SAFARA

REVUE INTERNATIONALE DE LANGUES, LITTÉRATURES ET CULTURES

N°1 Janvier 2002

Section d'Anglais, UFR de Lettres & Sciences Humaines,
Université Gaston Berger de Saint-Louis, BP 234, Sénégal

TABLE DES MATIÈRES

Editorial ……... 1

Genderizing the myth of utopia in Morrison's *Paradise*. …..…. 3
Olusegun Adesina ADEKOYA

Engendering nature in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*……..……..…... 19
Badara SALL

African ethos and western chaos in Toni Morrison's *Tar Baby* ……. 33
Amara D. DIARRA

Armah's mythopoetic vision in *Two Thousand Seasons* …..…..... 45
Mustapha MUHAMMAD

The theme of the failure of human communication in Thomas Stearns Eliot's work ……..……..... 59
Hilaire BOUKA

Oscar Wilde et Samuel Beckett : deux lecteurs de la Bible …... 71
Yves MBAMA-NGANKOUA

La satire de l´injustice dans *La Cruche cassée, Le Tremblement de terre au Chili* et *Michael Kohlhaas* de Heinrich Von Kleist … …….…. 97
Magatte NDIAYE

L'autre, l'ailleurs, l'étrange : la rhétorique de l'exclusion dans le roman historique 113
Kalidou SY

Les constructions corrélatives dans *Les Tambours de la mémoire* de Boubacar Boris Diop ……..…….. 123
Modou NDIAYE

Phonological process of vowel insertion of English loanwords into Hausa…….. 143
Lawan SHUAIB

Le shirk ou la survivance du paganisme dans les pratiques islamiques : l'exemple des Balant 149
Sékou SAGNA

Le concept hégélien de la fin de l'art à l'épreuve de la déglobalisation esthétique 163
Makhtar GAYE

Identités culturelles et cinéma :quelle image de l'Afrique à l'heure de la mondialisation ? 187
Saliou NDOUR

***Safara*, English Department, Gaston Berger University, Saint-Louis, Sénégal, n°1, January 2002**

LE CONCEPT HEGELIEN DE LA FIN DE L'ART À L'ÉPREUVE DE LA DÉGLOBALISATION ESTHÉTIQUE

Makhtar GAYE*

Abstract

If in Hegel the end of art tallies with its failure to take into account man's legitimous aspiration to spirituality, it is also paradoxical, in that it opens up possibilities for shattering the globalizing aesthetic model. In this contect, hermeneutics (Gadamer); socio-aesthetics (Simmel); critical theory (Adorno, Marcuse) and reception theory (Jauss) enshrine a tradition of resistance that reiterates the great refusal of trivialization. The dramatic rise in creativity in the commonplace periphery of globalization is a meaningful illustration of this.

Introduction

Poser la problématique du caractère révolu de l'art, c'est admettre que l'idée de progrès puisse servir de paradigme à une sorte de reconfiguration évolutive de la production artistique, pour autant que toute œuvre cherche à redéfinir l'art et donc à briser les limites conventionnelles du moment. En atteste la diversité des attitudes dans le champ macrosémiotique allemand : Si dans son jugement esthétique, Kant a vu dans l'art l'instance de conciliation entre le devoir-être et l'être et que Schiller ou Schelling y ont perçu la forme suprême du vrai, comment se fait-il alors que Platon ait eu à le ravaler au niveau ontologique le plus bas ? Ce foisonnement interprétatif apparaît d'autant plus déroutant que Hegel, concepteur de la théorie du caractère révolu de l'art, le place au cœur de son système philosophique, pour en faire simultanément une pièce de musée et un témoignage de la vitalité créatrice. A ce propos, il note dans son ouvrage *Ästhetik:*

> *Il s'avère au bout du compte que l'art ne soit plus à même d'assurer la satisfaction des besoins spirituels que les temps et les peuples anciens ont cherché et trouvé en lui : une satisfaction qui tout au moins du point de vue religieux reste intimement lié à l'art. Les beaux jours de l'art grec tout*

* Enseignant-chercheur, UFR de Lettres & Sciences Humaines, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal.

> *comme l'âge d'or du moyen âge ne sont plus à l'ordre du jour.*[1]

Sous ce rapport, l'objet de ce présent article ne peut se résumer à une réitération actualisante de l'hégélianisme, mais plutôt à sa réinterprétation dans un contexte marqué par la suréminence d'une globalisation à tout crin. C'est à cette relecture contextuelle que nous invite d'ailleurs Otto Pöggler dans un ouvrage collectif consacré à Hegel, lorsqu'il fit remarquer :

> *Dans la discussion planétaire au sujet de Hegel, il s'agit de toute autre chose que du renouvellement de l'Hégelianisme. Il n'est pas simplement question de la pertinence du discours hegelien, mais de la signification de sa contribution, qu'il s'agisse simplement de sa tentative de transposer notre propre pensée de la philosophie traditionnelle vers de nouveaux rivages..*[2]

En définissant l'art comme manifestation sensible de l'idée, l'esthétique hégélienne postule que l'œuvre d'art incarne Dieu comme idéal et ne peut ainsi se concevoir que dans les limites de l'état terrestre-divin. Sous cet éclairage d'un élargissement du champ de visibilité esthétique, la fin de l'art coïncide quelque part avec une désacralisation de l'acte de création, la fin du mythe d'un art collectif et donc avec l'émergence de l'individualisation de l'œuvre. Aussi le choix de l'herméneutique gadamérienne des traditions, la socio-esthétique simmelienne, la théorie critique chez Marcuse ou Adorno et l'analyse de la réception chez Hans Robert Jauss pour mettre en exergue la caducité récurrente de la fin de l'art repose sur ce constat permanent qui postule l'incontournable présence de la vie au cœur du processus de production de sens, nonobstant la boulimie tenace de l'intellect à toujours vouloir plier le monde au système. De ce point de vue, le caractère révolu de l'art marque corrélativement la perte de vérité de l'œuvre d'art, mais également l'ouverture de nouveaux horizons dans le sens d'une reconquête de l'autonomie par le biais de la spiritualisation de la modélisation, comme le fait remarquer fort justement Julius Schneider: *Le fait que l'art relève du quotidien et n'exige plus de nous une identification avec une certaine Grande Histoire constitue une nouvelle liberté dans la quête du bonheur.*[3]

---

[1] Georg W. F. Hegel, *Ästhetik Bd.1*, publié par F. Bassenge, Frankfurt am Main, 1969, p. 21

[2] Otto Pöggler, *Werk und Wirkung* in *Hegel,* Freiburg/München : Karl Alber Verlag, 1997, p. 26ff.

[3] Hans Julius Schneider, *C. Danto und das Ende der Kunst in Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 5/1997, p. 74.

Chez Hans G. Gadamer tout comme chez Simmel, Marcuse, Adorno ou Jauss, s'opère une rupture épistémologique à partir de laquelle il n'y a plus un art mais des arts qui ne se laissent plus réduire à un supra-art parce que plongeant leurs racines dans l'hétérogénéité productive d'univers de la dissonance. Dès lors le consensualisme tendant vers une vérité reste soupçonné de vouloir étouffer la pluralité des figurations artistiques. Dans ce contexte, l'herméneutique tout comme la socioésthétique, la théorie critique ou l'analyse de la réception perpétuent dans une certaine mesure une tradition de résistance face aux systèmes globalisants, en restituant à l'art sa fonction d'éclatement des formes de modélisation. A l'ère de la nouvelle économie avec son corollaire d'uniformisation des modes d'être, il s'agit alors pour les peuples de reformuler la différence.

