste, elle est toujours belle. Mais cette beauté est relative.

La liberté n'est jamais une donnée naturelle. Elle est l'émanation d'un processus de sublimation de l'artiste. Le libre artiste transforme, modèle et façonne le monde. Il ne fait pas de la liberté une simple visée, un pur idéal. La liberté est le fondement de sa vie et de sa perfection créative. Comme l'affirme M. Savadogo (2001, p. 235), « la liberté doit transformer le monde ». Pour se faire valoir comme principe de bien-être, comme valeur suprême, il faut que la liberté se manifeste à travers des phénomènes, des activités, etc. Le prisonnier du mythe de la caverne est un être libre qui a porté et assumé en lui les responsabilités d'une conscience illuminée et libre pour l'humanité. L'humanité prend sens en lui. Il fait don de son être pour porter un idéal de bien-être à l'humanité. La liberté s'acquiert en transformant, en s'efforçant de façonner sa nature. Le prisonnier ne montre pas la liberté, il l'exprime et la vit. Le désir de liberté chez l'artiste engendre la possibilité de différence, d'être autre, d'être travaillé sans cesse. De ce fait, l'artiste libre montre sa liberté, son être façonné et transmué par l'originalité et la finesse de l'œuvre d'art qu'il engendre.

De ce même processus, l'œuvre d'art n'est pas le fruit de l'immédiateté. Le but de l'artiste est de faire venir à jour ce qui s'entache de la nuit. En d'autres termes, l'œuvre d'art est le processus de dévoilement de la beauté qui est cachée dans l'obscurité de la nature. La liberté de l'œuvre d'art est donc un processus de dévoilement, d'accouchement à travers lequel la liberté transcende autant l'artiste que l'œuvre elle-même. L'artiste libre qui se détermine par la belle œuvre d'art est « l'homme révolté » d'Albert Camus (1951, p. 25). Il se révolte vis-à-vis de tout ce qui nie la condition de vie de l'artiste vers des sphères de puissance, de plénitude et de force. Il se révolte contre le nihilisme. Or la déconstruction du nihilisme esthétique est au centre du combat de l'artiste libre qui s'appréhende comme « médecin de la civilisation ». L'artiste ne parvient à donner connaissance de sa liberté que lorsqu'il place au centre de sa création l'idéal de liberté, le désir de liberté. En voulant la liberté et en se construisant des principes de liberté, il crée l'œuvre d'art qui est l'expression de sa liberté parmi tant d'autres libertés. En exprimant l'œuvre d'art issue de son fond libre, il dévoile sa nature, ses sentiments, ses joies, ses amertumes et ses cicatrices. Qu'est-ce donc une œuvre libre ?

Une œuvre d'art est une œuvre qui me communique un sens qui n'est saisissable que dans l'unité du contenu et de la forme - et qui, par la même occasion devient source de quiétude. L'œuvre communique avec moi. Elle me parle de quelque chose que j'ai vécu ou que je vis. Elle est donc une partie intégrante de moi. Elle me libère de quelque chose que j'ai vécu ou que je vis. Mais aussi, elle comble par la même occasion un manque, un vide. Je peux donc en ce moment l'apprécier comme belle, comme libre car elle a su me séduire de par ce qu'elle communique ou laisse appréhender. Sa liberté est donc libératrice.

Par la même occasion, une œuvre libre devient aliénante lorsqu'elle m'étouffe, lorsqu'elle exprime en moi une douleur, une souffrance ; d'où mon rejet. L'œuvre d'art devient libre car elle est l'expression d'un artiste parvenu à représenter, selon ses aspirations stylistiques et affectives une forme de l'être. Mais cette œuvre qui est l'expression du libre artiste peut être aliénante. À ce stade, je l'appréhende comme laide. L'œuvre identifiée comme laide ne me dit rien, ne me communique rien. Elle me laisse insensible. Je ne peux donc être quiet et libre en sa présence. Ce vide, ce rien qui n'a pas de valeur ou qui a perdu sens est ce que « l'artiste tragique » combat ou cherche à dévoiler les implications pour donner à l'esthétique son importance dans la compréhension de l'homme. La laideur de l'œuvre, celle issue de mon jugement est source de douleur, de souffrance ; d'où le rejet de l'œuvre vide de sens.

