



UNIVERSITE DU BURUNDI

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

DEPARTEMENT DE LANGUES ET CULTURES AFRICAINES

CLASSE: BACCALAUREAT II

FILIERE : ENTREPRENEURIAT CULTUREL

**COURS
D'ARTS ET METIERS**

(LCAE 2402)

Volume horaire 60 (Cours Magistral : 40 h ; Travaux dirigés : 20 h)

ENSEIGNANT: Pr NZIBAVUGA Viator

Année académique 2024 - 2025

Bujumbura, Juin, 2025

DESCRIPTIF ET CONTENU DU COURS

1. Objectifs du Cours

Le cours d'Arts et Métiers prévu pour la deuxième année de Baccalauréat de la filière Entrepreneurat Culturel du Département de Langues et Cultures Africaines a pour *objectif général* de faire découvrir aux étudiants deux sortes de connaissances, à savoir, d'un côté les connaissances artistiques et d'autre par celles liées aux métiers.

Les objectifs spécifiques sont entre autre de :

- a. Relever l'aspect créatif de tout artiste ;
- b. Indiquer les différents arts ;
- c. Déterminer le rôle de l'artiste dans sa société ;
- d. Etablir le rapport entre l'art et le métier.

2. Contenu du Cours

Le Cours d'Arts et Métiers s'intéresse d'une part aux connaissances artistiques réservées à quelques érudits de la société en tant qu'ils sont chargés d'être des Eclaireurs. Il étudie d'autre part les connaissances liées aux Métiers. Il s'agit du savoir-faire propre à chaque métier en vue d'une bonne production spécifique à chaque activité accomplie dans la société. En effet, chaque profession répond aux attentes qu'exprime la société. Chacun doit être professionnel dans ce qu'il accomplit comme travail quotidien qui lui permet de gagner sa vie.

A défaut d'être artiste, faut-il être artisan ? Chaque membre de la société est appelé à appliquer convenablement les règles qu'impose son métier en vue d'un meilleur rendement. Il s'établit à cet effet comme un maillon incontournable de la société. Le bon accomplissement du métier a pour préalable une éducation adéquate. Cette éducation s'effectue à travers un apprentissage en famille ou à l'école. La communauté doit offrir un enseignement digne capable d'assurer une insertion sociale et professionnelle aux apprenants qu'elle a en charge.

Ce cours sera en trois chapitres. Le 1^{er} insiste sur l'aspect créatif de l'artiste tout en révélant les diverses structures de tout œuvre d'art. Le second chapitre relèvera les divers arts. Le dernier chapitre fera le point avec la visée de l'art, à savoir la recherche du beau. L'on constate que la partie en rapport avec les métiers n'est pas exploitée dans ce cours puisqu'il le sera avec un autre Enseignant qui aura pour charge de relever quelques métiers dont la céramique.

3. Démarche méthodologique

Ce Cours d'Arts et Métiers utilise la méthode d'analyse, d'observation et de la critique. Il s'agit d'être réaliste et d'être sensibles aux problèmes actuels humains et sociaux. L'on s'efforcera de suivre l'élan de l'artiste pour interpréter son œuvre et découvrir le message qu'il libère. L'on ne saura le faire si l'on ne s'entraîne pas à la loi du silence qui impose de suivre le chemin que l'artiste trace à l'humanité. Pouvoir déchiffrer l'œuvre qu'il crée passe par l'activité des sens humains qui doivent être éveillés. La critique permet de se lancer sur un nouvel itinéraire à la suite de la prise en compte du message que livre l'artiste.

Artiste est celui qui excelle dans ce qu'il fait puisque sa création déborde l'utile pour être au rang de ce qui est essentiel. L'artisan a aussi un rôle puisqu'il répond aux attentes matérielles et il préfigure tout métiers en tant qu'indispensable pour la vie individuelle et sociale.

4. Mode d'évaluation

L'évaluation sera continue et sommative. Au fur et à mesure que le contenu du cours sera présenté aux étudiants, une évaluation continue permettra de s'assurer de la saisie effective des notions apprises. Quelques textes seront exploités et les étudiants en équipes de trois s'imprèneront de leur substance. Chaque étudiant aura à révéler à l'ensemble de la classe le métier qu'il compte exercer et où il en ait pour les préparatifs pour mettre à exécution son projet de vie. Une évaluation sommative sera faite en fin d'enseignement.

Table des matières

DESCRIPTIT ET CONTENU DU COURS	1
1. Objectifs du Cours	1
2. Contenu du Cours	1
3. Démarche méthodologique	2
4. Mode d'évaluation	2
INTRODUCTION GENERALE	5
CHAPITRE I. L'ART ET LE GENIE ARTISTIQUE	7
I.1. La créativité artistique	7
I.1.1. Art et artisanat	8
I.1.2. L'art et l'industrie	9
I.2. La contemplation artistique	9
I. 2. 1. Ce qu'est la contemplation	10
I.2.2. L'art et le sacré	13
I.3. Les structures d'une œuvre d'art	14
I.3.1. Le plan de l'existence physique	15
I. 3. 2. Le plan de la qualité sensible	16
I.3.3. Le plan de l'existence réïque (ontique)	16
I.3. 4. Le plan de l'existence transcendante	17
CHAPITRE II. L'ASPECT SUBJECTIF DE L'ART	18
II.1. Les arts tactilo-musculaires	18
II.1.1. Le sport	18
II.1.2. La danse	20
II.2. Les arts de la vue	21
II.2.1. L'architecture	21
II.2.2. La sculpture	22
II.2.3. La peinture	23
II.3. Les arts de l'ouïe	25
II.3.1. La musique	25
II.3.2. Les arts du langage	27
II.4. Les arts de synthèse: Théâtre et Cinéma	29
II.5. L'art burundais	30

II.5. 1. La musique vocale et instrumentale.	30
II. 5.3. Danses traditionnelles	32
II. 5.4. Arts plastiques.....	32
CHAPITRE III. L’ESTHETIQUE ET LE GOÛT	33
III. 1 Esthétique ou philosophie de l’art ?	33
III. 2. La question du goût	40
III.2.1. Ce qu’est le goût.....	40
III.2.3. Goût d’un homme et goût d’une époque.....	41
III.2.4. Bon goût et mauvais goût.....	42
III.3. Critères de jugement en art.....	44
III.4. Les techniques artistiques et industrielles	45
CONCLUSION GENERALE	47
BIBLIOGRAPHIE	50

INTRODUCTION GENERALE

Le Cours d'Arts et Métiers porte sur les connaissances relatives aux Arts d'un côté et celles relatives aux Métiers de l'autre côté. En effet, les connaissances artistiques diffèrent des connaissances professionnelles. Celles-ci «*sont l'instrument de travail qu'utilise l'homme pendant sa carrière; elles constituent le fondement qui lui permet de travailler avec efficacité, de réussir*» (Vannevar, 1969: 12) et de faire peser sa marque d'autorité dans son métier. Elles fondent la culture technicienne qui adapte les instruments aux besoins et aux désirs humains. L'homme n'est pourtant pas satisfait de telles connaissances puisqu'il éprouve nécessairement un manque même en cas de satisfaction de certains de ses besoins physiques ou matériels.

L'homme poursuit d'autres connaissances qui l'aident à se distraire, et dans le respect du corps et de la nature, dont les beaux-arts (sport, musique, danse, poésie, architecture, peinture, etc.). Ces connaissances portent aux talents et aux goûts que développe l'individu. Car l'art se réfère à l'habileté acquise et diffère de l'habileté naturelle. C'est un savoir-faire ou une catégorie de techniques acquis et utilisés pour matérialiser une émotion (d'admiration, de reconnaissance, de surprise, de joie ou choc émotionnel, etc.). C'est une forme spécialisée de techniques, un ensemble de règles d'action ou de principes de connaissances dont se sert l'artiste pour produire une œuvre. L'artiste s'instruit de formes intelligibles pour créer une œuvre. «*La nourriture de l'esprit est ce à quoi il n'a jamais pensé*» (Valéry, 1971 : 76) ; c'est l'étrange.

L'art africain particulièrement collabore ou sympathise avec son milieu¹. Il se tourne principalement vers le système agricole et pastoral ainsi qu'à celui de la religion et des techniques. L'art est une technique; il agit sur les forces supérieures, les domestique par identification en usant de gestes et de paroles, du poème et de la musique, de la danse et du chant, de la sculpture et de la peinture (Senghor, 1964: 279). Il forme artificiellement dans la nature des individualités pures. Il crée librement, en dehors de toute norme éditée :

*« Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le Beau se conformaient aux règles des professeurs-jurés, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant(...). **Le beau est toujours bizarre**(...). Or, comment cette bizarrerie, nécessaire, incompressible, variée à l'infini,*

¹ En préparant une portion de médicament, les quelques racines, écorces, feuilles, etc. seront cueillies de façon à préserver la vigueur de l'arbre sur lequel l'on opère ce prélèvement; la nature est sauvegardée en évitant sa destruction. Par l'industrie, tout l'arbre et mêmes les autres types d'herbes des environs sont dégradés, détruits !

dépendante des milieux, des climats, des mœurs, de la race, de la religion et du tempérament de l'artiste, pourrait-elle être gouvernée, amendée, redressée, par les règles utopiques conçues dans un petit temple scientifique quelconque de la planète, sans danger de mort pour l'art lui-même ? » (Château, 2000: 238-239). En effet, « les forces réunies de tous les professeurs d'esthétique sont impuissantes à conférer à quelqu'un la faculté de produire des œuvres de génie, c'est-à-dire de véritables œuvres d'art » (Schopenhauer, 1912: 940).

L'artiste agit en tant qu'il est inspiré et animé d'une force irrésistible qui le porte à créer. Cette inspiration n'est pas qu'une simple intention intérieure ! L'artiste l'extériorise à travers la création : Ses sensations intérieures sont tellement irrésistibles qu'il n'est tranquillisé que lorsqu'il réussit à les traduire en une réalité matérielle mis à la portée du public. « *Le compositeur nous révèle l'essence intime du monde, il se fait l'interprète de la sagesse la plus profonde* » (Schopenhauer, 1912: 485). Il vise la singularité qui toutefois ne s'enferme pas dans un isolement mais qui fait appel à l'universalité à travers la reconnaissance de la communauté en quête du sens en tant que celle-ci ne se satisfait plus à mener une vie de façade.

CHAPITRE I. L'ART ET LE GENIE ARTISTIQUE

Le concept «art» a pendant longtemps *«désigné la maîtrise accomplie d'une technique, celle des artisans, qui, pour devenir maîtres, devaient réaliser un chef d'œuvre»*; et de ce fait, l'œuvre d'art est unique car elle résulte d'une *«activité créatrice de l'artiste et de l'émotion»* (Guillon, 1984: 117) des spectateurs qui la contemplent. L'artiste transfigure le monde et impose un style à travers son œuvre qui transmet un message à qui déchiffre son expression symbolique. Même s'il a besoin d'un maître pour être initié, l'artiste doit s'inspirer pour librement pour créer une œuvre nouvelle.

I.1. La créativité artistique

L'art est une activité non orientée à produire des objets qui comblent des besoins ou désirs psychologiques, passionnels, matériels, etc. Il y a nécessairement un *«vouloir artistique de l'artiste, toujours présent dans la création de l'œuvre»* (Nédoncelle, 1967: 8). L'artiste crée pour donner un message nouveau. S'il se conformait au déjà-là, il n'aurait rien apporté à la communauté humaine et sa production rimerait avec la monotonie. Or, s'inspire pour librement il est de l'artiste qu'il porte du neuf et d'impressionnant qui nécessite de l'introspection ou la contemplation pour le comprendre.

L'artiste ne crée rien ex nihilo ; il ne part pas du néant (non-être); il continue et infléchit la nature. En la respectant, il crée une œuvre qui dépasse l'être tel que platement donné car il dépasse l'être naturel. Il ne l'annule pas du monde sensible mais il le transfigure et le complète puisque l'être sensible est toujours partiel. La créativité artistique est réalisée au nom de la continuité qui existe entre le réel et l'art, une continuité entre les normes et les formes.