1. De la dialectique du caractère révolu de l'art chez Hegel

Le concept de caractère révolu de l'art s'intègre de toute évidence dans le cadre infini du désir insatiable de totalisation qui soutend le système philosophique hégélien. Car à partir du moment ou Hegel hisse l'art au même niveau que la religion et la philosophie, comme saisies de l'Absolu, il lui confère au même moment les attributs d'une idéalité symbolique qui transcende la quotidienneté et se pose en dernière instance comme vérité :

> *Ainsi dans la mesure où il (l'art) a affaire au vrai, objet absolu de la conscience, l'art appartient aussi à la sphère absolue de l'esprit et se place, de par son contenu, sur le même terrain que la religion, au sens spécial du mot, et que la philosophie. Car la philosophie, elle aussi n'a d'autre objet que Dieu et est de ce fait une théologie essentiellement rationnelle, une sorte de service divin perpétuel consacré au service de la vérité.*[4]

Comme étapes incontournables vers l'absolu, Art, Religion et philosophie ne se situent pas au même niveau d'appréhension de la vérité ; ils obéissent fondamentalement à un ordre de préséance préétabli. *Ainsi l'art a son avant dans la nature et les domaines finis de la vie, il a aussi son* après *constitué par un cercle qui le dépasse dans l'appréhension et la représentation de l'absolu*[5]. De ce point de vue, l'art se heurte nécessairement à ses propres limites, eu égard au fait que la religion le supplante comme expression d'une conscience

---

[4] Hegel, *Esthétique, Textes choisis* par Claude Khodoss, Paris : PUF, 1953, p. 208.

[5] *Idem.,* p. 211.

plus élaborée qui, au-delà de la fonction de représentation du sensible, *introduit le recueillement*[6] . Sous ce rapport, la religion s'oppose à l'art en ce qu'elle s'évertue à annihiler le sensible dans les modes de représentation et inaugure l'irruption de l'homme dans un nouvel espace intime de l'âme et de la pensée. Dans cette optique, la fin de l'art coïncide avec son incapacité à prendre effectivement en charge l'aspiration de l'homme à la spiritualité :

> *Ainsi l'après de l'art consiste en ce que l'esprit est habité par le besoin de se satisfaire lui-même, de se retirer chez lui dans l'intimité de la conscience, comme le véritable sanctuaire de la vérité. L'art, en ses débuts, laisse encore une impression de mystère et de secret (...) parce que ses créations n'ont pas présenté intégralement à l'intuition sensible leur contenu (...) Mais lorsque ce contenu entier trouve dans l'art une représentation entière, l'esprit qui regarde plus loin se détourne de cette forme objective, la rejette et rentre en lui-même.*[7]

Cependant, comme *forme la plus pure du savoir*[8], la philosophie se pose comme une instance de réconciliation entre l'art et la religion et opère ainsi une synthèse entre l'objectivité de l'art et la subjectivité de la religion. Ainsi s'unissent dans la philosophie l'art et la religion qui, sans doute, a perdu son apparence extérieure et sensible mais a par contre conquis *la forme d'objectivité la plus haute : celle de la pensée*[9]. L'irruption de la philosophie obéit dès lors fondamentalement au caractère essentiellement téléologique du système hégélien. Sous ce rapport, la caducité de l'art réside dans son incapacité à prendre effectivement en charge la soif de spiritualité qui ne peut plus être étanchée par la simple contemplation du Beau.

De ce point de vue, le nivellement des référents culturels, résultat d'une universalisation forcenée des attitudes centrifuges s'incarne dans les arcanes de l'Etat terrestre-divin et régnant sans partage sur toutes les sphères de la vie il marque la fin de l'héroïsme épique du créateur solitaire. Aussi le caractère révolu de l'art configure la dualité entre transcendance normative d'une part et immanence artistique d'autre part sous l'angle d'un rapport dialectique où la fin de la première annonce le surgissement de la seconde. Ce parallélisme dynamique qui structure l'esthétique hégélienne

---

[6] *Ibidem.*

[7] *Ibidem.*

[8] *Idem.,* p. 212.

[9] *Ibidem.*

débouche, de toute évidence, sur la formulation de nouveaux paradigmes qui réaffirment la primauté de la subjectivité dans le champ de la modélisation .

La culture réflexive de notre époque nous contraint à nous en tenir à des vues universelles d'après lesquelles nous réglons tout ce qui est particulier : formes universelles, lois, devoirs, droits, maximes sont les déterminations fondamentales qui commandent tout. Or le goût artistique comme la production artistique exigent plutôt quelque chose de vivant dans lequel l'universel ne figure pas sous forme de loi ou de maxime, confond son action avec celle du sentiment de l'expression. En sacrifiant les déterminations particulières sur l'autel des référents universalistes généraux, l'art a donc de facto, selon Hegel, fini par s'ériger en vestige immobile d'un avoir-été à jamais révolu. Sous ce rapport, sa permanence ne peut se concevoir que dans ses retrouvailles avec les effluves enivrants de la vie, loin de la sérénité figée des apriorismes. En réalité, la fin de l'art correspond à l'instant du passage de la fixité conceptuelle au dynamisme factuel, par l'entremise d'un glissement paradigmatique déglobalisant.

2. Herméneutique et modes d'actualisation esthétique

Dans un ouvrage publié en 1989 et intitulé *L'héritage de l'Europe*, Hans Georg Gadamer aborde entre autres sujets celui du caractère révolu de l'art dans le cadre global de son herméneutique des traditions. L'urgence d'un tel questionnement réside de toute évidence dans la conscience aiguë du déclin de la société de formation et se sa culture esthétique confrontées aux défis de la technologisation des formes de vie. Il s'agit, en réalité, d'une tentative de reformulation de la pertinence artistique qui ne peut cependant se mener sans prendre en compte l'assertion hégélienne de la fin de l'art qui quelque part renvoie à la problématique de la fin de l'Histoire. Dans ce contexte, la fin de la métaphysique annoncée par Auguste Comte préfigure l'urgence d'une rupture épistémologique formulée par Martin Heidegger en relation avec son obsession du dévoilement de l'Etre. Cette récurrence d'une négativité positive à l'endroit de la tradition est d'ailleurs corroborée par ce constat de Hans Georg Gadamer :

> *Dans notre siècle, c'est finalement Martin Heidegger qui a en quelque sorte tiré jusqu'au bout le fil de la même thèse (celle de Auguste Comte), lui aussi a entrevu la fin de la philosophie, comme Nietzsche avec sa vision du dernier des hommes, dans l'approche d'un état d'indifférence générale vis-à-vis de la question de l'Etre à l'époque de l'achèvement*

> *technique du monde et en a conclu qu'une autre pensée s'imposait.*[10]

En assignant l'art au passé parce qu'exprimant une vérité d'essence divine, *l'époque du Dieu supra-mondain,*[11] c'est-à-dire le christianisme perpétua l'idéal du Beau incarné par l'époque classique de la sculpture grecque. Hegel esquisse les contours d'un équilibre esthétique, synonyme d'une perfection figée dans le temps. Les trois formes artistiques, symbolique (archaïque), classique (antique) et romantique (chrétienne) qu'il évoque dans *ses Leçons sur l'esthétique*, se distinguent les unes des autres par le rapport différencié qu'elles établissent entre esprit et nature dans la mouvance de la dialectique aristotélicienne entre hyle (forme) et morphe (matière). Sous ce rapport, la fin de l'art se confond d'une certaine manière avec l'irruption de l'époque romantique. Car, en définitive, l'art comme *écho de la mémoire des Dieux* pérennise la mimésis et appartient de ce point de vue au passé, non point dans le sens d'un avoir-été définitivement révolu, mais plutôt comme une instance transitoire vers un stade supérieur :