Aucun artiste ne recherche en soi la laideur ou le rejet de son œuvre. Chaque artiste part du principe, de la nécessité de construire une démarche qui met au centre et à la fin la liberté comme l'un des fins suprêmes. Seuls les spectateurs ou le public externe juge une œuvre libre en tant que libératrice ou aliénante. Dans tous ces cas, ce qui triomphe, c'est l'éthique de la liberté qui transcende l'artiste et justifie l'œuvre d'art. Une éthique de la liberté est au cœur de la crise des figures de l'art et elle s'appréhende comme une des fins suprêmes. La détermination d'une éthique de la liberté issue de la crise des figures de l'art n'est-elle pas une manifestation de la recherche de la vérité ? La crise des figures de l'art ne met-elle pas en exergue les principes d'atteinte du vrai, de la vérité au même titre que le besoin de liberté de l'artiste ?

3.2. L'éthique de la vérité

Chaque artiste, consciemment ou inconsciemment établit des normes, des principes professionnels pour atteindre la vérité. La vérité est donc une nature à révéler à travers l'œuvre d'art. Comment s'identifie ou se révèle la vérité de l'œuvre d'art ? Tout comme la liberté, la vérité est une quête permanente. Il faut appréhender la vérité esthétique comme la corrélation du soi artistique avec les soi des spectateurs ou du public externe. Autrement dit, la vérité artistique cherche à révéler le beau comme chose commune et propre aux humains.

Une œuvre est jugée belle, estimée comme œuvre teintée d'un style et d'une technicité extraordinaire que si elle est vue et jugée de la sorte par des yeux externes. Le succès ou l'échec d'une œuvre ne dépend que de l'influence qu'elle a sur le public. En d'autres termes, la vérité de l'œuvre exprimée par l'artiste n'est considérée comme telle que si celle-ci est en symbiose avec la vérité du public. L'artiste en tant qu'humain, cherche à travers sa représentation à exprimer, à se rapprocher le plutôt possible de sa vérité et de la vérité des autres humains par rapport à une figure de l'art en générale et de l'œuvre d'art de façon spécifique. Atteindre donc la vérité d'une œuvre d'art, c'est atteindre le *fond* de cette œuvre ; c'est-à-dire la *beauté*, l'*être* de celle-ci. Or le fond d'une œuvre ne se révèle que par le travail, l'effort de l'arracher à l'immédiateté et de parvenir à des traits et formes qui sont le fruit d'un processus de dévoilement et de déploiement.

Le dévoilement d'une œuvre est l'émanation des traits et formes qui caractérisent en tant que création spécifique : l'appréhension de sa nature révélée. L'œuvre d'art se déploie lorsqu'elle fait montre de sa beauté. Le déploiement de l'œuvre d'art est l'idée parvenue à sa perfection, achevée et finie. En cet instant, on peut appréhender sa beauté ou sa laideur : on révèle ainsi sa vérité.

La vérité se nourrit de la liberté. Dit autrement, l'artiste ne peut atteindre la vérité que s'il est stimulé et travaillé par une volonté de liberté qui transcende tous ses autres désirs. Plus haut, nous avons montré que le dépassement de la crise nécessite un engagement et un sens d'innovation qui concourent à la transmutation de l'artiste comme œuvre d'art. Ainsi, la vérité est le

dépassement de toutes ces vertus. La vérité est l'ultime fin suprême recherchée par l'artiste à travers son œuvre d'art. Il recherche ainsi la grandeur puisqu'il est à la recherche du *sublime*. Ce qui est sublime ici, c'est la liberté et la vérité esthétique, car leur atteinte par l'artiste atteste sa grandeur, sa sublimité. Il est élevé au même niveau que son œuvre d'art dans sa vocation à révéler le sublime. La vérité d'une œuvre d'art est le dévoilement et le déploiement de sa beauté considérée comme sublimité cachée dans la nature.