En créant, l'artiste instaure *«dans la nature un type d'individualité supérieur»* (Nédoncelle, 1967: 31) à ce que les sciences de la nature nous proposent. *«Le 'soi' de l'œuvre d'art n'est pas au niveau animal»* (Nédoncelle, 1967: 31). L'artiste apporte du nouveau: il capitalise les émotions et les représentations ; il les cristallise comme une conscience; il absorbe les valeurs universelles et les traduit dans l'œuvre, d'où Schelling dit qu'

«après que l'art ait donné aux choses le caractère qui leur imprime l'aspect de l'individualité, il fait un pas de plus: il leur donne la grâce qui les rend aimable, en faisant qu'elles semblent aimer. Au-delà de ce second degré, il n'y en a plus qu'un, que le second annonce et prépare: c'est de donner aux choses une âme par quoi elles ne semblent plus seulement aimer, mais elles aiment» (Nédoncelle, 1967: 31-32).

I.1.1. Art et artisanat

L'art est à l'artiste et l'artisanat est à l'artisan. Les deux domaines diffèrent. D'un côté, l'artiste produit des objets dont la caractéristique principale est la beauté; ses objets sont susceptibles d'être contemplés. De l'autre côté, l'artisan tient à l'utilité; ses produits répondent aux besoins et/ou caprices du consommateur, et ils servent à l'artisan de gagner de l'argent ou de l'estime. L'intérêt matériel (financier) ou psychologique compte beaucoup pour l'artisan.

En effet, étymologiquement, le terme beau vient du latin *bellus* indiquant ce qui est élégant, gracieux, aimable, qui fait éprouver une émotion esthétique et qui plaît à l'œil (Souriau, 1964: 79). Le concept *beau* indique au 1^{er} niveau, ce qui est noble, généreux et au 2nd degré il désigne ce qui est calme. Par extension sémantique, le *beau* renvoie aux adjectifs comme délicat, séduisant, magnifique, remarquable, etc. et indique **ce qui est agréable à l'oreille et à l'œil**.

Chez les grecs, la *beauté* est liée à l'idée d'équilibre, de proportion, d'harmonie mathématique entre le tout et ses parties. Le terme *kalos* (καλός), beauté, désigne tout ce qui est harmonieux, c'est-à-dire, ce dont les parties ne sont pas associées de façon effrayante ou ridicule. L'objet beau procure du plaisir à celui qui le contemple et se distingue car il sort du cadre ordinaire.

Le *beau* n'émane pas de l'imitation bien que la philosophie socratique ait associé l'art à l'imitation: «*peindre ou sculpter*» serait «*imiter les êtres de la nature*» (Nédoncelle, 1967: 8). Socrate toutefois recommande à ses interlocuteurs, «*de ne pas copier servilement leurs modèles, mais de prendre à chacun ce qu'il a de plus beau*» (Nédoncelle, 1967: 9) afin de produire un objet qui dépasse la simple réalité. Cette invitation ne tiendrait pas compte des seuls aspects physiques (la forme), elle devrait toucher les émotions et la vie.

«*L'art qui exprime la vie, est mystérieuse comme elle. Elle échappe comme elle à toute formule. Mais le besoin de le définir nous poursuit, parce qu'il se mêle à toutes les heures de notre existence habituelle pour en magnifier les aspects de ses formes les plus élevées ou les plus déshonorées par ses formes les plus déchues*» (Faure, 1992 : 6).

Subjectivement, l'art est une vertu par laquelle l'intelligence réalise dans la matière certaines règles idéales. C'est une forme de pratiques humaines qui «*s'incarne dans des institutions*» (Château, 2000:12). Ainsi, la musique éduque l'âme comme la gymnastique éduque le corps; mais cet entraînement tient à imiter, à représenter. Platon constate que dans la représentation qu'on fait des êtres, il est malheureusement impossible de tenir compte de leurs mouvements, d'où la forme représentée diffère de la forme réelle de l'être naturel. D'où Platon

et Hegel envisagent le dépassement de l'art par le savoir la philosophie. Les artistes jouissent d'une élévation de l'esprit car ils sont inspirés par un génie. Par leur imagination créatrice, ils créent ce qui est au-delà du naturel.

L'artiste produit des êtres fictifs distincts de la personne qui les crée. Un chef d'œuvre n'est plus une représentation; en lui-même, il est lucide, gracieux: il «*se comporte comme un centre de pensée ou de sentiment*» et semble être animé d'«*une conscience subjective*» (Nédoncelle, 1967: 33).

I.1.2. L'art et l'industrie

L'art et l'industrie ne sont pas sur le même registre. L'œuvre d'art diffère des produits industriels. Elle procède des modalités d'activités distinctes de celles privilégiées par l'industrie. Les productions industrielles sont standardisées (en série) et répondent aux mêmes besoins des consommateurs. Ceux-ci sont les Décideurs et dominant sur la scène par leurs moyens économiques ; ils se posent en modèles. Les produits industriels répondent à leurs désirs (caprices). Par le marketing et la publicité, l'industriel capte leur attention car il veut conquérir le marché, vendre, rentabiliser son capital et cueillir des profits.

A l'opposé de l'industriel, l'artiste ne se plie pas au public mais il veut le redresser pour qu'il ne sombre pas dans des voies sans issue. Il s'adresse à son public dans un franc parler qui passe par le langage que dégage son œuvre qui livre un message, qui bien que lié à des circonstances, traverse pourtant les époques. A l'aide de la matière que l'artiste trouve dans son milieu, des occasions ou des circonstances extraordinaires l'inspire, l'artiste communique un message en partageant ses impressions avec son entourage. Ces circonstances n'avaient pourtant pas émerveillé les autres ! Le produit artistique rime avec la singularité. Il est une chose ni vulgaire ni commercialisable; il suscite une attitude particulière, non conformiste: il force l'admiration et donc suscite la contemplation.

I.2. La contemplation artistique

L'artiste exprime, façonne et crée des formes à partir d'une matière de laquelle il imprime une pensée (Hourticq, 1927). «*Exprimer, c'est faire paraître au jour ce qui était caché, c'est lui donner un support matériel et le rendre public*» (Nédoncelle, 1967: 11). Cette transformation s'opère sans jamais s'achever puisque «*l'être à exprimer*» ne peut jamais glisser entièrement dans l'œuvre créée. Cet être se réserve un fond mystérieux que l'artiste s'efforce à saisir sans toutefois l'atteindre. L'artiste ne peut jamais épuiser l'être qu'il exprime. Celui-ci se réserve pour d'autres: Par l'art, les rêveries humaines sont réellement vécues par l'artiste-créateur et le contemplateur. Mais l'activité de l'artiste est la 1^{ère} comme celle du

contempleteur est 2nde, celle-ci vient l'encourager à plus d'activité d'intériorisation et d'approfondissement dans la création pour ne pas simplement rester à la superficie de la vie et des choses, ce qui serait de l'irresponsabilité et qui prouverait un manque de raison et de vision.

I. 2. 1. Ce qu'est la contemplation

Contempler en art, c'est se priver de l'usage immédiat pour permettre à d'autres de jouir de la chose; il s'agit de respecter, de mettre à part et laisser «*aux choses la possibilité d'être tout à fait elles-mêmes*» ; c'est permettre à ces choses qu'elles manifestent, «*par leur forme, leur couleur, leur ambiance,...*» (Onimus, 1964: 13), ce qu'elles sont réellement.

La contemplation désigne l'attention que l'artiste tire de la nature et de la création où il se laisse aller à la découverte des richesses plus denses de l'œuvre: il puise à cette source et il la veut limpide. L'univers de «*l'œuvre d'art est un univers peuplé, un univers où l'on rencontre des êtres, des choses,*» des fleurs, des maisons, des animaux, des hommes, des pierres, des nuages, etc. (Souriau, 1967: 74). Cet univers appelle à l'éternité, à la permanence, à la durabilité.

L'œuvre d'art est créée grâce à la rencontre de 3 causes:

- Le désir de l'artiste, l'auteur de la nouvelle œuvre offerte au public;
- Les esquisses de la nature qui fournit la matière de fabrication et
- La bienveillance du ciel, car l'artiste doit écouter son sens intérieur pour insuffler à l'élément naturel un message à transmettre à la communauté.

De là Aristote déclare des artistes qu'«*en reproduisant la forme distinctive de l'original, ils créent une ressemblance fidèle à la vie et pourtant plus belle qu'elle ne l'est*» (Nédoncelle, 1967: 9-10).

L'art diffère de la photographie. Il fait venir au monde des présences tirées du fond de la conscience humaine. Il aide l'homme et la société à se libérer des vicissitudes de la vie quotidienne par l'évasion qu'il réalise. D'où, l'Ecole de Francfort voit en l'art la possibilité de résolution des conflits du monde contemporain où des extrêmes semblent se côtoyer. Cet art crée du nouveau qui réconcilie des opposés désormais harmonisés en une nouvelle situation qui les tient pour des éléments constitutifs d'un même ensemble. Il invente le nœud de liaison entre divers éléments par l'inspiration.

L'inspiration ou l'«*illumination intérieure aux choses*» (Nédoncelle, 1967: 42) est aux personnes patientes car elle ne s'offre pas à 1^{er} coup. Elle exige un travail assidu et un redressement ininterrompu. L'artiste travaille incessamment pour

parfaire l'œuvre et le contemplateur doit s'efforcer pour comprendre le message que véhicule l'objet artistique.

Marleaux dira que l'art n'exprime ni ne transforme le monde ; il crée *«une suite de langages spécifiques»*, et invente *«un univers dont les formes-signes correspondent tout au plus au notre sans le reproduire ni le refléter»* (Nédoncelle, 1967: 26). Le contemplateur va à la découverte de cet univers créé par l'œuvre. L'art à travers des matériaux libère un message; son langage a *«un sens immanent ou auto-symbolique»* diffère des autres langages *«qui sont allusifs et qui renvoient à des choses ou à des actes différents d'eux-mêmes»* (Nédoncelle, 1967: 8).

Exemples: 1. Une proposition scientifique: *«la récolte sera belle»*.

Cette proposition relative à la nature a une idée qui peut-être relatée par cette autre proposition : *« les produits vivriers ne manqueront pas au cours de cette saison»*.

2. *«Et les fruits passeront la promesse des fleurs»*.

Cette proposition lyrique est dirigée vers elle-même et n'autorise aucun déplacement ou remplacement sinon sa poésie se perdrait. En effet, toute expression artistique se suffit: *«elle est un organisme privilégié, une autonomie vivante dans un royaume possible d'autres organismes autonomes»* (Nédoncelle, 1967: 8).

L'artiste est unique en ce qu'il est et en ses produits desquels il peut être identifié. *«L'art vise à créer une individualité vivante»* (Nédoncelle, 1967: 29) mais l'œuvre jouit d'une existence endormie pouvant être réveillée par le contemplateur. Une pièce de théâtre n'est vive que lorsqu'elle est jouée. L'œuvre est créée pour être recréée:

«elle ne se maintient en elle-même que par un emprunt perpétuellement renouvelé à notre substance humaine. Sans notre complicité bienveillante et notre illusion consentie» (Nédoncelle, 1967: 30) elle risquerait de se fondre. *«L'œuvre d'art, plus que tout autre ouvrage, nous oblige à constater que nos projets se distinguent réellement de leur exécution, car notre intention n'est plus alors rien moins que d'animer la matière travaillée par nos mains; et l'exécution, si elle réussissait absolument, ne serait rien d'autre que le jaillissement d'une substance complète sous nos yeux»* (Nédoncelle, 1967: 31).

Le plus beau tableau tomberait dans l'oubli s'il n'était offert pour être contemplé mais il doit être jugé par une intelligence avisée. La participation de l'homme est donc d'une grande importance dans l'évaluation de l'œuvre d'art. Par l'art, l'artiste sort des messages qui n'auraient pu l'être sans ce type d'expression qui ne sera compris que par la contemplation. L'artiste sert de médiateur, il a *«ce pouvoir de nous plonger par l'intercession de son œuvre dans cet état de rêverie*

désintéressée d'où la retombée à la vie ordinaire apparaît parfois comme un brusque réveil» (Morfaux, 1967: 111).