> *Ainsi comprise, la doctrine hégélienne du caractère révolu de l'art ne signifie pas en premier lieu que l'art n'ait plus d'avenir, mais que dans son essence il appartient déjà au passé, même s'il peut continuer à fleurir dans l'avenir, quel que soit cet avenir. Et il est a priori déjà dépassé par une autre possibilité d'appréhension intellectuelle du vrai, que Hegel voyait objectivement dans le Message du Nouveau Testament parlant de "l'adoration en esprit et en vérité".* [12]

Comme forme révolue de l'esprit absolu, l'art continue ainsi d'entretenir une idéalité nécessairement intemporelle, espace de fusion entre l'avoir-été et l'être-devenu, où se réalise la pertinence esthétique du moment. Dans ce contexte, l'art ne serait qu'une forme achevée d'actualisation d'une tradition donnée ; c'est-à-dire *le présent du passé*[13] *qui*, jusqu'alors, a cristallisé un art résolument collectif, expression plastique d'un Volksgeist(esprit du peuple) éternel et il prend effectivement fin avec l'amorce du XIXème siècle avec la

---

[10] Hans Georg Gadamer, *L'héritage de l'Europe*, Paris : Rivages, 1989, p. 54ff.

[11] *Ibid.*, p. 52.

[12] *Ibid.*, p. 55.

[13] *Ibid.* p. 56.

sécularisation du champ référentiel. C'est en cela que réside la fin de *l'évidence de la tradition christiano-humaniste*[14] . Toutefois ce point final mis à la suréminence d'un référent unique n'équivaut point à une fin irréversible de l'art, mais plutôt à sa résurrection à travers la manifestation de *l'éclat sensible de l'idée*[15] *:*

> *C'est aussi cela que nous admirons dans les grandes époques stylistiques du passé de l'art et que nous éprouvons tout autant vis-à-vis des réussites du présent : cette unité indifférenciable, non différenciée, du phénomène et de sa teneur. Le présent de ce qui est commun à tous se comprend aujourd'hui encore dans le phénomène de l'art, dans la mesure ou, au-delà de tous les degrés de culture et de tous les niveaux intellectuels, tous font l'expérience du même présent sous la forme de contenus divins, des contenus mythiques.*[16]

3. Déconstruction herméneutique et modernité esthétique

Analysant le concept du caractère révolu de l'art à la lumière de son herméneutique des traditions, Gadamer introduit le paradigme de la fusion des horizons qui, seule semble être en mesure de vaincre la distance spatio-temporelle pour en fin de compte déterminer le sens d'une œuvre à partir du toujours-là du passé. Car la vitalité d'un art réside bien dans son aptitude à exhumer le fonds mystico-magique de l'être-autre qui cimente une vision particulière du monde. Ici aussi la fin de l'art coïncide avec un point de rupture à partir duquel, il s'agit de recomposer un référent qui tient compte de la multiplicité des modèles suréminents et donc de l'irruption soudaine dans l'univers instable de la modernité. *Cette quête permanente du commun et de l'évident aspire dès lors à rendre possible l'émergence de nouvelles voies du risque, de nouvelles voies de la création.*[17]

Ce déferlement des attitudes singulières dans le champ de la création sonne de toute évidence le glas de la pensée unique dévoreuse de génialité individuelle et de style personnalisé de l'artiste, comme le fait remarquer fort justement Gadamer :

> *A présent, il semble plutôt que le style se cherche, et la quête est longue jusqu'à ce que l'artiste d'aujourd'hui, délié d'une*

---

[14] *Ibid.* p. 57.

[15] *Ibid.* p. 61.

[16] *Ibidem.*

[17] *Idem*, p. 62.

> *tradition s'imposant d'évidence, s'enquière de sa propre écriture, une écriture qui soit précisément la sienne tout en restant lisible. C'est manifestement une tâche pour les deux partenaires, pour l'artiste recherchant une écriture lisible, et pour le lecteur obligé de s'adapter en quelque sorte à cette écriture et ce qu'elle dit*[18].

Cette désintégration des modes de reconfiguration du matériau sémantique de base marque d'une part la fin de l'art, conçu comme l'œuvre d'un sujet transindividuel, mais ouvre d'une part la perspective d'une exploration des possibilités infinies de l'inventivité. Du raffinement des techniques de reproduction à la *distorsion expressionniste, à la destruction cubiste des formes et à l'énigmatisation surréaliste en passant par l'abstraction*[19], la distanciation cède peu à peu le pas à une nouvelle familiarité génératrice de nouveaux univers.

Face à la prodigieuse explosion des techniques de la communication et de la reproduction, la distanciation se pose comme unique alternative pour la réhabilitation de la lisibilité nécessaire à la création, mais aussi de la visibilité sans laquelle toute réception relèverait de l'incantation divinatoire. En d'autres termes :

> *Il s'agit d'insérer l'art dans l'existence terriblement fragmentée où se meut continuellement le monde actuel. Si les formes de vie changent au rythme que nous connaissons présentement alors les réponses artistiques à ce présent devront aussi se profiler avec une force particulière différente*[20]

Ces propos de Gadamer achèvent de démonter le caractère non-opératoire de la tradition dans un univers résolument décloisonné, soumis aux pulsations erratiques des innovations technologiques. De ce point de vue, la permanence de l'art passe par sa connection au vouloir-vivre qui intègre nécessairement la mobilité infinie des modes d'être dans le monde et leur faculté surprenante à se réajuster par rapport aux ruptures et aux remises en cause de tous ordres. Ainsi s'évanouit le projet idyllique d'une réitération permanente de l'avoir-été dans les brumes de la contestation déconstructiviste des théories postmodernes.

---

[18] *Ibidem.*

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibid.*, p. 72.

Ce combat épique pour l'accès à l'instance de consécration esthétique place alors le concept de caractère révolu de l'art sous les feux de la lutte pour la liberté, c'est-à-dire la réaffirmation de la volonté d'exister hic et nunc, car l'expression artistique reste en dernière analyse consubstantielle au Dasein, en atteste cette conclusion de Gadamer restituant à la dialectique hégélienne toute sa pertinence opératoire :

> *La fin de l'art, une fin de cette volonté de création sans repos, de rêves et d'aspirations, ne surviendra pas aussi longtemps que les humains donneront figure à leur propre vie. Toute fin présumée de l'art sera le début d'un nouvel art*[21]

4. Fin de l'art et vitalité esthétique

Comme forme de perpétuation de l'idée de substance de l'ancienne spéculation grecque, de la vision chrétienne de Dieu dans la théologie médiévale et du concept de nature sous la Renaissance, la conception simmelienne de la vie s'en démarque en ce sens qu'elle tente de concilier la raideur de la logique discursive à la fluidité de la perception intuitive, par le dépassement de la dualité sujet-objet. Cette corrélation dynamique entre subjectivité pure et objectivité absolue est mise en exergue par Vladimir Jankélévitch dans un essai paru dans la *Revue de Métaphysique et de Morale et intitulé Georg Simmel, philosophe de la vie* en ces termes :

> *L'idée même de relativité substitue, en effet, à l'idée d'une connaissance absolument objective, inaltérée dans son contact avec le sujet, définitive par conséquent et immobile, l'idée d'une liaison entre deux termes solidaires et interdépendants : un sujet connaissant et un objet connu qui seraient fonctions l'un de l'autre, dont les variations seraient corrélatives*[22].