L'artiste libre, dans sa démarche à révéler le Beau et le vrai est tiraillé entre sa conception du Beau et du vrai avec ceux du public ou du spectateur extérieur. Mais il ne s'intéresse pas à proprement dit à la conception de *l'autre* ou du Soi extérieur, c'est-à-dire le public ou le spectateur extérieur. L'autre ou le Soi extérieur est en lui en tant qu'humain. Pour faire venir à jour le Beau caché dans son imagination, il se prend lui-même pour référent. Il exprime ses idées, son style, ses émotions, ses angoisses – en sommes tout ce qu'il est, tout ce qui lui appartient pour parvenir à donner vie et réalité à ce qu'il nomme Beau et vrai. En ce sens, il estime révéler *sa* conception du Beau et du vrai. Par la même occasion, il estime qu'en tant qu'humain, beaucoup de subjectivité externe à lui se retrouveront exprimer *cette* perception du Beau et du vrai.

L'œuvre d'art du libre artiste parvient au succès, devient populaire lorsqu'elle rencontre le consentement ou lorsqu'elle bénéficie du consentement émotionnel, affectif et épistémologique mais surtout social et culturel du public. En d'autres termes, le jugement de l'œuvre d'art est une question de perception, une question d'harmonie de sens pour ce qui est appréhendé de part et d'autre comme beau et vrai. La création esthétique recherche fondamentalement le Beau comme forme sublime de grandeur et de divinité de l'artiste. C'est pourquoi l'artiste contemporain est adulé, honoré par un public qui le vénère. Ce public l'identifie à un dieu, une personne sublime et grande par la plénitude et le sens très réaliste de son savoir-faire esthétique, mais aussi par la qualité de l'œuvre d'art qu'il propose à ce public. Cette quête du Beau qui est une démarche, une quête de la vérité détermine l'artiste libre comme dieu vivant et adulé.

Pourtant, une instance composée d'experts en esthétique¹⁴ sélectionne les œuvres selon des critères de vérité. La vérité en soi est polysémique, elle est plurielle. Une œuvre peut être jugée selon des critères de beauté, de vérité. Cela sous-entend que sa vérité, qui est celle de l'artiste justifie les critères de vérité ou de beauté établis par le jury composé de critiques d'art éminents. Dans cette circonstance, l'artiste libre contemporain doit parvenir à faireienne les conditions d'appréciation de sa création esthétique lorsqu'il l'expose. Le monde contemporain esthétique exige de l'artiste libre, au-delà de son savoir-faire et de sa propre idée sur une perception esthétique, une imprégnation ou une connaissance achevée des critères de beauté ou de vérité. Il n'est plus demandé à l'artiste de travailler sans s'informer à l'avance des critères de vérité que lui impose un jury.

Ici, le critère d'objectivité et de performance d'une création esthétique n'est attesté que si l'artiste libre s'efforce à respecter les critères de vérité du jury. L'artiste libre, par la constitution de son œuvre d'art est donc orienté, canalisé selon ces critères de vérité. Sa création obéit à des principes directifs de vérité – et tout son art doit concourir à exprimer davantage ses principes dans sa vocation à exprimer une innovation, une sublimité et une divinité. L'artiste libre ne parvient à dépasser la crise, à en faire une possibilité de plénitude de son art que s'il parvient à se fondre dans le moule des critères de vérité, qui sont les critères du Beau du jury. La création esthétique comme quête de vérité, de Beau est à ce prix. Mais déterminé par ses critères de vérité, l'artiste libre ne s'aliène-t-il pas ?