Le langage de l'art est artificiel et peut être compris par tout le monde. Sa vocation est de rassembler l'humanité qui déchiffre ce type de langage. Chaque œuvre nouvelle ressemble à un *«idéogramme inconnu qui s'ajoute au trésor déjà acquis»* (Nédoncelle, 1967: 34). Son langage particulier est inédit car aucune œuvre n'est produite pour être reproduite même si certaines techniques réactualisent des productions artistiques. Ce langage est à décoder ou interpréter afin de le comprendre. Comprendre en art, c'est *«aller à la recherche de cette humanité à la fois singulière et circonstancielle pour y trouver l'universalité et l'éternité»* (Morfaux, 1967: 116). Tant d'œuvres d'art restent muettes aux personnes qui ne se mettent pas en quête de leurs sens; *l'œuvre d'art ne parle qu'à celui qui l'interroge*. S'émerveiller, c'est contempler la beauté représentée. L'artiste nous prête ses yeux pour regarder le monde, d'où la fin 1^{ère} de l'artiste est la création mais le but de l'art est la communication car tout art a pour *«but d'exprimer l'Idée»* (Schopenhauer, 1912: 470). Schopenhauer ainsi dit que l'art est un type de connaissance ou une œuvre ayant pour finalité de transmettre un message.

«L'art reproduit les idées éternelles qu'il a conçues par le moyen de la contemplation pure, c'est-à-dire l'essentiel et le permanent de tous les phénomènes du monde; d'ailleurs, selon la matière qu'il emploie pour cette production, il prend le nom de l'art plastique, de poésie ou de musique. Son origine unique est la connaissance des Idées; son but unique, la communication de cette connaissance» (Schopenhauer, 1912: 349).

Libéré, le créateur attire à sa suite le contemplateur appelé à quitter le plan sensible (propre à la vie animale et utilitaire) pour le domaine de l'esprit. Pour évaluer l'œuvre, le contemplateur doit garder ses distances et éviter l'empressement. Par la précipitation, il pourrait se sentir devoir reconnaître à première vue l'œuvre, pour par la suite *«la classer, la nommer et s'en servir»* (Onimus, 1964: 13). Le silence peut lui servir en ce sens.

Quel type de consommation l'artiste privilégie-il? N'est-elle celle qui n'est pas matérielle ou destruction? Celle qui fait intervenir l'esprit signifie partage et sauvegarde de l'essentiel : elle n'anéantit pas mais elle enrichit. Le consommateur est le contemplateur et l'artiste a besoin de lui car il l'aide à mesurer l'élan de sa créativité.

«Le créateur ne pourra tout à fait prendre conscience de la grandeur et de la valeur de son œuvre sans la contemplation d'autrui qui la confirme et vise...à la reproduire. C'est le public qui donc consacre l'œuvre» (Morfaux, 1967: 120).

Ce public doit cependant disposer de la culture artistique, c'est-à-dire être capable de porter un jugement. Cela se réalise s'il arrive à imposer un silence aux sens et à la passion, à travers un effort de dépassement de soi, et d'élévation au beau et au sublime. Ce public pourra éprouver de la joie, un plaisir de l'agréable. Cet effort à déployer pour dépasser les simples utilités et ce qui relève seulement de la sensibilité est une activité spirituelle perceptible en Afrique.

En effet, l'artiste africain se sent lié à la nature et aux forces transcendantes qui constituent un tout, avec pour primauté la parole². La parole sert de matière de ressource aux autres arts. La parole est plus bénéfique en cas de sa bonne utilisation. Elle est par essence « *don, dialogue, ouverture au monde et aux autres, mais aussi servant à éclaircir en cas de nécessité les rapports interhumains et à abattre les murs psychologiques* » (Nizigiyimana, 2010: 241).

Par son ambivalence et pour sauvegarder sa richesse, elle devra être bien utilisée pour un dialogue réussi. Senghor (1964: 36) trouve la parole ambivalente:

«La parole est tout
Elle coupe, écoute
Elle modèle, elle module
Elle perturbe, rend fou
Elle guérit, ou tue net ».

L'artiste africain s'exprime suivant une image et la poésie. L'image qu'il exprime est «surréaliste» car elle «*exprime la réalité qui sous-tend les apparences*», le «*monde mystico-magique*» (Senghor, 1964: 280). L'image met en branle les sensations. Elle est l'émotion qui traduit la réaction du sujet ou ses impressions. Elle est une *conscience imageante* où le réel se lie au désir par la résurgence de l'image ou du rêve, d'où l'art se lie à la religion.

I.2.2. L'art et le sacré

Une mosquée, un temple, etc. constituent des lieux où est adoré le sacré. «*Ce sont des mystères nus, des chiffres ouverts. Il en émane même une conscience d'infini qu'un être humain serait souvent incapable d'avoir et de rayonner avec autant d'intensité*» (Nédoncelle, 1967: 34). Ces infrastructures ne sont ni pour un individu ni pour une génération mais pour une société et pour un peuple. Elles manifestent à chacun l'«*immanence de l'infini dans le fini*» (Nédoncelle, 1967: 34) et invitent au mouvement de dépassement. Elles témoignent de l'existence d'un monde de valeurs, un monde supérieur au monde de l'homme. En présence du temple, d'une cathédrale, d'une mosquée, etc. la personne se sent imprégnée de mystère. Elle sort d'elle-même, de ses objectifs et projets limités pour se

² Umugabo ntavumba inzoga, avumba ijambo

plonger dans l'infini. *«Loin d'écraser et d'anéantir la qualité observable, l'infini la libère et la diversifie; il la fait accéder à ce qui constitue son ultime positivité»* (Nédoncelle, 1967: 35-36).

De telles infrastructures pourtant érigées par l'homme prouvent son désir de s'élever. Ces œuvres artistiques au service de l'homme et de la société sont l'éternelle vérité car elles émanent des puissances de l'esprit. Elles sont elles-mêmes et pour elles-mêmes des puissances en tant qu'elles prennent les formes du divin. L'attachement que l'homme fait de ces objets traduit qu'ils sont sacrés. Nombreux objets culturels des systèmes magiques jusqu'aux religions plus élaborées comme les religions révélées sont sacralisés. L'œuvre d'art représentant les dieux montre sensiblement les traits de la divinité. Leur matière de fabrication sert de tremplin pour réveiller l'esprit à la réalité représentée. L'élément naturel exprimera la puissance générale du divin, il sert à *«rendre le dieu en tant que dieu»* (Hegel, 1972: 119). Il sert de symbole. Ne pouvant pas recevoir de forme spirituelle, l'artiste l'élève pour lui donner un contenu spirituel. Sans cet élément naturel, l'artiste *«ne peut ni avoir conscience de l'idée, ni l'objectiver pour autrui, car elle ne peut devenir objet en sa pensée»*³. La forme exprimera avec la souplesse nécessaire le contenu divin.

L'union du naturel avec le spirituel se réalise par le culte qui est *«la conscience de soi immédiate, l'attitude des hommes tels qu'ils sont et vis-à-vis d'eux apparaît le dieu qui a en lui un élément de la nature, sous la forme d'un être-là naturel»* (Hegel, 1972: 139). L'homme, en son for intérieur, se représente le chemin que son âme doit parcourir.

Il suffit de considérer l'attitude de celui qui prie, les objets de culte, les chants, les lieux religieux, les habits liturgiques; les positions et type de langage adoptés lors du culte; le style de vie et la préparation des religieux? N'y a-t-il pas un lien entre la religion officiellement pratiquée et les diverses productions humaines? Les œuvres d'art comportent diverses structures.

I.3. Les structures d'une œuvre d'art

Chaque œuvre d'art est un ensemble ; elle est unifiée par sa structure cosmique car elle constitue un monde. D'où Souriau (1967 :65) dit que l'œuvre d'art *«pose un univers qu'elle apporte avec elle, qu'elle constitue»* Elle est un cosmos si l'on considère l'ordre et l'interrelation qu'elle rappelle. Elle existe comme une donnée solide, c'est-à-dire une présence concrète parmi les hommes et elle les rassemble

³ Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie*, p. 216

psychologiquement. C'est un tout qui s'interpose entre l'artiste et le contemplateur.

D'un objet de la nature, l'artiste exprime une idée. Parce qu'inspiré, il opère un transfert d'attention et d'intérêt, de la matière à l'esprit. Il transforme un objet naturel en une forme artistique. L'objet préalablement extérieur reçoit un contenu spirituel. C'est le cas du poète qui utilise un style qui attire l'attention de l'auditeur. Par sa parole, le poète partage à ses auditeurs une vérité qui le tient à cœur. Pour une meilleure compréhension, Martin Ntirandekura nous suggère une méthode d'écoute et de lecture de toute poésie:

*«Devant un poème, ne nous demandons pas ...ce que cela signifie?
Mais qu'est-ce que cela a l'intention de dire? Qu'est-ce que cela veut me dire?
Laissons-nous imprégner ! Alors il parlera en nous; il parlera notre langue ; il
parlera dans notre langue; il parlera à notre cœur ! Il parlera dans notre cœur
! Il parlera à nos sens, il nous sera sensible ! Il nous atteindra, nous hantera et
touchera agréablement»⁴.*

Toute œuvre d'art apporte avec elle une ambiance nouvelle et impose un nouveau cadre, un nouvel univers. Elle est dans cet univers réel en état d'opposition. Le monde de l'œuvre d'art a de multiples plans d'existence. Soulignons ici 4 plans:

I.3.1. Le plan de l'existence physique

Comme tout homme, aucune œuvre d'art n'échappe à sa condition d'existence physique car toute œuvre d'art se traduit par un corps physique. Mais ce corps s'efface au profit d'une pensée qui relève de la motivation de l'activité de création. Ex : Si la matière qui a servi à la fabrication d'une statue est du marbre, l'on ne se rappellera plus de cette matière mais de l'objet créé. *«L'œuvre d'art est bien à la fois hors du monde et dans le monde, et elle est d'abord dans le monde par cette présence physique»* (Souriau, 1967: 70).

La présence physique tient compte de la matière et apporte des lois structurales devant servir de principes d'action. Lors de la fabrication, les propriétés de la matière servent de base, les lois en rapport avec son état sont sollicitées et respectées pour éviter tout dégât. Ainsi, *«la matière apporte avec elle toutes sortes de structures, de lois physiques dont l'artiste ne peut jamais s'affranchir et affranchir son œuvre, mais dont il doit tirer le meilleur parti possible»* (Souriau, 1967: 70). Pour créer l'objet, l'on part d'une matière : Par-là, la forme et le volume de l'objet artistique, l'orientation des forces jouant sur l'équilibre. Et, la forme physique (nature) se distingue de la forme artistique. La nature *«agit selon un*

⁴ (Plateforme des écrivains des Grands Lacs), Emergences. Renaître ensemble. Anthologie. Sembura, Foutain Publishers, Kigali, 2011

mode inné et se répète, tandis que l'âme artistique agit selon un mode libre et ne se répète pas» (Bayer, 1961: 115). La valeur d'un chef-d'œuvre est dans sa forme artistique qu'extériorise l'artiste.

I. 3. 2. Le plan de la qualité sensible

L'œuvre d'art concerne aussi le niveau de qualités pures ordonnées et assemblées harmonieusement. Elle s'adresse avant tout aux sens. Tous les sens de l'homme doivent être éveillés et mobilisés pour servir de porte d'entrée pour déclencher l'émotion. Ces sens s'activent selon le type d'art et suivant l'attention portée à l'activité puisqu'un effort est toujours indispensable pour mieux sentir et agir; ce qui exige un travail infini.

L'artiste joue avec ces qualités qu'il perçoit et qu'il traduit dans sa création. Dans son activité, il s'inspire de la nature vive du monde. A l'aide de la matière et se servant de ses sens éveillés, il transcrit les effets dans un objet artistique que réveillera l'attention du contemplateur. L'artiste peut jouer avec la lumière pour rendre vif sa production ou ce qu'il veut mettre en évidence. Et si cet éveil est possible, c'est parce que l'œuvre d'art est animée par une puissance liée à son existence en tant qu'être.