En repoussant les limites des différents espaces de configuration de l'acte de création qui structurent le champ des attitudes esthétiques, Simmel pose les jalons d'une spiritualisation de la relation sujet-objet, forme-contenu. De ce point de vue, l'irruption dans le face à face épique entre la clarté objective et l'indéterminisme subjectiviste de *la vie comme absolu supérieur à la dualité*

---

[21] *Ibidem.*

[22] Vladimir, Jankélévitch, *Simmel, philosophe de la vie in Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris : Armand Colin, 1925, p. 213.

conceptuelle de l'objet et du sujet[23] préfigure la riposte esthétique au caractère révolu de l'art.

Si, cependant la libération esthétique à travers la forme rationaliste compense quelque part la faillite de la vie instinctive et irrationnelle, l'entendement calculant suscite pour sa part la recherche de l'accidentel et de l'asymétrique. Ce parallélisme instauré par Simmel entre réalité sociologique et configuration esthétique confère au concept de caractère révolu de l'art un mode d'émergence qui recoupe nécessairement les ruptures socio-historiques dans l'évolution des aires culturelles. L'aspiration à un niveau de lisibilité supérieur s'exprime avant tout *sous forme d'un schéma autant que possible mécanique, transparent, symétrique*[24] qui s'obstine à évacuer le déferlement imprévisible des événements liés à la vie. De ce point de vue, l'art ne peut s'affranchir des conditions objectives de son émergence sans tomber dans les travers d'une rationalité forcément réductrice. Ce rapport conflictuel entre, d'une par, l'exigence de lisibilité et la présence incompressible de la vie, d'autre part, pose en réalité les jalons d'une dialectique formelle qui structure le processus de la création décrite en ces termes par Simmel :

> *Or, d'après le rôle que joue la symétrie dans certaines structurations sociales, on peut très bien voir comment des intérêts en apparence purement esthétiques sont suscités par une fonctionnalité matérielle, tandis qu'à l'inverse interviennent des motifs esthétiques dans des façonnements qui semblent relever de la stricte fonctionnalité*[25].

En dégageant des espaces de convergence entre la réalité sociologique et l'attitude esthétique, Simmel amorce la critique de la rationalisation des modes de reconfiguration du matériau culturel de base, en déplaçant le point focal de la pertinence artistique tout court. Entre l'abstraction idéalisante d'une part, il s'agit d'établir un point d'équilibre qui intègre les deux pôles, en apparence, antinomiques d'une vie une et indivisible, car en effet :

> *De même que ces dernières (les sciences mécanicistes) ont signifié un immense progrès : en affranchissant les conceptions de la nature par rapport à la métaphysique et à la théologie médiévale qui prétendaient la déduire d'une*

---

[23] *Idem.,* p. 214.

[24] Georg Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais,* Paris : Ed. Rivages, 1988, p. 128.

[25] *Ibidem.*

> *orientation tout à fait étrangère à elle, de même la conception mécaniciste de l'art ne signifie-t-elle qu'on affranchit celui-ci de son orientation littéraire, tendancieuse ou anecdotique, largement dominante.*[26]

Cet ancrage de l'œuvre d'art dans l'extériorité immédiate de l'espace vital d'une part et dans la sphère close de la génialité individuelle d'autre ne peut alors se concevoir dans le cadre infini de la totalité de l'existence. Aussi partant de l'assertion selon laquelle *l'individu qui n'a que son intelligence n'est pas parfaitement intelligent*[27], Simmel s'évertue à élargir le champ de visibilité esthétique pour le dissoudre dans l'horizon incommensurable de l'humaine condition tout court. Dans ce contexte, la fin de l'art pourrait signifier la matérialisation d'une perfection parcellaire qui pousse sa logique techniciste jusqu'à sa conséquence ultime, car la mathématisation de l'art à travers les courants dits modernistes isole l'œuvre de son contexte de production.

5. Des limites de l'approche socio-esthétique de l'art

Pour illustrer l'impact atrophiant du découpage systématique des modes d'expression esthétique en espaces clos juxtaposés, Simmel évoque le processus de décontextualisation du rigorisme kantien en faisant le constat suivant : lorsque Kant arrache *la valeur morale du contexte global de la vie, il la porte certes à un degré de pureté où elle échappait à tout alliage avec d'inauthentiques ressorts pulsionnels, mais il en fit surtout un édifice imposant de régularité et d'équilibre*[28], dans un au-delà des convulsions accidentelles liées à l'existence immédiate. En d'autres termes :

> *Cette incontestable rigueur devint raideur, parce que Kant ne trouva pas le chemin qui ramenait à la vie, et ne voulut pas voir qu'un acte au sein de l'unité fluide de la totalité vivante a encore une autre valeur que lorsqu'il est coupé du reste, isolé de la réflexion purement morale. De même que l'art est plus que l'art, la morale est plus que la morale.*[29]

La pertinence de cette lecture simmélienne de l'évolution de l'art réside non seulement dans un désir manifeste de revisiter le

---

[26] *Idem.*, p. 246.

[27] *Idem.*, p. 248.

[28] *Idem.*, p. 252.

[29] *Ibidem.*

vitalisme bergsonien, mais aussi dans une volonté farouche de reconfigurer un cadre théorique au sein duquel l'art épouse les contours d'un réceptacle des exigences historiques du moment. En effet, son texte intitulé *L'art pour l'art* (titre en français), publié en 1992 dans la Revue *Zur Philosophie der Kunst* se veut une critique sans concessions de l'optimisme techniciste qui précéda la fin de la Première Guerre Mondiale et renvoie sur bien des aspects à l'ouvrage monumental d'Oscar Spengler *Untergang des Abendlandes* (1918-1922). Il va tenter ici d'asséner un coup mortel à l'eschatologie historique positiviste de Comte, Hegel, Marx ou Jünger pour ensuite annihiler toutes les formes de distanciation secrétées par la modernité. A partir du moment où, *aucune culture n'échappe aux phénomènes d'osmose et de confrontation qui contraignent au métissage et aux réinterprétations, dans le sens de l'ouverture ou des intégrismes*[30], l'universalité doit conduire à la réinvention de la différence.

Cette évolution de l'art qui, quelque part, réhabilite la libre expansion de l'imaginaire, marque indéniablement la fin des modèles inaccessibles et des utopies transcendantales. Comme déconstruction reconstitutive du champ de configuration artistique, elle n'épargne donc pas le contexte de production lui-même. Dans les premiers chapitres du *Capital*, Marx fait remarquer à ce propos que les œuvres de Sophocle et de Shakespeare n'ont point sombré avec l'extinction des économies de leurs époques respectives. Dans un passage célèbre de *l'Introduction générale à l'économie politique*, il met en exergue, parlant de l'Art grec, le décalage entre la base socio-économique de la société et la sphère artistique. Sous ce rapport, le vitalisme esthétique simmélien démontre de façon magistrale, le caractère inépuisable de l'œuvre d'art, irréductible mécaniquement aux rapports économiques de production.