Tout comme on ne peut philosopher qu'en respectant une méthodologie, une démarche de penser, de même, la création esthétique exige une méthodologie de création pour parvenir au Beau appréhendé comme liberté et vérité. Les jurys esthétiques tout comme le Comité Artistique International du Marché des Arts du Spectacle d'Abidjan (MASA) s'inscrivent dans cette exigence esthétique vis-à-vis des artistes. La crise des figures de l'art qui est

¹⁴ Dans bien de festivals, ils sont considérés comme des critiques d'art, des experts reconnus pour leur savoir et maîtrise des catégories esthétiques comme le Comité Artistique International du Marché des Arts et du Spectacle d'Abidjan (MASA) mais aussi le Comité de sélection de Visa for Music du Maroc.

une crise de l'artiste dans sa détermination à être libre et à exprimer le Beau est une crise de l'ascèse méthodologique dans le processus de création. L'exigence du monde contemporain sur les critères de création esthétique sont déterminées ainsi - et nos artistes libres se doivent d'appréhender cette exigence pour se hisser au fronton des doués dans l'expression de leurs imaginations, de leurs idées, de leurs émotions et de leurs cicatrices. Voilà comment on peut légitimer une figure de l'art à travers une temporalité fluide et en mouvement. Voilà comment le libre artiste se transcende pour faire face à l'épreuve de crise. Voilà comment on parvient à dessiner des principes, des processus de quête de liberté et de vérité si chers aux artistes libres.

Conclusion

« La crise des figures de l'art » est une pérégrination périlleuse et intempestive en ce sens qu'elle pose de la façon la plus crue la nécessité et l'adaptation des figures de l'art à partir de la création esthétique justifiées par une temporalité fluctuante et permanente. Comment meurent les figures de l'art ? Telle est la véritable question qui nous a tenue en haleine. La crise des figures de l'art est d'abord une réalité et elle exige de la part de l'artiste un engagement ferme et absolu teinté d'un sens d'innovation qui donne de la particularité à son style et à son savoir-faire. De ce fait, la crise des figures de l'art est une crise de l'artiste dont la nécessité de transmutation et de dépassement s'impose pour parvenir à une éthique de la liberté et de la vérité. L'artiste contemporain ne peut atteindre la divinité, la beauté qu'en étant « fils de son temps ». La crise des figures de l'art est bien entendue une crise de l'artiste lorsque, vis-à-vis de la tension, de l'épreuve qui l'étreint, il donne sens à son ingéniosité créative *mesurée, rationalisée* pour exprimer de la valeur, de la vérité, de la beauté. Or exprimer la beauté et la vérité, c'est exprimer l'homme. La crise des figures de l'art exprime de ce fait l'homme.

Références bibliographiques

CAMUS Albert, 1951, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard.

HEIDEGGER Martin, 1962, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Editions Gallimard, Paris.

HUISMAN Denis, 1954, *L'esthétique*, Paris, PUF.

HUYGHE René, 1951, *Vers une Psychologie de l'Art*, Paris, La revue des Arts.

JIMENEZ Marc, 1977, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard.

KONATÉ Yacouba, 2009, *La biennale de Dakar*, Paris, L'Harmattan.

KONATÉ Yacouba, 2006, « L'art d'aujourd'hui sera le patrimoine de demain », Entretien de Virginie Andriamirado, publié le 01/10/2006.

MALRAUX André, 1951, *Les voix du silence*, Paris, Gallimard.

NIETZSCHE Friedrich, 1988, *Humain, trop humain*, Collection pluriel, dirigée par George Liébert, traduit par A.-M. Desrousseaux et H. Albert, préface de Vincent Descombes, Paris, Editions Hachettes.

NIETZSCHE Friedrich, 1993, *Œuvres complètes*, Edition dirigée et traduite par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Editions Robert Laffont.

NIETZSCHE Friedrich, 1982, *Œuvres philosophiques complètes XI*, Fragments posthumes (automne 1884-automne 1885), traduit de l'allemand par Michel Haar et Marc de Launay, Paris, Gallimard.

PLATON, 1966, *La République*, introduction, traduction et note par Robert Baccou, Paris, Garnier-Frères.

SAVADOGO Mahamadé, 2009, *Création et existence*, Presses Universitaires de Namur.

SAVADOGO Mahamadé, 2012, *Penser l'engagement*, Paris, L'harmattan.

SAVADOGO Mahamadé, 2001, *Philosophie et existence*, Paris, L'harmattan.