I.3.3. Le plan de l'existence réïque (ontique)

Res=chose. L'œuvre d'art est une chose réellement existante et venue à l'être par la création. Elle compte désormais parmi les objets de l'humanité en tant qu'élément de plus dans ce qui compte au monde. Elle diffère avec les productions industrielles de film, de série télévisée, où tout autres produits de masse qui

«n'ont plus besoin de se faire passer pour de l'art. Ils ne sont plus que business: c'est là leur vérité et leur idéologie...Ils se définissent eux-mêmes comme une industrie et, en publiant le montant des revenus de leurs directeurs généraux, ils font taire les doutes sur la nécessité sociale de leurs produits. Les parties intéressées expliquent volontiers l'industrie culturelle en termes de technologie. Le fait qu'elle s'adresse à des millions de personnes impose des méthodes de reproduction qui, à leur tour, fournissent en tous lieux des biens standardisés pour satisfaire aux nombreuses demandes identiques» (Horkheimer et al. 1969: 130).

Les objets industriels imposent un conformisme. Ils ne donnent assez de liberté aux utilisateurs à moins que ceux-ci recourent à la modération par la vertu de la tempérance. Ils sont liés aux exigences de la technique. Le domaine de la communication est envahi en tant qu'il facilite l'exposition de ce qu'on veut extérioriser. Le téléphone bien que libéral ne donne pas l'occasion à l'«abonné de jouer le rôle d'un sujet» (Horkheimer et al, 1969: 131); la radio et la télévision

sont autoritaires en tant qu'elles soumettent les auditeurs et téléspectateurs aux mêmes programmes qu'ils n'auront pas à décider mais à participer s'il le faut.

I.3. 4. Le plan de l'existence transcendante

Cette existence transcendante pose l'œuvre d'art comme

« un univers qui, renfermé sur lui-même et structuré par une sorte de biologie intérieure, est cependant rattaché au monde qui l'entoure par des liens multiples, les uns enchaînant l'œuvre à son contexte, les autres ne créant qu'un contraste assez vague entre elle et le monde alentour » (Souriau, 1967: 75).

L'œuvre d'art est liée à un au-delà qui dépasse sa simple présence. A voir l'œuvre, il y a *« une sorte de fuite en hauteur ou vers des profondeurs intérieures »* (Souriau, 1967: 75) plus lumineuses. L'œuvre cause comme un électrochoc à tout individu qui s'intéresse à elle. Elle le réveille d'un certain sommeil et l'aide à découvrir certaines vérités inattendues. L'art *« anticipe sur un univers définitif, où il se transporte et nous transporte »*.

Cet univers dans lequel cette œuvre nous plonge est universel puisqu'il est ouvert et accessible à tous. Les œuvres d'art sont plus que ce qu'elles sont par leur esprit; elles sont des phénomènes apparaissant et non pas seulement des choses localisables spatialement et temporellement. En descendant au centre de chaque être concret, les artistes se placent au-dessus de la vie quotidienne. Ils dépassent les avenir calculables et ne cherchent pas l'utilité mais l'idéal. *« Pour créer l'individualité propre de leur œuvre, ils cherchent à rejoindre l'essence idéale de toutes choses, c'est-à-dire la perfection de leur existence »* (Nédoncelle, 1967: 40).

Plongeant ses racines dans le monde sensible de l'homme d'où elle reste liée, l'œuvre d'art baigne dans une atmosphère spirituelle. L'œuvre d'art marque la rencontre du monde visible et de celui de l'invisible. Elle impose une vérité plus haute qui dépasse la vie quotidienne de l'homme. Et à ce titre, elle se manifeste sur la scène religieuse.

En effet, au cours de ses activités de dévotions religieuses, l'homme déploie toutes ses facultés et procède par des moyens y relatifs pour entrer en relation avec le sacré. D'où des arts (la danse, la musique, la poésie, la peinture, la sculpture, la décoration, un style de vie, etc.) sont associés à la liturgie. Chaque religion recourt aux pratiques culturelles et à la créativité de l'esprit humain. C'est le cas de la liturgie sacrée: Elle repose sur des lieux, des hommes et des actes. Les lieux de culte disposent de signes caractéristiques, des ornements, de tenues vestimentaires pour les ritualistes intervenant au cours des cérémonies, un type de langage, etc. Le cadre religieux est imbibé d'un sens qui n'est plus de l'ordinaire !

CHAPITRE II. L'ASPECT SUBJECTIF DE L'ART

L'art fuit et transpose la vie subjective. L'artiste vivifie les impressions. Son œuvre est un objet personnel nouveau différent de la personnalité qui l'a engendrée.

«Le véritable artiste est extraverti, centrifuge; il prend le monde pour objet de son étude et non pas sa propre personne, car celle-ci ne lui donnerait que peu de matière esthétique; non seulement le contenu, mais la forme de l'œuvre est étrangère au moi de l'artiste, car les formes- et les normes- s'imposent à lui bien plus qu'il ne les tire de lui-même. Il les découvre par sa puissance d'accueil et non en suivant la pente de ses humeurs» (Nédoncelle, 1967: 54).

L'œuvre d'art *«exprime la personne mais elle n'exprime pas la personne de son auteur»* (Nédoncelle, 1967: 61). D'où elle peut être classée. Chaque objet sensible dispose d'une poésie et donc il peut être contemplé. Les sens de l'homme (le goût, l'odorat, le toucher, l'ouïe, la vue) constituent les carrefours desquels les beaux-arts sont sentis. Le goût et l'odorat sont toutefois défaillants.

Au goût correspond l'art minime de la gastronomie et à l'odorat correspond la symphonie des parfums. Des circonstances défavorables gênent le libre exercice de ces deux sens. A l'instinct manducatoire se lie à la sensation gustative. Cependant, il est difficile de suivre l'expérience d'une nourriture qui fond dans la bouche et du parfum qui se volatilise à l'air libre tandis qu'une statue offerte à la contemplation subsiste à la vue. Dans la danse et la musique, les mouvements du corps et la mélodie peuvent être repris. Ainsi, trois groupes sensoriels intéressent l'art: le toucher, l'ouïe et la vue.

II.1. Les arts tactilo-musculaires

Les arts tactilo-musculaires et visuels recourent au toucher qu'effectue un corps vivant; il s'agit notamment du sport et de la danse.

II.1.1. Le sport

Ce sont tous les sports, lorsqu'ils sont pratiqués d'une manière désintéressé, avec pour finalité *«l'œuvre musculaire valable en elle-même au même titre qu'un ballet»* (Nédoncelle, 1967: 74). Les exercices sportifs individuels ou collectifs sont variés. Ce sont des exercices gymnastiques de musculation ou de relâchement. Ils servent à entretenir le corps et donc au fonctionnement normal de l'organisme humain. Ils sont recommandés médicalement surtout la kinésithérapie où l'exercice physique devient un remède magique (Nahimana et al., 2020:25). Le sport récréatif sert à vider le stress. Il prévient contre le dysfonctionnement du corps des biens portants. Il sert au bon rétablissement pour

les malades. Il est pour les personnes «normales» et convient aux infirmes qui veulent même participer dans des tournois. En compétition, le sportif se mesure aux autres pour prouver qu'il peut plaire par le déploiement de son corps. Il est suivi près des autres par d'enthousiastes spectateurs, au-delà des frontières géographiques, son entité est portée au perchoir. En cas de victoire, il est glorifié avec sa nation, au-delà de tout autre clivage. Le sport est ouverture à l'universel, il permet de sortir de soi pour embrasser le monde.

Les sports est universel par l'important investissement humain et matériel qu'il exige. Une longue et profonde préparation, des infrastructures et des tenus appropriés prouvent le haut degré d'engagement. L'on est prêt à dépenser le temps, l'énergie et les moyens pour mieux faire. L'on n'a même plus honte d'exposer au monde son corps dans ce qu'il a de plus dynamique. Le sportif démontre sa prouesse d'aller au-delà de ce qu'est son corps naturel, et partage la joie avec les spectateurs immédiats ou lointains. En lieu public, chaque spectateur peut goûter chaque instant de la compétition.

C'est ce qui expliquerait l'engagement des pouvoirs publics aux investissements sportifs. Les terrains de sports permettent de grands rassemblements et nécessitent la sécurisation. Ils sont aux grands enjeux en tant que le sport résout des problèmes d'individus et de sociétés. Les écoles ont besoins ainsi de terrains de jeux et de récréations ! Des institutions de formation innovent des disciplines et des pratiques y relatives⁵.

Le sport individuel ou en groupe consiste en exercices gymnastiques ou matchs nécessitant un encadreur formé à cet effet, surtout dans des disciplines très sensibles comme la natation et les matchs. Le sport d'entretien se démarque alors du sport de compétition. Le sport peut se développer en randonnées et s'allier au tourisme tant qu'il permet de découvrir des contrées insoupçonnées en même temps que les trempes du corps humain sont mises à l'épreuve par des exercices exécutés (la marche sur des versants rudes par leurs reliefs,...).

Par le sport, les jeunes et adolescents vident le trop de leur énergie; les adultes maintiennent leur corps en formes pour exécuter aisément les mouvements que leurs travaux quotidiens exigent; les personnes âgées renouvellent l'énergie pour allonger leur vie. Il intensifie le social et l'humain. Le sport peut se dérouler à travers la chorégraphie, la danse.

⁵ Cas de l'« Institut d'Education Physique et Sportive » de l'Université du Burundi

II.1.2. La danse

La danse s'allie à la musique et à la sculpture. Par elle, le corps exprime l'âme. L'on danse la dignité par l'expression de mouvements du corps: **Le corps humain y est mis en relation avec le chant pour exprimer la musique intime de l'âme**, ses élans et ses appels. Pour Aristote, la danse représente par le rythme de ses attitudes à la fois le caractère des hommes, leurs actions et passions. **La danse et la musique sont de productions pédagogiques chargées à pacifier et harmoniser les passions de l'homme**. En liturgie, elle exprime la prière et la louange.

En Afrique, on apprend à danser et à parler. La danse traduit l'union du rythme et du mouvement. Elle est une expression vitale intégrée dans la vie communautaire et religieuse. Au Burundi notamment, il y a les **danses rituelles** devant *Kiranga* lors des cérémonies de prière; les **danses magiques** qu'exécutent les sorciers lors des scènes d'exorcisme ou de guérison (*kubandwa*); les **danses culturelles**, expressions de joie lors des fêtes ou détente communautaires (*ubugeni, guhekereza umuvyeyi, gusohora amahasa*, etc.). Ces danses culturelles et rituelles expriment l'art caractéristique du peuple burundais.

La danse comporte des traits puisque toute manifestation folklorique n'est pas forcément artistique. Fokine, en 1914, donne les règles à suivre pour qu'une exhibition par la danse folklorique devienne un art:

1. *«Ne pas se borner à assembler des locutions plastiques toutes faites, mais créer dans chaque cas une forme correspondant au style du sujet le plus expressif possible de la période et de la contrée représentées;*
2. *Toute la danse et toute la mimique doivent concourir à l'expression dramatique, excluant tout divertissement ou toute digression étrangère au sujet;*
3. *La mimique ne doit pas être limitée aux seuls gestes conventionnels des mains: c'est le corps entier qui doit être expressif;*
4. *Les groupes et les ensembles doivent comme les solistes être expressifs;*
5. *Le ballet enfin reconnaît son alliance sur pied d'égalité avec les autres arts: musique et décoration; il ne demande plus de «musique de ballet» comme accompagnement de ses danses et il laisse au compositeur la liberté de son pouvoir créatif»* (Michaut, 1945: 86).

La danse est un art immanent au sujet; elle peut s'altérer si le danseur n'est pas authentique (s'il ne danse pas pour danser mais pour le spectateur). Le vrai danseur ignore le spectateur. Une danse pure collabore avec tous les programmes et ne se laisse dominer par aucun d'eux. Les mouvements du corps ont une primauté expressive *« qui est sentie de façon tactilo-musculaire avant d'être offerte en spectacle visuel »* puisque la danse est *«jouissance ou souffrance d'un*

corps qui se tend et se détend» (Nédoncelle, 1967: 80). A l'état primitif, la danse exprime l'émotion personnelle et intime de chacun et de la communauté. Le rythme et les mouvements du corps traduisent le dynamisme intérieur de la pensée et du cœur.

La danse européenne vise la grâce et la beauté. Elle décrit des mouvements lents d'élévation qui révèlent le caractère abstrait de la pensée et le désir de s'élever dans les hauteurs. La danse africaine quant à elle est mouvementée, plus rythmée et ses mouvements tournent vers la terre-mère car l'Africain danse avant tout la vie. La danse exprime le dynamisme vital de la croissance, de la connaissance et de l'amour. Elle est traduite par et dans le mouvement corps qui le manifeste le plus parfaitement par ce caractère immanent et intime du dynamisme vital. La danse implique le rythme et la figure. Le rythme exprime le dynamisme vital et la figure traduit le contenu (une pensée ou une émotion).