A cet égard, le caractère révolu de l'art, aboutissement inéluctable du panlogisme hégélien, semble paradoxalement disposé à admette, au nom de l'impératif dialectique, la réversibilité des attitudes dans le champ de la modélisation. Et conformément aux exigences de ce schéma éminemment dynamique, les œuvres d'art ont la capacité de surmonter leurs propres conditions de production, de leur survivre et donc de se rendre reconnaissable dans des contextes différents. Une capacité de se décontextualiser et de se recontextualiser, mais aussi de créer des contextes différents qui, en définitive, fait de la singularité une manifestation probante de l'universalité. Cette singularité qui fait que l'œuvre d'art restructure le monde du spectateur en bousculant son horizon et en contestant ses attentes, par le biais de son pouvoir de morsure sur le monde de l'expérience humaine, comme dirait Paul Ricoeur.

---

[30] Norbert Roulant, *Quel avenir pour l'Etat-Nation ? Identités en question in Le Monde Diplomatique.* Sept. 1997, p. 31.

Ce processus permanent de recontextualisation de la production artistique obéit de toute évidence aux mutations superstructurelles qui jalonnent le destin culturel des peuples. Partant ainsi du postulat selon lequel *la rationalité technologique est entrain de liquider les éléments oppositionnels et transcendant*[31] Herbert Marcuse aboutit à la conclusion suivante : Par le bais de la désublimation, la réalité technologique supplante la consistance de la culture dans la conscience des hommes par un renversement des valeurs de référence, marquant ainsi le caractère révolu du monde bidimensionnel. Cette forme de collectivisation à grande échelle de l'expression esthétique consacre donc bien la fin des héros et des demi-dieux à travers la fusion des sphères antagoniques de la société qui, jusque là, ont semblé cheminer dans deux voies parallèles. Cette reconfiguration est mise en exergue par Marcuse en ces termes :

> *Cette assimilation de l'idéal avec la réalité montre à quel point l'idéal a été dépassé. Arraché au domaine sublime de l'âme, de l'esprit et de l'intériorité, il est traduit en termes et en problèmes opérationnels. Voilà les éléments progressifs de la culture de masse. Si elle est pervertie c'est que la société industrielle avancée a maintenant la possibilité de matérialiser ses idéaux (...) La culture supérieure devient partie intégrante de la culture matérielle*[32].

Ce que révèle l'analyse marcusienne de la fin de l'art, ce n'est pas tant la valeur intrinsèque des œuvres du passé ou leur pertinence toujours actuelle, malgré l'usure du temps, mais plutôt le processus de désubstantialisation qu'ils ont subi lors de l'épreuve de la technologisation des modes d'être dans le monde. Comme expression de la conscience malheureuse, l'art a toujours configuré un pôle de résistance face à la tendance naturelle de nivellement des valeurs esthético-éthiques. Mais dans un contexte de merchandising généralisé, le contenu subversif de l'expressivité artistique se dilue dans la quotidienneté offrant ainsi un spectre homogène où l'être-autre relève de l'utopie qui consiste à recréer un monde qui a cessé d'exister. Sous ce rapport, la fin de l'art serait chez Marcuse cette perte de vérité qui découle nécessairement de la désublimation de l'acte créateur et tout comme chez Simmel *supprime la vraie réalité des images les plus chères de la transcendance, en les incorporant dans l'ambiance de la vie quotidienne omniprésente*[33]. En mettant un terme à la

---

[31] Herbert Marcuse, *l'Homme unidimensionnel,* Paris : Ed. de Minuit, 1968, p. 81.

[32] *Ibid.*, p. 83.

[33] *Ibid.*, p. 95.

négativité consubstantielle à l'art, la société technologique annihile toute possibilité de distanciation sans laquelle tout acte de création relèverait d'un mimétisme plat, scellant ainsi unilatéralement le caractère affirmatif de la culture. Ainsi, la définition de l'Art qui nous est proposée par Marcuse dans son ouvrage *L'Homme Unidimensionnel* en son chapitre *La conquête de la conscience malheureuse* conforte-t-elle sa conviction, partagée par une large frange des penseurs modernes, selon laquelle la fin de l'art coïncide essentiellement avec tout ce qui donne à l'art son contenu fondamentalement subversif :

> *Ritualisé ou non, l'art contient la rationalité de la négation. Dans ses positions extrêmes, il est le grand Refus, la protestation contre ce qui est. Les manières dont il fait apparaître, chanter et parler l'homme, dont il fait résonner les choses sont des modes de refus, de rupture de recréation de leur existence factuelle. Mais ces formes de négation paient leur tribut à la société antagonique à laquelle elles sont liées.*[34]

Dans ce contexte, la perte de la distance entre les arts et les ordres du quotidien au sein de la société technique se pose comme conséquence logique de l'aliénation esthétique, faisait éclater du même coup le noyau de résistance au statu quo. *Cette désublimation institutionnalisée*[35] consacre donc bien le triomphe de la société unidimensionnelle sur la transcendance, mais ouvre aussi de nouvelles perspectives de reconfiguration de la pertinence esthétique, perpétuant dès lors le postulat hégélien selon lequel l'art ne peut pas continuer à exister sous sa forme antérieure à l'avènement de sa reproductibilité à l'infini, mais seulement sous forme de décoration. Il apparaît donc clairement que chez Hegel, le caractère révolu de l'art ne signifie pas nécessairement la fin de la création, c'est-à-dire cette volonté inextinguible de réitérer le refus. Dans cet ordre d'idées, l'intégration des facteurs oppositionnels dans le moule de la pensée unique ne débouche pas mécaniquement sur la fin de toute velléité de reconquête par la créativité des espaces d'expression même marginaux. Cette éventualité renforce notre conviction selon laquelle il ne peut subsister de rapport mécanique indéfini entre art et réalité sociale. Car comme le souligne Marcuse :

> *Et puisque la contradiction est l'œuvre du Logos, la confrontation rationnelle de "ce qui n'est pas" avec "ce qui*

---

[34] *Ibid.*, p. 48.

[35] *Ibid.*, p. 103.

> *est", il doit y avoir un moyen de la rendre communicable. L'avant garde lutte pour trouver ce moyen, ou plutôt elle lutte pour qu'il ne soit pas absorbé dans le monde unidimensionnel, et tente de créer une distanciation qui rendrait la vérité artistique à nouveau communicable*[36].

6. De la fin de la fin de l'art

Face à la disqualification de l'art comme expression de la vérité et à son ravalement au rang d'artefact reproductible à l'infini aux fins de consommation courante, l'art se retrouve sommé de créer un langage de rupture dans un champ de visibilité ne relevant plus de cette évidence à laquelle Hegel faisait référence à propos de l'Art Grec. En d'autres termes, pour l'auteur de *Esthétique*, le dépassement de l'art passe par l'accès à l'instance du jugement qui consiste à soumettre le contenu, les modes de représentation de l'œuvre d'art et son caractère pertinent ou non à notre réflexion critique, car la Science de l'Art incarne à ses yeux la seule alternative valable, en rapport avec le caractère absolu de l'idée. De ce point de vue, la seule activité qui vaille est celle qui consiste à réfléchir sur l'art, non point dans le sens d'une réitération d'un avoir-été insondable, mais dans celui du dévoilement de sa signification profonde, au plan scientifique s'entend. C'est à ce niveau cependant que s'opère le renversement dialectique qui fait du produit artistique un mode d'expression enraciné dans le dialogue qui s'instaure entre lui et son admirateur. Parce qu'en admettant qu'en tant qu'objet réel autonome, il n'existe pas pour soi, mais pour nous, pour un public qui l'observe et l'apprécie, Hegel en fait en réalité une dimension incompressible de la manière humaine d'être dans le monde. Dans cette perspective, Hans Robert Jauss met à profit l'assertion hegelienne pour postuler le caractère permanent de la production de sens, comme manifestation du langage dialogique lorsqu'il fait remarquer :

> *La libération par l'expérience esthétique s'accomplit à trois niveaux: pour la conscience productive dans l'émergence du monde comme fruit de sa propre oeuvre, pour la conscience réceptrice dans la saisie de la possibilité de percevoir le monde autrement. Ainsi s'ouvre en définitive l'expérience subjective sur l'expérience intersubjective dans*

[36] *Ibid.*, p. 91.

> *le respect du jugement émis par l'œuvre ou l'identification avec les normes à déterminer au cours de l'action*[37].

Dans un tel contexte de fusions d'horizons divers, la création artistique obéit plus à un besoin fondamental pour l'homme de s'extraire de la quotidienneté ronronnante qu'à une quête d'ordre purement intellectuel, comme le suggère Hegel dans son *Esthétique*. Aussi longtemps donc que l'œuvre d'art est en mesure de configurer l'horizon d'attentes d'une continuité historique, elle reste aussi capable d'assurer une permanence qui va d'une réception simple à une compréhension critique, d'une réception passive à une réception active, bref de normes esthétiques reconnues à de nouvelles, assurant donc à la créativité son dynamisme qui sans cesse repousse les limites de l'imaginaire. L'art ne peut ainsi, sous ce rapport, se laisser confiner ni dans la sphère étriquée d'un réalisme nécessairement rébarbatif, ni dans les tréfonds ténébreux d'un vitalisme à fleur de peau ou alors se réduire à refléter fidèlement la réalité sociale. Elle aspire à l'historicité, comme le souligne Hans R. Jauss dans son ouvrage *Literaturgeschichte als Provokation (Histoire littéraire comme provocation) :*

> *L'historicité de la littérature ou de l'art tout comme son caractère communicatif présupposent un rapport tout à la fois dialogique et processuel entre l'œuvre, le public et la nouvelle oeuvre qui pour sa part doit être comprise aussi bien dans une relation émetteur-récepteur que dans celles de question-réponse, problème-solution*[38].

Face à la technologisation des modes d'être dans le monde qui disqualifie l'art comme médium de la vérité et le ravale au rang d'artefact reproductible à souhait aux fins de consommation courante, la créativité se trouve sommée d'inventer un langage critique de rupture dans un champ de visibilité ne relevant plus de l'évidence. Cette prise en compte de la négativité de l'œuvre d'art est seule en mesure de réitérer effectivement le Grand Refus de la banalisation de l'acte créateur par la configuration d'une nouvelle transcendance, comme le suggère du reste Marcuse dans son ouvrage *Kultur und Gesellschaft II(Culture et Société) :*

---

[37] Hans Robert Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Konstanzer Universitätsreden, Konstanzer, 1972, p. 13.

[38] Hans R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation,* Frankfurt a. Main, 19710, p. 169.

> *Toute œuvre authentique de la littérature, de l'art ou de la musique parle un métalangage qui transmet d'autres réalités et circonstances que celles accessibles à des langues orientées vers un comportement quantifiable : en cela réside sa substance irréductible et intraduisible*[39].

En se posant comme instance de transformation de l'expérience, l'art reconstruit ses objets par le mot, le son et l'image en dégageant des espaces de liberté où la création échappe à la dérive intégrationniste des systèmes globalisants. D'où le caractère fondamentalement révolutionnaire de l'activité artistique qui, pour se perpétuer a besoin de s'opposer à l'ordre esthético-éthique établi dans sa quête insatiable de transcendance. C'est dans cette perspective qu'il faut inscrire la démarche de Marcuse lorsqu'il écrit :

> *La forme, c'est l'art de transcender la réalité immédiate, d'œuvrer dans la réalité établie contre celle-ci, et ce moment transcendant habite l'art ,la dimension artistique. L'art transforme l'expérience en reconstruisant ses objets par le mot, le son et l'image.*[40]

Pour Marcuse tout comme pour Adorno, les oeuvres présentes sont les critiques des précédentes et l'esthétique ne devient normative qu'à partir du moment où elle articule cette critique qui se veut créatrice de nouveaux univers. Car dans le combat contre le positivisme nivelisant, il urge de réimplanter la dialectique de la raison, considérée à la fois comme force émancipatrice et instrument de domination, au cœur de la formulation d'une nouvelle pertinence esthétique. Au positivisme, l'Ecole de Francfort oppose donc la dialectique négative, c'est-à-dire la prise de conscience du monde comme négation du sujet historique et ce moment critique de l'esprit qui tend, par l'utopie ou par la révolte socio-esthétique, à nier cette négation pour dépasser toute aliénation, s'appropriant ainsi ce qu'il y a de subversif chez Hegel. Dans un ouvrage intitulé *Theodor Adorno : Art, idéologie et théorie de l'art*[41], Marc Jimenez développe tous les aspects tant proprement musicologiques que philosophiques et politiques de l'esthétique d'Adorno en insistant sur le rôle critique de

---

[39] Herbert Marcuse, *Kultur und Gesellschaft II. Bemerkungen zu einer Neubestimmung der Kultur*. Frankfurt a. Main, 1965, p. 155.

[40] Herbert Marcuse, Versuch über die Befreiung, Frankfurt a. Main, 1969, p. 65.

[41] Marc Jimenez, *Theodor Adorno : art, idéologie et théorie de l'art,* Paris : UGE, 1973.

l'œuvre d'art qui ne peut plus se réduire à un reflet plus ou moins fidèle de la réalité sociale.

Sous ce rapport, Adorno considère l'œuvre d'art comme pouvant être porteuse d'une attitude utopique, comme lieu de désir et ferment d'un monde libéré dans lequel l'activité artistique est finalement présentée comme l'ultime refuge de la liberté humaine dans un monde totalement administré. Dans un tel contexte de modélisation d'espaces de résistance à l'uniformisation, tout se conquiert au prix du renoncement au confort douillet du conformisme. A l'ère de la reproductibilité instantanée de l'œuvre d'art, telle qu'elle a été théorisée par Walter Benjamin, et par rapport à la perte d'aura qui s'en suit, le caractère irrévolu de l'activité artistique ne peut être restauré que par un renversement dialectique de la relation entre réalité sociale et production de sens dans un champ de visibilité nécessairement polystructurel. Ainsi semblent se dessiner les contours d'une esthétique rebelle à toute forme de caporalisation parce qu'inscrivant sa démarche dans une dynamique de déconstruction des espaces d'expériences et d'anticipation sur les horizons d'attente. Cette exigence du dépassement de la culture affirmative et donc de la restauration de la négativité esthétique se doit de mettre à profit l'ambivalence de l'assertion hégélienne du caractère révolu de l'art pour y déceler les ferments d'une créativité en perpétuel devenir. Les enjeux de ce combat de titans contre l'insignifiance sont mis en exergue par Jauss en ces termes :

> *L'expérience esthétique s'est fixée une mission tout à fait inédite au sein de l'histoire des arts dans un monde de plus en plus instrumentalisé. : opposer à l'expérience atrophiée et à la langue fonctionnelle de la société de consommation la dimension critique et créative de la perception esthétique et confronter l'horizon d'un monde commun à tous à la multiplicité des rôles sociaux et des aspects scientifiques de notre environnement.*[42]

Cette fonction critique et donc créative de l'art constitue le leitmotiv de l'ouvrage de Günther Seubold *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik*[43] *(La fin de l'art et le changement de paradigme dans l'esthétique)* où l'auteur veut réagir autrement face à la revitalisation postmoderne de la thèse de la fin de l'art. En effet, sur la base des réflexions d'Adorno, de Heidegger et de

---

[42] Hans R. Jauss. *Literaturgeschichte als Provokation, op. cit., p. 170.*

[43] Günther Seubold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik,* Karl Alber, 1997.