Dans la danse et contrairement aux autres arts, l'œuvre n'est pas séparée de l'artiste. Tout se découvre dans les mouvements du corps car plus que dans les autres arts, la danse implique une participation de la nature humaine plus immédiate par son corps et influe sur la dimension morale. Le danseur, on le voit car il s'offre à la vue raison pour laquelle sa tenue vestimentaire compte et l'on scrute les mouvements de son corps pour comprendre ce qu'il exprime.

II.2. Les arts de la vue

II.2.1. L'architecture

L'œuvre architecturale n'implique pas le mouvement du corps car il est un monument posé. Ses masses sont offertes à notre admiration, notre regard pèse ses forces et sa forme nous émeut. Les matériaux de construction s'établissent dans un équilibre qui apparaît à travers 2 facteurs: Le 1^{er} est le **rapport vertical** de la pesanteur et de l'élévation ; le 2nd est le **rapport horizontal ou oblique** des matériaux de construction (briques, pierres, etc.).

A cet effet, les architectes s'efforcent de respecter des relations mathématiques quand ils établissent des chefs-d'œuvre. Exemples:

- La proportion « section d'or »: $(a/b)=b/(a+b)$. La section d'or désignée par $\phi=1,618$ «est représentée par un rectangle dont la longueur et la largeur sont d'une agréable élégance ; le petit côté divisé par le grand est égal au grand divisé par la somme des deux » (Nédoncelle, 1967: 86).
- Le rapport sesquialtère: $b/a=3/2$;
- La proportion harmonique: $(a-b)/(b-c)=a/c$.

Mais un édifice ne se juge pas selon ces calculs de proportionnalité. Il est «un individu qui se répond à lui-même dans le dialogue silencieux de son élan et de

*sa pesanteur ou de ses ombres et de sa lumière, compte tenu du **site** où on le bâtit et des **habitants** qui l'emploieront »* (Nédoncelle, 1967: 89). Il doit révéler tout de même une certaine harmonie qui s'exprime à travers une unité géométrique et une harmonie organique car l'architecture a pour finalité d'être au service de l'homme et de viser son bien-être. Une maison sert d'abord en tant que lieu d'habitation. Elle est un lieu de repos et de communion. Un temple est un lieu de la rencontre religieuse et fraternelle. A ce titre, l'architecture est un art particulier qui se situe au sommet des activités artisanales et qui recourt aux autres arts.

Schelling ne conçoit pas l'architecture comme art de l'utile. Pour lui, l'architecture en tant qu'un des beaux-arts est en dehors de tout rapport avec le besoin et son caractère prédominant, sa forme idéale, c'est l'harmonie. Pour Hegel, au contraire, l'œuvre architecturale n'est pas un but en soi; elle n'existe pas pour elle-même. Elle est une extériorité destinée à servir d'ornement à autres choses: un lieu de culte pour un dieu, un lieu de rassemblement d'hommes,...

Schopenhauer aussi dénie à l'architecture l'utilité. Son but est la lutte entre la pesanteur et la vitalité par la forme régulière, la proportion et la symétrie, d'où l'architecture soulève trois aspects:

- Sa fonction proprement plastique;
- Sa valeur proprement esthétique et
- Sa fonction proprement utilitaire.

La construction doit tenir; l'architecture doit émouvoir et la clé d'un tel art est la proportion. En réalité, l'architecture n'est ni purement plastique, ni purement esthétique, ni purement fonctionnelle. Tout en étant une œuvre utile qui enveloppe et soutient l'activité humaine et sous cet aspect elle la domine, elle constitue un véritable milieu pour la vie humaine. L'architecture traduit toujours une certaine conception de l'homme, de la famille, de l'univers. Elle est un instrument qui demande à être adapté à certaines fins: celles de la vie communautaire de l'homme; qu'elles soient sociales, religieuses ou culturelles. En cela, elle dépasse l'ordre de l'utile pour exprimer l'harmonie du milieu vital immédiat que l'homme est capable de créer à sa dimension.

II.2.2. La sculpture

La sculpture est l'art plastique par excellence ; elle manifeste l'idée en union à la matière. C'est un art intermédiaire et subsidiaire. Ce qui intéresse dans une sculpture sont les mouvements intentionnels que les triangles qu'elle contient semblent enclore; on dirait qu'ils étaient *«capables de se comprendre et de se donner asile à nos états d'âme»* (Nédoncelle, 1967: 93). La sculpture se lie au monde vivant que sur la mort.

«Elle ne rivalise guère avec les rochers ou les mottes de terre ou les flots de mer; mais elle reprend à son compte les fleurs et les fruits, les animaux et l'homme. La forme humaine plus que toute autre est son domaine; elle n'en capte pas seulement l'intelligence incarnée et diffuse mais aussi la conscience claire» (Nédoncelle, 1967: 93).

La sculpture n'est *«pas une répétition de la forme et des traits; elle consiste plutôt à traduire la signification d'une matière en une autre matière»* (Nédoncelle, 1967: 19). Selon Hegel, la sculpture exprime le spirituel par la figure humaine. Par elle, la figure humaine n'apparaît pas comme une simple forme naturelle mais comme la représentation de l'esprit. La sculpture est un merveilleux moyen d'intégrer la matière dans le spirituel, d'assumer la matière pour lui faire exprimer le spirituel. Pour le philosophe français Alain, la sculpture exprime le réel de l'objet qui est la forme dépouillée de mouvement de la couleur. Elle fixe l'immobile et exprime la vérité de l'homme par la mise en valeur des corps.

Les sculpteurs n'acceptent pas le fait que les œuvres fixent l'immobile car elles visent ce qu'il y a d'éternel dans chaque visage. Ainsi, la sculpture figurative est souvent insérée dans un édifice et la sculpture décorative représente un aspect architectural.

L'une des merveilles de la sculpture est de faire parler la matière ayant servi dans la fabrication, que ce soit le marbre, l'argile, l'arbre, le fer, etc. ; elle lui fait parler son propre langage sans que son langage soit appliqué de l'extérieur. Le sculpteur dialogue avec la matière: il met en relief le sens de la profondeur, de la stabilité de la structure substantielle des réalités. La sculpture moderne va jusqu'à exalter la matière dans ce qu'elle a de caractéristique en la rendant en quelque sorte éternelle.

II.2.3. La peinture

Il y a quelque chose de la peinture qui ne peut se révéler que par elle. La peinture se définit comme l'art muet car l'on comprend l'œuvre en la regardant. La peinture immobilise les réalités dans l'instant présent. Par cet art, il est apposé *«des sédiments fluides sur un fond permanent»* (Nédoncelle, 1967: 97). A la différence de la musique et de la poésie, la peinture se lie essentiellement avec l'espace d'une toile. Elle est subordonnée à *«une surface plane recouverte de couleurs dans un certain ordre assemblées»* (Souriau, 1964: 72). Elle a deux pôles: son fondement matériel et sa puissance de dépassement du temps vers l'immobilité. La peinture jouit d'une liberté physique et esthétique contrairement à l'architecture et à la sculpture. Cette liberté peut conduire le peintre à être moins honnête et son œuvre plus inventive. Le peintre nous invite *«à une éducation de l'œil qui transfigure les données, parce qu'au lieu d'agir il s'agit désormais de contempler avec amour»* (Nédoncelle, 1967: 98).

L'œil du peintre filtre, « *arrête et rejette les impuretés de la perception ordinaire* » (Nédoncelle, 1967: 98). Le peintre trace les grandes lignes de la nouvelle nature qu'il invente et se sert de la couleur. Il regarde la nature et traduit sur une toile les impressions qu'il en perçoit pour créer un tableau. « *Faire un tableau, ce n'est ni photographier la réalité ni étaler ses propres sensations; c'est se servir d'une perception fine et d'un aveu implicite pour créer une œuvre* » (Nédoncelle, 1967: 98-99). Avant de représenter quoi que ce soit, le tableau est d'abord une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblé. Cette surface implique deux éléments: **la perspective** qui fait apparaître sur deux dimensions la distance qui peut séparer les objets dans les trois dimensions de l'espace; et **la forme** qui délimite chaque objet dans l'espace. Ces éléments sont propres au dessin qui est la base de la peinture. Le propre de la peinture est la couleur: la peinture exprime le sentiment par la forme colorée.

Dans la peinture, la couleur est une qualité particulière déterminante, révélant très expressivement la figure des réalités sensibles et spécialement celles de l'homme. La couleur est le sensible propre de la vue. Elle ne détermine que l'œil, l'aveugle ne peut en aucun cas apprécier la valeur d'un tableau. La vue est parmi les sens externes celui qui est le plus proche de notre intelligence. Mais l'intelligence à l'œuvre dans la peinture n'est ni l'intelligence métaphysique ni l'intelligence logique (raisonnante), mais **l'intelligence immergée dans le sensible**, dans les sensations de la vision et de l'ouïe, dans les images. La peinture est l'art le plus intellectuel car elle se réalise et s'exprime principalement par la couleur et plus précisément encore par les tons et les harmonies des couleurs. C'est un art d'où jaillit la lumière et qui aime jouer avec les ombres. La peinture exprime avant tout l'exigence de lumière que l'homme porte en lui et le poids de l'opacité qu'il porte également en lui.

La peinture en tant qu'art distinct des autres se caractérise par la magnificence de la lumière et des ténèbres, des univers physique et humain. Le peintre ne se sert pas de la lumière mais elle est ce qui émane de la peinture et qui donne sa splendeur. Pour resplendir avec éclat et intensité, cette lumière a besoin du contraste des ombres. La lumière étant dans l'univers sensible au reflet d'éternité, la peinture fixe ce qu'elle touche dans l'instant présent et lui donne comme une valeur d'éternité. Grâce aux couleurs et leur harmonie dans la lumière, le peintre exprime ce qu'il sent au plus intime de lui-même. La vraie peinture est concrète bien qu'elle recourt à la géométrie qui utilise deux plans; elle traduit la figure sensible et le corps en état de gloire; elle fait voir l'essentiel.

II.3. Les arts de l'ouïe

II.3.1. La musique

La musique est l'art qui exprime la beauté du souffle, de la respiration, de l'amour retenu, simple murmure ou le souffle impétueux, violent. Elle exprime le rythme du mouvement vital saisi dans son 1^{er} jaillissement et son harmonie. Elle exprime le mieux le rythme intime de la vie. Elle transpose par transfiguration le rythme propre du mouvement vital dans toute son impétuosité instinctive qui ne demande qu'à jaillir.

Pour Platon, le mouvement des airs de musique imite les passions de l'âme. La musique est une discipline souveraine ; elle tient compte du rythme et de l'harmonie pour pouvoir pénétrer dans l'âme. Et Aristote se demande comment le rythme, les airs musicaux et de simples sons arrivent à représenter les sentiments. Le rythme et l'harmonie s'accordent aux paroles, ce qui ne peut être traduit que par un esprit d'une réelle simplicité qui sait **allier la bonté à la beauté**.

Pour Hegel, l'élément propre à la musique est l'intensité et le sentiment dépourvu de forme qui se manifeste non dans la réalité extérieure par une extériorisation instantanée qui s'évanouit aussitôt qu'apparu.

Pour Schopenhauer (1912: 478), la musique «*est un art si élevé et si admirable, si propre à émouvoir nos sentiments les plus intimes, si profondément et si entièrement compris, semblable à une langue universelle*». Elle est l'art le plus métaphysique car elle exprime l'essence des choses suggérant sans représenter de façon précise leurs manières d'être. Elle est indirectement liée aux phénomènes «*car elle ne peut jamais exprimer le phénomène, mais l'essence intime, le dedans du phénomène, la volonté même*» (Schopenhauer, 1912: 478). Elle ne peut exprimer telle joie ou telle affliction, telle douleur ou telle gaieté, tel effroi ou tel calme d'esprit; mais elle «*peint la joie*», l'affliction et des sentiments abstraits. La musique «*exprime ce qu'il y a de métaphysique dans le monde physique, la chose en soi de chaque phénomène*» (Schopenhauer, 1912: 489); elle échappe à la logique de notre conscience. Elle dévoile un monde qui ne peut être montré aux yeux ou démontré à l'intelligence. Le monde qu'elle révèle ne peut être dit que par elle. Il s'évanouit dès qu'elle se tait.