Gehlen, il passe au crible cette conception de l'art qui, au nom de la modernité, célèbre le point zéro de la création et met l'histoire de la culture au service de la créativité. Sa préférence va pour un art confronté à un déclin quasi irréversible qui jette les bases d'une esthétique générative et déconstructive et repense la création artistique dans un univers administré clos.

7. Déglobalisation esthétique et repli identitaire

Le changement vertigineux des formes de vie qu'impose la technologisation des modes d'être dans le monde exige un reprofilage des réponses artistiques et l'émergence d'un potentiel de subversion créateurs d'univers nouveaux. Dans cette perspectives, l'Afrique offre le prototype même d'une vitalité esthétique qui se meut dans un environnement chaotique régi par la misère, la violence et l'exclusion de larges franges de la population. En effet, la prise en compte de la complexité des réalités socio-historiques nous contraint à remettre en cause les divisons académiques et leur étanchéité architecturale (anthropologie, sociologie, historiographie…) qui persistent à nous présenter une Afrique dualiste (ville-campagne, tradition-modernité…). Dans toutes les sphères de la vie prospèrent alors les syncrétismes les plus inattendus au sein desquels se déploient des valeurs et des symboles collectifs toujours en constitution.

L'illustration la plus éloquente du glissement paradigmatique qui s'opère ici reste l'irruption de littérature orale dans l'écriture romanesque et l'abolitition de la distinction entre le sacré et le profane dans le théâtre. Comme instance de transformation de l'expérience, l'art met un point d'honneur à reconstruire le réel pour en fin de compte dégager des espaces de négativité qui s'opposent au chaos ambiant. Et c'est à ce niveau de déconstruction-reconstruction que l'œuvre d'art acquiert sa capacité à surmonter ses propres conditions de production et donc à configurer un métalangage qui transcende la causalité mécanique entre modélisation de sens et réalité sociale. Dans un univers irrémédiablement décloisonné soumis à l'omnipotence des paradigmes transnationaux, il urge de tracer les contours de pôles de résistance qui restituent à l'art son potentiel d'affirmation de l'être-autre. Sous cet angle, le syndrome de la marginalisation ne peut s'estomper qu'avec la réhabilitation de la dimension subversive de l'art. Il ne s'agit cependant pas ici de célébrer le culte de la défiance vis-à-vis des institutions étatiques, comme semble le prôner la théorie postmoderne d'un Derrida par exemple. Notre ambition est de démonter que la survie de la multiplicité des formes de vie d'un certain nombre d'entités culturelles laissées en rade par le progrès technologique dépend de plus en plus de leur aptitude à élaborer un langage critique de refus du diktat des forces centrifuges de la pensée unique. Et l'art reste à nos yeux, reprenant à notre compte la thèse de

Theodor W. Adorno, l'ultime refuge de la liberté humaine porteuse d'utopies dans un univers qui s'acharne à évacuer le rêve.

A la faveur d'un élan de recyclage, de redéploiement, de réorganisation et de remodélisation, il s'agit de se projeter dans un au-delà des dynamiques sociales immédiatement perceptibles, car le paradoxe avec la fin de l'art c'est qu'elle ouvre de manière inéluctable la perspective d'un éclatement du modèle esthétique global en une multiplicité de pôles de production de sens. En érigeant des lieux de résistance et en élaborant des stratégies de contournement face à la suréminence d'un économisme à tout crin, il s'agit d'abord *de discerner, partout où elle se rencontre, l'expérience de vérité qui dépasse le domaine soumis au contrôle de la rationalité et de l'interroger sur sa légitimité spécifique*[44] . Dans le contexte d'une modernité désincarnée où la fin de l'art se traduirait par une perte d'aura et une reproductibilité virtuelle des oeuvres artistiques, il urge de susciter l'éclosion de paradigmes de rupture qui soient à même de prendre en charge les réalités multiformes surgissant des entrailles de la quotidienneté chaotique. S'il est vrai qu'il y a interprétation partout où il y a distance, obscurité ou malentendu, l'expérience esthétique semble être le médium le plus efficace d'une descente vers le fonds mystico-magique de l'être-autre des peuples parce que débordant de toutes parts la facticité et la tyrannie de la lisibilité.

S'il ne fait l'ombre d'un doute que l'herméneutique, c'est-à-dire la compréhension interprétante, *absorbe nécessairement l'esthétique*[45] c'est justement parce que comme toutes les créations spirituelles, l'art a cessé d'être *en relation immédiate à son propre monde et ne s'exprime plus en lui et à lui et est devenu étranger à son sens originel*[46]. Cette aliénation de l'œuvre d'art qui atteint son paroxysme avec la technologisation de plus en plus poussée des modes d'être dans le monde ne débouche pas mécaniquement sur la fin de l'art, elle se pose plutôt comme un défi qu'il s'agit de relever en venant à bout de la *distance temporelle grâce à la présence à conférer au sens*[47]. Sous ce rapport comprendre un texte ou une œuvre d'art, c'est dans une certaine mesure déterminer son contexte de sens qui l'enracine dans un monde originel. Cette historicisation de la production de sens dans un horizon culturel déterminé implique ipso facto la multiplicité des situations et donc la diversité des processus de création comme le suggère du reste Gadamer :

---

[44] Hans G. Gadamer, *Vérité et méthode, op. cit.* p. 11.

[45] *Ibid.*, p. 184.

[46] *Ibid.*,

[47] *Ibid.*, p. 185.

> *Le panthéon de l'art n'est pas une présence intemporelle qui se révèle à la conscience esthétique pure, il est au contraire le fait d'un esprit qui se rassemble et se réunit historiquement. L'expérience historique est, elle aussi, une manière de se comprendre. Or toute compréhension de soi s'accomplit en quelque chose d'autre qui est alors compris, de même qu'elle inclut l'unité et l'identité de cet autre.*[48]

Face à la suréminence des puissances globalisantes, la tentation du repli identitaire peut sembler se poser comme unique voie de salut. Il reste cependant évident que la réitération d'un avoir-été à jamais révolu restaure le confort douillet d'un univers familier mais n'évacue point l'inéluctabilité d'une confrontation avec l'autre dans un monde définitivement ouvert. Si donc la fin de l'art inaugure la perte de vérité de l'œuvre artistique et de sa reproductibilité instantanée, l'incantation identitaire pour sa part relève d'un combat d'arrière-garde qui repousse l'échéance sans pour autant l'annihiler. Il est cependant vrai que dans le domaine de l'art comme dans celui de la vie tout court, l'exigence d'intelligibilité se fonde sur une forme de logique discursive garante de la lisibilité du mode d'exposition. Néanmoins, la résurgence de la puissance intuitive et du langage instinctif au cœur du dispositif des technologies de l'information et de la communication met en exergue la faillite du tout rationnel dans le champ esthétique en particulier et dans celui des réponses aux défis de la mondialisation en général. Dans un tel contexte de brassage imposé par le maillage technologique de l'univers, il s'agit de restituer à la créativité individuelle sa fonction de contrepoids face à la présence oppressante des forces de l'unanimisme et de l'insignifiance.