Dans la musique, aucun objet n'est représenté; il n'y a pas de discours mais il y a pourtant un sens. Elle reproduit la volonté, les autres beaux-arts reproduisent les Idées. Mais, «*l'influence de la musique est plus puissante que celles des autres arts*» puisque «*ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être*» (Schopenhauer, 1912: 481). La musique a toujours été appelée «*la langue du*

sentiment et de la passion, comme les mots sont la langue de la raison» (Schopenhauer, 1912: 484).

La musique se caractérise d'abord par **la mesure, le mouvement**, le **rythme** mais ces éléments ne font pas la musique. Le rythme permet une distribution des intensités et des durées. Il se scande dans une mesure mais *se sépare d'elle plus ou moins ouvertement, il la domine et l'entraîne dans son essor; car malgré sa régularité mathématique, la mesure s'accélère ou se ralentit selon le rythme du passage à exécuter»* (Nédoncelle, 1967: 105). Dans un morceau de musique, l'intensité, la durée et la qualité deviennent une seule et même forme individuelle.

La musique se caractérise par la suite par **la mélodie**, c'est-à-dire la forme, l'harmonie et la puissance de l'émotion qui produit ce charme secret qui s'empare de ce sens lorsque nous l'écoutons. La mélodie reproduit tout ce processus. Elle révèle des écarts qui représentent les diverses formes du désir humain. L'homme formule des vœux qu'il compte réaliser et il en forme aussitôt de nouveaux dès la satisfaction du précédent; cette chaîne est à l'infini. Il ne sera *«heureux et calme que si le passage du désir à sa réalisation et celui du succès à un nouveau désir se font rapidement, car le retard de l'une amène la souffrance, et l'absence de l'autre produit une douleur stérile, l'ennui»* (Schopenhauer, 1912: 483-484). Le rôle et la gloire de tout musicien consistent dans sa capacité de créer une mélodie. *«Inventer une mélodie, éclairer par là le fond le plus secret de la volonté et des sentiments humains»* constitue l'œuvre du génie qui agit en inspiré, *«en dehors de toute réflexion, de toute intention voulue»* (Schopenhauer, 1912: 485). La mélodie est l'œuvre même en tant que durée et le sens de la musique parce qu'elle en est l'essence. Dans cette activité de créativité, l'artiste-musicien est influencé par l'ensemble des gammes ou des modes de sa civilisation.

La musique est le produit de l'art le plus individuel et le moins dépendant de la matière mais aussi celui qui n'existe qu'en se communiquant. C'est un art du fugitif car le son qui est l'effet du mouvement est fugitif comme lui et on ne peut l'arrêter sans le détruire. La parole humaine est déterminante dans la musique car les sons eux-mêmes et leurs rapports n'ont pas de signification déterminée ; ils émeuvent. Cette parole se conceptualise et devient plus abstraite et a tendance à se séparer de la musique. Mais dans la mesure où **la parole humaine est plus affective et plus proche du cœur, la poésie qu'elle utilise tend à se rapprocher de la musique. La matière de la musique est donc l'élément sonore; non à l'état brut, mais un élément déjà élaboré, un système de sons codifié et dont les possibilités de timbre sont elles-mêmes circonscrites par un état de la technique instrumentale.** La musique nous émeut par le rythme, c'est-à-dire l'organisation du mouvement qui répond à nous au son ou plus exactement par laquelle le son se constitue en nous comme son. La musique est l'art le plus

affectif, le plus vital et le plus subjectif. Elle est par excellence l'art de la sonorité, l'art du mouvement vital ; elle exprime la vie et la durée vitales. Le rythme vital musical capte et révèle avec éclat l'élan de l'âme qui se déploie pour rejoindre harmonieusement ce qui ne s'offre qu'à ceux qui savent prêter attentivement l'oreille pour savourer la sonorité. Elle a une affinité avec les mathématiques caractérisées par l'ordre et l'harmonie. La musique se sert de cet ordre et de cette harmonie sans s'en contenter puisqu'elle les dépasse pour rejoindre l'ordre de la vie, son âme cachée, le rythme.

II.3.2. Les arts du langage

Des faits, idées et sentiments sont exprimés à travers des langages dont la poésie. Platon prend le poète pour un créateur qui a une inspiration d'origine divine. Aristote rattache la poésie à la philosophie. Jean Baptiste Vico lui assigne une fonction didactique. Elle doit enseigner aux peuples à vivre vertueusement et les poètes sont de vrais éducateurs du peuple. Mais l'activité artistique précède l'activité rationnelle et philosophique. Pour Schelling, la poésie représente l'absolu dans le singulier. Elle forme des idées matérialisées par le langage.

Hegel prend la poésie pour l'art le plus riche et illimité par son contenu. Mais il est le moins sensible car il rend seulement accessible à l'intuition et à la représentation spirituelle des significations revêtues d'une forme de provenance intérieure. Mozart s'irrite contre les mauvais poètes qui sont faiseurs de rimes et qui ne s'inspirent point de règles. La science n'aide pas la poésie à progresser et le savant n'arrive pas à tout nous dire. Le poète pourtant nous dit quelque chose de l'homme. Les attitudes aussi diversifiées devant la poésie la rendent difficile.

Ce qu'est la poésie

La poésie est l'art d'exprimer, de dire, de chanter les émotions humaines en se servant du langage. Le poète use le langage de tous les jours en le transfigurant; il se sert des mots quotidiens mais en redécouvrant leur fraîcheur 1^{ère}. Le poète sait chanter tout ce qui peut atteindre le cœur de l'homme, le réjouir, le blesser, l'irriter, le révolter. *«Il est le miroir de l'humanité, et lui met devant les yeux tous les sentiments dont elle est remplie et animée»* (Schopenhauer, 1912: 466). Par le rythme et l'harmonie, la poésie rejoint la musique. Le rôle du poète est de chanter l'amour et la haine, de ce qu'il y a de plus intime et de plus vital dans le cœur de l'homme. Il chante la souffrance, la colère, la révolte des hommes auxquelles se mêlent des accents de tendresse. Il chante l'amour et même la haine de Dieu.

Différentes types de poésie:

- a. poésie épique** où l'auteur dissimule subjectivement les sentiments;

- b. poésie lyrique** où l'auteur décrit ses sensations et ses intuitions. Une inspiration circonstancielle peut pousser à produire une poésie lyrique comme dans les chansons d'amour que compte l'histoire humaine. Le poète lyrique *«exprime dans son œuvre la nature intime de l'humanité entière»* (Schopenhauer, 1912: 465). Cette poésie est le propre de la jeunesse embourbée dans son environnement et qui ne se distingue parfaitement du monde car tout jeune est *«si fortement attaché aux apparences phénoménales»* (Schopenhauer, 1912: 468);
- c. poésie dramatique** (tragique et comique) où l'objectif de l'art est en son plus haut niveau et la perfection est mise à jour. Cette poésie manifeste l'âge de maturité à travers 2 traits:
- *«concevoir d'une manière précise, et complète les caractères significatifs»* et
 - *«inventer des situations significatives, propres à mettre en lumière ces caractères»* (Schopenhauer, 1912: 469). Car le poète doit *«nous présenter des caractères significatifs avec une exactitude et une vérité qui représentent la nature»* et *«s'il veut nous les faire entièrement comprendre, il doit les mettre dans des situations où ils puissent atteindre leur plein développement et se montrer sous leur forme la plus parfaite et la plus arrêtée; c'est là ce qu'on appelle les situations significatives ou critiques»* (Schopenhauer, 1912: 469). Dans la tragédie, le génie poétique *«a pour objet de nous montrer le côté terrible de la vie, les douleurs sans nom, les angoisses de l'humanité, le triomphe des méchants, ...la défaite infaillible du juste et de l'innocent: nous trouvons là en symbole significatif de la nature du monde et de l'existence»*. Il s'agit de *«la volonté luttant avec elle-même, dans toute l'épouvante d'un pareil conflit»* (Schopenhauer, 1912: 471).

Ces 3 types de poésie correspondent aux diverses manières de chanter l'amour humain et d'en exalter ses richesses. L'amour exalte le cœur de l'homme, l'agrandit et lui permet de se consacrer aux grandes actions. L'amour est en lui-même attente, désir, soupir; ce qu'exprime la poésie lyrique. La poésie prend conscience de cet amour ou de ces désirs et elle les proclame, les déclame, avec splendeur, élégance et lumière. Par elle, cet amour nous est donné comme présent. Nous le connaissons mieux. La poésie et l'amour sont liés aux autres activités artistiques.

Dans son enracinement humain, la poésie apparaît comme la forme d'art la plus fondamentale et la plus essentielle. Elle est la forme d'art la plus favorable à l'épanouissement de l'humanité. Une poésie pure sonne comme une musique pure; *«dans un beau vers, l'étoffe des notes se déroule et tombe autrement que ne fait une mélodie»* (Nédoncelle, 1967: 115). La poésie exprime avant tout le mystère de l'amour du cœur humain. Le charme de ses vers se lie souvent à leur sens. Une

poésie pure se présente d'abord comme un charme sonore en lui-même, perceptible même en l'absence de sens; elle est aussi un charme total et est au-delà des valeurs sonores, des idées et des émotions particulières car il les enveloppe et les parfait. Le poète peut ainsi exprimer les variétés de la joie et de la tristesse qui se rassemblent en lui.

L'œuvre littéraire invente des individus *«semblables à ceux de la nature et de l'humanité...elle imagine des scènes visibles et s'y exprime»* (Nédoncelle, 1967: 117). La genèse des personnages est le but habituel de la littérature; le fond se distingue de la forme. La poésie utilise de la matière qui se supprime et se conserve car elle recourt au son, aux gestes, aux masques, ... qui sont des éléments sensibles devant être combinés avec ce qui ressort de l'esprit et des puissances essentielles. La poésie émane de l'*«imagination pensante, qui pense, met en relief l'essentialité universelle, la place devant soi comme objet d'intuition, la produit, la revêt, l'élève à l'indépendance»* (Nédoncelle, 1967: 137).

De la même manière que l'individu reconnaît l'essentialité des puissances particulières et stables, celles-ci s'abandonnent et se sacrifient elles-mêmes et se livrent à la conscience finie humaine, elles laissent prendre possession d'elles-mêmes. Ce que le poète crée n'est plus une illusion mais une vérité, d'où le poète inspiré est un *«maître de vérité»* (Détienne, 1967: 24).

II.4. Les arts de synthèse: Théâtre et Cinéma

Les arts tactilo-musculaires, visuels et auditifs ont des valeurs tactiles qui s'impliquent dans la musique. Dans le cinéma, par le film, le noyau organisateur est visuel; les paroles et les musiques envoûtent l'espace. *«Le cinéma affirmera son originalité par rapport au théâtre en rendant tel par la prédominance d'une incarnation visuelle qui ne fixe pas en un point mais nous transporte partout»* (Nédoncelle, 1967: 119). Le cinéma est une sculpture animée avec des pouvoirs magiques en actions. Il est une sculpture de dialogues.

Les inventions dues à la photographie, au cinéma, à la TV agissent sur les arts visuels. La production et la reproduction de la réalité se font au moyen de ces techniques où l'informatique joue un rôle primordial. Les images visuelles ou audiovisuelles circulent à grande échelle et sont accessibles moyennant un code d'accès. L'électricité, le téléphone, le smartphone, l'internet sont des outils manipulés par de techniciens rodés qui ne vivent que du réel puisque l'irréel recule progressivement.

«Jamais il n'a eu telle liberté, de telles possibilités. Notre période artistique est passionnante, exaltante, parce que les bornes de ce qui peut être exprimé par des formes, par des couleurs, sont repoussées aussi loin que possible, plus loin

qu'elles n'ont jamais été, (...). Toutes les matières s'en mêlent; toutes les techniques; l'humain s'y exprime en toute liberté» (Guastalla, 1967: 136).

L'automatique qu'autorise l'informatique a vraiment révolutionné la science ! Les habitudes sont forgées à l'allure des techniques et l'homme est aujourd'hui curieux des nouveautés et des goûts (du confort, de la technique, des surfaces,...). Le théâtre de son côté, *«aspire le spectateur au lieu de s'étendre jusqu'à lui»*; il réforme l'espace de la scène, *«il attire le parterre sur l'estrade et son autorité»* (Détienne, 1967: 24) est aussi vocale que gestuelle et optique.

Une marque spéciale doit être faite pour l'art burundais.

II.5.L'art burundais

Les arts traditionnels burundais sont des « arts du spectacle » en tant qu'

« activités ludiques auxquelles les Barundi vauaient à l'issue de dures et longues journées de labeur passées dans les champs ou derrière leurs troupeaux, dans le but de s'amuser et de se divertir. Mais également des moments de loisir étaient organisés pendant ou en marge de fêtes ou rencontres sociales diverses. Qu'il s'agisse des enfants entre eux, des hommes entre eux, des femmes entre elles, parfois au sein de groupes mixtes, chaque catégorie était libre de se choisir le moment, le lieu et le type d'activités. Ces spectacles pouvaient se produire en temps normal chez de simples individus mais ils avaient lieu aussi dans les cours des grands comme les chefs et les rois » (Nizigiyimana, 2017 : 110)

L'art burundais comprend:

II.5. 1. La musique vocale et instrumentale.

II.5.1.1. La musique instrumentale

Elle recourt :

a. Au tambour (*ingoma*).

C'est un instrument à percussion par excellence *« lié au pouvoir suprême, ... l'emblème de la royauté »*. Deux tambours sacrés, **Karyenda** retentissait aux fêtes annuelles des semailles, **umuganuro**, et **Rukinzo** *« scandait les grands moments de la vie du souverain »* et qui l'*« accompagnait dans ses déplacements »*. *« Le jeu des tambours se danse. Le spectacle est destiné autant aux oreilles qu'aux yeux. Le joueur et son instrument vibrent à l'unisson. Un tambour est posé sur le devant de la scène, entouré des onze autres, rangés en demi-cercles. A tour de rôle chaque artiste entame là-dessus son leitmotif propre qu'il danse au rythme des tambours sur le pas de danse, il se détache du groupe en direction des personnalités à l'honneur. Il s'éloigne de la même manière et rentre dans les rangs, laissant la place au suivant.*

Un battement plus nourri annonce la fin puis, tout à coup, comme commandées par un chef d'orchestre invisible toutes les baguettes sont suspendues en l'air. Le silence des tambours est rempli par les applaudissements du public» (Ntahokaja, 1993:53).

Les tambours liés à la tradition dont ceux des sites rituels anciens diffèrent des tambours des clubs de tambourinaires actuels. Ceux-ci ont été créés dans le cadre de la vulgarisation de la culture burundaise et pour faire apprendre aux jeunes le jeu de tambours. Le tambour burundais est identifiable, sacré et historique. Les tambours rituels burundais s'ancrent dans la tradition. Ils relèvent du patrimoine culturel matériel (instrument de musique) et du patrimoine immatériel (la musique, les messages codés et la gestuelle). Le tambour burundais annonce un message.

En effet, en tant que symbole de la royauté, les tambours ne retentissaient qu'à des occasions bien précises. Suivants leurs catégories, ils réglementaient les grandes cérémonies et les principaux événements. Ils étaient de plusieurs natures dont

les tambours des ritualistes tambourinaires; les tambours d'appel (*ingoma z'uguhamagara*) «utilisés pour transmettre aux sujets des informations venant d'en haut ou les appeler à une activité déterminées» (Nzibavuga et al, 2020 : 38) ;**les tambours des saluts** (*Indamutsa*) réglementaient les activités à la cour et accompagnaient le roi dans ses multiples déplacements dont *Rukinzo* qui était battu au démarrage d'une activité; **les tambours des gardiens des secrets royaux et praticiens du surnaturel** (*ingoma z'abaheza*). Ces gardiens des secrets sont des sorciers (*abapfumu*) ou des spécialistes des pratiques mystiques. Ils habitaient chez les grands ritualistes du *muganuro* et œuvraient au nom de la monarchie. Ils avaient leurs tambours qui étaient utilisés dans des pratiques difficilement identifiables», «les Baheza étaient très discrets» (Nzibavuga et al, 2020); **les contre-tambours ou anti-tambours** (*ingoma z'abarozi*) sont utilisés dans des pratiques mystiques en vigueur » (Nzibavuga et al, 2020 :38).

b. à la harpe (*inanga*) où le danseur pouvait «interpréter par les gestes la scène chantée par la harpe et récitée par le jouer de la harpe en paroles chuchotées» (Ntahokaja, 1993:55) ;

c. à l'arc musical (*umuduri*); **idonongo ; ikembe** ; la flute (*umwironge*) qui «produit une musique apaisante et douce pour les veilleurs des vaches» (Ntahokaja, 1993:56-57).

II.5.1.2. La musique vocale

Elle comprend le cri d'allégresse (*Impundu*); la salutation de jeunes filles (*akayego=akazehe*); le chant choral (*imvyino*) et le chant en solo (*indirimbo*).

II.5.2. L'art oral

L'art oral comprend les devinettes (*ibisokoranyo*); les proverbes et dictons (*imyibutsa*); les contes et fables (*imigani*); les contes à refrain chanté (*ibitito*, *ibifuruguto*); la poésie lyrique et la poésie héroïque (*amazina*): *amazina y'ubuhizi*; *amazina y'inka*; *amazina y'imbwa y'impigi* (Ntahokaja, 1993:61-63).

II. 5.3. Danses traditionnelles

Il s'agit de la danse 'intore' (*ukwiyereka*); *agasimbo*, danse propre des *Baragane*; *Umuyebe* pratiqué dans la plaine de Bubanza; *gutamba* (Ntahokaja, 1993:64-65).

II. 5.4. Arts plastiques

Ces arts portent sur l'art de la vannerie; le travail des perles: «*de fines perles sont enfilées sur ficelles et tressées de manière à obtenir des bandes*» (*ibitako*) (Ntahokaja, 1993:66); le fer forge pour fabriquer des outils ; la céramique pour confectionner des pots pour divers usages.

CHAPITRE III. L'ESTHETIQUE ET LE GOÛT

III. 1 Esthétique ou philosophie de l'art ?

La philosophie de l'art porte à ce qui est beau; elle s'identifie à l'«esthétique». Le terme esthétique est polysémique. Il est synonyme au terme « beau » et signifie philosophie de l'art ; il désigne aussi la valeur intrinsèque d'une chose, c'est-à-dire une chose jugée en elle-même sans tenir compte d'autres choses. D'où toute chose est belle. En effet, chaque chose exprime l'Idée lorsqu'elle est considérée en elle-même ou objectivement, sans tenir compte d'autres relations, et suivant le degré d'objectivité. L'esthétique renvoi aussi à la réflexion philosophique portée sur l'art ; c'est une catégorie de connaissances se rapportant à l'art.

L'esthétique se lie à l'Amour comme le retrace ce passage du Banquet de Platon :

*« Celui qui, dans les mystères de l'amour, s'est avancé jusqu'au point où nous sommes, parvenu au degré de l'initiation, verra tout à coup apparaître à ses regards une beauté merveilleuse, celle,..., qui est la fin de tous ses travaux précédents : beauté éternelle non engendrée et non périssable, exempte de décadence comme d'accroissement...de laquelle toutes les autres beautés participent de manière cependant que leur naissance ou leur destruction ne lui apporte ni diminution ni accroissement ni le moindre changement,..., ce qui peut donner du prix à cette vie, c'est le spectacle de la beauté éternelle...Je le demande, quelle ne serait pas la destinée d'un mortel à qui il serait donné de contempler le Beau sans mélange, dans sa pureté et simplicité, non plus revêtu de chairs et de couleurs humaines et de tous ces vains agréments condamnés à périr, mais à qui il serait donné de voir face à face, sous sa forme unique, la **beauté divine**...Et n'est-ce pas en contemplant la Beauté éternelle avec le seul organe par lequel elle soit visible qu'il pourra y enfanter et y produire, non des images de vertus, parce que ce n'est pas à des images qu'il s'attache, mais à des images réelles et vraies, parce que c'est la vérité seule qu'il aime »* (Huisman, 1967: 13).

Pour Platon, l'homme accède à la beauté par l'Amour s'échelonné à 4 niveaux:

Le 1^{er} niveau s'applique à l'amour des formes sensibles car la connaissance passe par les sens qui perçoivent ou captent les objets sensibles comme telle table, tel animal, telle maison, tel homme, etc.

Le 2^{ème} niveau se rapporte à l'amour des âmes humaines. L'âme humaine comporte 2 parties: la partie irrationnelle qui gère les instincts humains comme la respiration, la digestion, le circuit sanguin, le mouvement des paupières, etc. (Ces fonctions vitales se réalisent quasi-mécaniquement mais le psychologique

y est pour une plus grande part). La seconde partie de l'âme correspond à la partie rationnelle de l'âme, celle qui guide rationnellement l'homme.

Le 3^{ème} niveau est accessible à l'homme en quête de la Beauté. Cet homme aime la science; il s'attache à la science et fait passer toute autre chose au second plan; il cherche à capter l'intelligible dans tout objet et se met à l'écart des opinions de la masse ; il se laisse guider par l'esprit et la raison;

Le 4^{ème} niveau est l'amour de l'Idéal, l'amour qui est au fondement de tout autre amour: la Beauté absolue. Il est du domaine de la perfection et il oriente ceux qui ne s'attachent pas à ce qui a une valeur de pacotille mais qui visent l'essentiel et le nécessaire. Ce qui est beau procure un plaisir esthétique ou érotique et Pausanias dans Le Banquet le remarque :

«Prise en elle-même, une action n'est ni belle ni honteuse. Par exemple, ce que, pour l'heure, nous sommes en train de faire : boire, chanter, converser, rien de tout cela n'est en soi une belle action ; mais c'est dans la façon d'accomplir cette action que réside telle ou telle qualification. Lorsqu'elle est accomplie avec beauté et rectitude, cette action devient belle, et lorsque la même action est accomplie sans rectitude, elle devient honteuse » (Platon, 2008 et 2011).

La belle chose est autant une chose bonne, plaisante et avantageuse vis-à-vis de celui qui la perçoit ou de celui qui l'accomplit. Schématiquement:

4^{ème} niveau: **amour de l'idéal** ou beauté absolue



3^{ème} niveau: **amour de la science** ou beauté intellectuelle



2^{ème} niveau: **amour des âmes humaines** ou beauté morale



1^{er} niveau: amour des formes sensibles ou **beauté corporelle**

L'artiste n'invente pas. Sur base des matières ou des occasions extraordinaires, des valeurs, il tire l'œuvre du monde des Idées et travaille pour transmettre un message au public qui n'a pas une attention si élevée mais qui attend des guides qui les rappelleront des exigences de la vie et de la nature. Il traduit sensiblement une intériorité à partir des formes et de la matière. Ainsi, le Beau transcende au monde ; certaines personnes parviennent à pénétrer le monde idéal ; elles captent le beau et le transcrivent par les divers arts qui témoignent d'une activité esthétique.

L'activité esthétique a en elle-même sa valeur et elle n'a qu'elle pour finalité, c'est-à-dire qu'elle ne relève plus des activités quotidiennes qui visent la satisfaction des besoins et donc l'utilité. Un champ de bananier n'a rien d'esthétique pour le planteur qui évalue son travail et la récolte mais il est esthétique pour le poète qui le contemple. La vie esthétique est de ce fait intensive en tant qu'elle vaut par elle-même et parce que sa valeur ne tient pas d'une loi ou d'un commandement.

Est «*esthétique une chose dont la connaissance*» nous plaît; la chose est belle ou «*esthétique quand nous prenons plaisir à nous la représenter*» (De Bruyne, 1930: 17). La connaissance est esthétique si elle n'est poursuivie que pour elle-même. L'œuvre d'art suscite un plaisir esthétique: Celui-ci est soit provoqué par l'objet artistique en train d'être réalisée, soit on l'éprouve à la suite d'une «*contemplation de la nature et de la vie. Ce plaisir esthétique résulte de la contemplation du beau. L'œuvre d'art n'est qu'un moyen destiné à faciliter la connaissance de l'idée, connaissance qui constitue le plaisir esthétique*» (Schopenhauer, 1912: 367).