Ce processus d'individuation de l'acte de création ambitionne ainsi de disqualifier tout réductionnisme culturel relevant des manifestations intempestives de la pensée unique. Comme mode de configuration de la différence, ce retour à la spécificité culturelle des peuples ne doit cependant pas céder aux sirènes de l'incantation identitaire, sous peine de tomber dans les travers d'un provincialisme aussi dégradant qu'un universalisme globalisant. Tout comme chez Gadamer, chez qui l'interprétation la plus pertinente reste celle qui situe son intervention dans un espace à mi-chemin entre l'étrangeté et la familiarité, Günther Schiwy propose dans son ouvrage intitulé *Les Nouveaux philosophes* une affirmation de la différence ancrée dans l'évidence universelle en faisant remarquer :

> *C'est le besoin légitime de plus d'espace et d'un certain environnement de la sauvegarde des petites unités structurelles et de la vie privée d'une architecture qui*

---

[48] *Ibid.*, p. 114 ff.

> *n'uniformise pas les individus mais se laisse au contraire remodeler par eux. C'est aussi la multiplicité des langues et des civilisations qui ne doivent pas être sacrifiées au profit de représentations unitaires mais au contraire approuvées et développées par leur différence. Ce sont les dissidents politiques et culturels de l'Est, l'Ouest et du Tiers-monde qu'on les imite du moins qu'on les soutienne*[49].

Conclusion :

En définissant l'art comme manifestation sensible de l'idée, l'Esthétique hégélienne célèbre dans une certaine mesure la dimension éminemment transcendantale de l'œuvre artistique, porteuse d'une vérité a-temporelle. A cet égard la fin de l'art signifierait l'incapacité de ce dernier à assouvir l'aspiration à la spiritualité exprimée par les peuples et donc sa disqualification comme forme d'idéalité symbolique. L'ambiguïté de ce concept hégélien du caractère révolu de l'art réside cependant dans sa nature fondamentalement dialectique qui met en parallèle l'immobilisme du passé à la dynamique reconfigurative du présent. Dans cette optique, Gadamer semble avoir raison de définir l'art comme le présent du passé, opérant ainsi un glissement paradigmatique qui érige la production de sens en instance d'actualisation des modes reconfiguratifs. Epousant le rythme erratique de la volonté d'exister, les modalités de la création artistique intègrent des paramètres esthético-techniques qui ne peuvent pas ne pas tenir compte d'un environnement instrumental régi par la virtualisation des canevas de représentation qui ensevelissent le dessein idyllique d'une récurrence d'un avoir-été transcendant.

Sous ce rapport, la socio-esthétique simmelienne révèle la capacité de l'œuvre d'art à surmonter les limites de son contexte de production et donc à rendre caduque le bon vieux précepte causal entre art et société par le biais du paradigme de la spiritualité. Aussi en érigeant l'expression artistique en instance de refus de la banalité de l'uniformité, Marcuse réhabilite pour sa part la dimension subversive de l'acte de création par l'entremise du Logos, c'est-à-dire la confrontation rationnelle entre ce qui n'est pas et ce qui est. Toutefois l'art reste une abstraction élitiste aussi longtemps qu'il ne se donne pas les moyens subjectifs et objectifs de rendre communicable sa différence intrinsèque entre émetteur et récepteur, question et réponse, problème et solution dans un brassage qui exprime la vie. Alors face à un univers tendant irrémédiablement vers une visualisation quantitative de toutes les manifestations de l'être dans le monde, la survie de l'art résonne comme un rappel du sens premier de

---

[49] Günther Schiwy, *Les nouveaux philosophes,* Paris : Gonthier, 1979, p. 210.

l'Etre dans une perspective essentiellement existentielle, comme le confirme J. Grondin dans cette définition qu'il nous propose de l'art :

> *L'art reste un événement de vérité, un processus ontologique, un surcroît d'être, l'ouverture d'un monde, une révélation de l'étant dans sa totalité (...) Dans le monde de la vie quotidienne, nous demeurons tellement consumés par l'affairement dans le monde des étants que nous en perdons le sens de l'être auquel l'art vient nous rappeler*[50]

Si donc la globalisation économique apparaît de plus en plus comme un processus irréversible, eu égard à la disproportion qui prévaut entre les forces en présence dans le champ de la compétition multiforme, son corollaire esthétique quant à lui ne relève pas de l'évidence. Comme unique espace, où il semble encore possible de réitérer le grand refus de l'insignifiance des modes d'être dans le monde, l'art vient rappeler les limites d'une globalisation des référents socioculturels. De point de vue, ce parallélisme paradoxalement asymétrique vient confirmer la thèse hegeliene selon laquelle, l'art ne peut continuer à subsister qu'en marge des sphères régies par l'Etat. Ainsi l'explosion de la créativité dans les grandes banlieues d'Afrique, d'Amérique et d'ailleurs semble dans une certaine mesure lui donner raison.

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, *Esthétique*, Paris : Ed. du Seuil, 1976.

Gadamer, Hans Georg, *L'héritage de l'Europe*, Paris : Ed. Rivages, 1989.
- *Vérité et méthode*, Paris : Ed. du Seuil, 1986.

Grondin, Jean, *Introduction à Hans Georg Gadamer*, Paris : Ed. du Cerf, 1999

Hegel, *Ästhetik* B.I. publié par F. Bassenge, Frankfurt a. Main, 1969.
- *Esthétique*, textes choisis par Claude Khodoss, Paris :
- PUF 1953.

[50] Jean Grondin, *Introduction à Hans Georg Gadamer*, Paris : Ed. du Cerf, 1999, p. 70.

Jankelevitch, Vladimir, *Simmel, philosophe de la vie* in *revue de Métaphysique et de Morale,* Paris : Armaud Colin, 1965.

Jauss, Hans Robert, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung Konstanzer Universitätsreden, Konstanz,* 1972.

- *Literaturgeschichte als Provokation,* Frankfurt a Main, 1970.

Jimenez, Marc, *Adorno : Art, idéologie et théorie de l'art,* Paris : UGE, 1973.

Marcuse, *Herbert, L'homme unidimensionnel,* Paris : Ed. de Minuit, 1968.

- *Kultur und Gesellschaft* II., *Bemerkungen* zu einer
- *Neubestimmung der Kultur, Frankfurt* a. Main, 1965.
- *Versuch über die Befreiung, Frankfurt* a. Main, 1969.

Pöggler, *Otto Werk und Wirkung in Hegel, Freiburg/München:* Karl Alber Verlag, 1997.

Roulant, *Norbert, Quel avenir pour l'Etat-Nation? Identités en question,* in *Le Monde Diplomatique,* Sept 1997.

Schiwy, *Günther, Les nouveaux philosophes,* Paris : Gonthier, 1979.

Schneider, *Hans* Julius, *C.Danto und das Ende der Kunst* in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie,* 5/1997

Seubold, Günther, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik,* Karl Alber Verlag, 1997.

Simmel, Georg, *La tragédie de la culture et autres essais,* Paris : Editions Rivages, 1988.