Cette idée est conçue au moyen de l'œuvre d'art ou par la contemplation immédiate de la nature et de la réalité où s'évite tout ce qui obscurcit l'idée et «*l'artiste nous prête ses yeux pour regarder le monde*» (Schopenhauer, 1912: 367). En effet, le sentiment esthétique est une jouissance en tant que l'activité artistique procure du plaisir, pourvu que cette jouissance soit désintéressée.

L'esthétique ne consiste pas dans les choses mais dans la connaissance dont nous en avons. Elle suppose un objet et un sujet. Le beau est dans l'objet et c'est le sujet, par sa conscience qui constate cette qualité belle au cours de la contemplation. Si l'on contemple l'individualité d'une chose, l'on finira par la trouver belle. «*La plaine la plus monotone, le coin de banlieue le plus banal, la touffe d'herbe la plus insignifiante, le caillou le plus difforme recèlent une espèce de beauté*» (Gouhier, 1967: 146). Le beau est l'autre nom de l'individuel.

Lorsque le beau est tenu pour attribut, comme dans ce jugement: «Cette sculpture est belle», il est question de jugement de valeur où l'on souligne la qualité de l'objet perçu suivant une attitude contemplative propre à l'esthétique. La valeur esthétique a une prétention universelle en tant que ce qui est visé est l'idéal. L'on doit se préparer pour cette activité contemplative, c'est-à-dire refuser de laisser se gaspiller ce que la nature nous offre. L'art implique ainsi l'ordre et l'harmonie. Il a une valeur morale en tant qu'il refait et élève l'âme au-dessus des contingences et des calculs d'intérêts.

L'art refuse l'improvisation car il exige une préparation, un apprentissage qui passe par le contact avec la tradition. L'on doit s'imprégner de certaines valeurs

à transcrire dans l'œuvre à créer. Cet apprentissage qui met l'artiste en possession d'une technique et d'un moyen d'expression doit le libérer au lieu de l'asservir. Tout authentique artiste crée librement à l'image d'un révolutionnaire eu égard à ses activités. Ce qui est créé plaît le contemplateur.

L'œuvre artistique plaît d'où Kant définit le beau comme ce qui plaît universellement sans concept. Pour lui, la source du goût est a priori, dans le sujet créateur ou contemplateur de l'objet. L'objet de l'art est la forme belle ; l'objet beau laisse couler l'harmonie et suscite admiration: Il y a un accord parfait entre l'imagination et l'entendement à propos de sa beauté. Le beau est sous cet aspect l'une des qualités du bien. C'est un objet désiré pour être vu et son appréciation porte sur ses qualités morales ou sociales ou sur la satisfaction qu'il peut assurer pour un bien-être physique. Balzac dira à ce propos que *«la mission de l'art n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer»* car l'œuvre d'art ne sert point à représenter une chose belle mais sa mission est de bien représenter une chose (Guillon, 1984: 120).

Pour Kant, *«le beau nous plaît sans que nous ayons de l'intérêt. Nous le reconnaissons avec un sentiment de satisfaction, comme si nos tendances étaient flattées; et pourtant nous ne le désirons ni pour son utilité ni pour notre perfection morale»* (De Bruyne, 1930: 19). Le beau produit un plaisir désintéressé. Le sentiment esthétique consiste dans l'harmonie qui s'établit entre l'entendement et l'imagination d'où se présentent 2 formes de beauté:

- Une **beauté libre** (pure) de tout intérêt, celle qui se livre à travers l'harmonie des formes dans l'accord de la pensée aux sens où seule l'harmonie est en jeu et non la signification. Exemple : la beauté qui transparaît à travers un bouquet de fleurs;
- Une **beauté adhérente au concept**, c'est-à-dire cette beauté humaine supérieure car l'art est pour Kant une *«création consciente d'objets, engendrant chez ceux qui les contemplant l'impression d'avoir été créés sans intension, à l'instar de la nature»* (Huisman, 1967: 18). L'art est comme un jeu gratuit et c'est un jeu de l'harmonie car *«dans une forme d'art vraiment belle, le contenu ne doit être rien, la forme tout: ce n'est que par le moyen de la forme qu'on opère sur l'homme comme totalité, par le moyen du contenu, on n'opère que sur les forces séparées de lui. Le vrai secret du grand artiste réside en ceci: il efface la nature par la forme»* (Huisman, 1967: 18).

Pour Hegel, le beau est l'idée incarnée, il est la manifestation de l'idéal, c'est-à-dire *«l'idée présente et transparente dans l'objet idéalisé...L'art n'imité pas, il idéalise: il exprime l'universel dans le particulier; et l'œuvre est d'autant plus*

belle que son contenu spirituel est d'une vérité plus profonde» (Dufrenne, 1976: 24). Le beau est la révélation de ce que les individus ont de plus individuels; il est ainsi une qualité perceptible dans certains objets offerts à la contemplation. L'esthétique sous cet aspect constitue une philosophie du beau.

Le beau naturel n'est pas ici tenu en considération mais ce qui doit être traité est *«la beauté artistique»*, c'est-à-dire, *«la beauté engendrée et ré-engendrée par l'esprit»* car si *«l'esprit et ses productions sont plus élevés que la nature et ses phénomènes»* (Hegel, 1997: 52) aussi, la beauté artistique est plus élevée que la beauté de la nature. Le beau artistique résulte de l'action conjuguée de l'intellect et de la sensibilité de l'artiste, *«il relève de l'acquis et non de l'innée, de la culture et non de la nature»* (De Bruyne, 1930: 34) car toute idée en tant que production de l'esprit comporte la spiritualité et la liberté; elle est aussi plus élevée à toute chose de la nature. Ce qui appartient à la nature est indifférent; il n'a pas en lui ni la liberté ni la conscience de soi.

Le beau est ce qui cause l'admiration et qui retient le regard. Il est l'une des espèces du bien; il est un objet de la volonté désiré pour être vu. Pour Nédoncelle,

«le beau n'est pas Dieu mais une émanation redoutable de Dieu, que nous saisissons ou devinons dans l'anticipation d'un état divin de la créature. Le sublime est le côté mystérieux et abrupt du beau, tandis que le gracieux, en est le côté immanent et familier: toutes notions qui sont les attributs ou les degrés d'une même valeur» (De Bruyne, 1930: 52).

Le monde peut être conçu comme soumis à 2 principes, de beauté et de laideur, la laideur étant considérée comme la privation du beau; tout comme l'on parle des 3 éléments: le vrai, le Bien et le Beau. A l'opposé du vrai est l'erreur, le contraire du bien est le mal et à l'opposé du beau serait le laid. L'erreur est du fait qu'il y a un critère du vrai. D'ailleurs la logique est bivalente: elle a pour valeurs de vérité, la valeur vraie, et la valeur fausse et le critère est le vrai.

La morale admet 2 valeurs, le Bien et le mal, et le critère est le Bien ; l'erreur et le mal sont déterminés à partir du vrai et du bien. Or le beau n'a pas de critère; le laid ne peut pas être déterminé. Toute réalité concrète est belle pour qui sait la considérer dans son individualité. *«Une chose nous semble laide parce que nous n'avons pas pris la peine de la regarder; ignorant ce qu'elle est, nous méconnaissions sa beauté»* (Gouhier, 1967: 147). L'impression de laideur naît d'un choc entre les habitudes et un génie original. La laideur est *«une fausse beauté que le contraire de la beauté ou de la beauté dégradée; il y a dans son essence une sorte de tricherie que nous n'avons la ressource ni d'excuser comme une erreur ni de blâmer comme une faute, ce qui explique pourquoi la laideur est proprement insupportable»* (Gouhier, 1967: 148).

Ainsi de la nature est exclue la laideur car toutes les choses de la nature sont toutes belles en tant que ces choses sont ce qu'elles sont. Pour les sentir belles, l'on se doit de les contempler dans leur individualité, ce qui revient à percer le mystère de l'univers. Pour percer la beauté des objets, il suffira de les contempler en eux-mêmes, sans les comparer aux autres objets d'autres genres, sans considérer leur utilité. Ce sont les objets inutiles qui sont à même d'être éblouissant de beauté.

Mais tout n'est pas également beau. L'individualité et la beauté jouissent d'une intensité, cette qualité de clarté et de luisance. Il faut apprendre à distinguer ce qui est laid de ce qui est beau. Ce qui est laid est ce qui est vulgaire, ce qui se prostitue, ce qui est faux, ce qui est facile et bête. Ce serait grave de se laisser spontanément attirer par l'art le plus facile et le plus flatteur. Il faut apprendre à choisir parmi les œuvres de valeurs; tout ne peut pas être aimé au même degré, tout n'est pas beau également.

Le laid apparaît seulement dans *«l'ordre des objets fabriqués avec une intention esthétique»* (Gouhier, 1967: 150). Il s'observe 2 cas distincts de laideur humaine: celui qui se lit à travers *«une difformité, un visage mutilé, une chair ravagée par la maladie»* qui ont un caractère repoussant si on les compare au corps humain normal pris pour objet d'art et non comme organisme vivant. Ce qui est ému ce n'est pas le sentiment esthétique mais le sentiment de pitié. La 2nde distinction tient à ce que le corps soit pris pour un objet d'art. Ce corps est estimé tel qu'il est en réalité ou en apparence.

Aucune femme n'est laide: il suffit qu'elle sache avoir l'air de s'en contenter.

«Une femme belle n'est plus qu'une jolie femme dès qu'elle est trop consciente de ce qu'elle veut aimer dans son miroir»; car la laideur *«qualifie un objet dont l'individualité est au-dessous de ce qu'elle prétend être...il n'y a aucune commune mesure entre la laideur et la beauté: la laideur la moins insupportable ne vient pas immédiatement après la modeste beauté»* (Gouhier, 1967: 150-151).

La beauté et la laideur admettent 2 échelles qui ne sont pas consécutives mais qui sont parallèles. Le joli flatte la volonté.

Schopenhauer (1912: 389) met sous ce concept de «joli» *«ce qui stimule la volonté, en lui offrant directement ce qui la flatte, ce qui la satisfait»*; *«le joli fait déchoir le contemplateur de l'état d'intuition pure qui est nécessaire à la conception du beau; il séduit infailliblement sa volonté par la vue des objets qui la flattent immédiatement»*.

Schopenhauer (1912: 390-391) distingue 2 types de joli dans l'art:

- D'un côté le joli se dégage lorsque c'est l'aspect d'extravagance qui est privilégié en agissant sous forme de trompe- l'œil en vue d'exciter les sens.

Un tel geste stimule la volonté et la «*contemplation esthétique de l'objet*». Cette exagération se produit quand l'artiste n'agit pas selon un esprit purement objectif, à la recherche de la beauté idéale, en dehors de toute subjectivité et de désirs impurs;

- De l'autre côté, le joli consiste dans l'ignoble lorsque l'art «*stimule la volonté du spectateur*» mais supprime «*la contemplation purement esthétique*», ce qui fait naître un sentiment d'aversion et de répulsion. Ainsi, le joli «*excite la volonté, en lui présentant des objets qui lui font horreur*».

Nietzsche trouve que tout plaisir est nécessairement intéressé car celui-ci met en branle nos intérêts; l'intérêt est désintéressé au point que le psychologue Rabier dit que «*l'activité esthétique est intéressé d'intention, mais désintéressé de fait*» (De Bruyne, 1930: 19). Il donne en exemples le jeu et la jouissance que nous tirons de la connaissance. Si la connaissance est cherchée pour son application dans la réalité, cette connaissance est intéressée en tant que nous la poursuivons pour un but précis. Si elle est voulue en tant qu'elle nous permet d'augmenter notre savoir spéculatif, ce savoir a pour finalité lui-même: ce savoir est un bien en soi; il procure un plaisir désintéressé. Mais nous pouvons reconnaître tout de même que chaque plaisir est intéressé en tant qu'il nous affecte agréablement. Les plaisirs peuvent être classés en 2 groupes:

Certains plaisirs émanent d'une connaissance pure et provoquent la contemplation; d'autres accompagnent les désirs réels, d'où pour Kant, «*le beau nous plaît par sa forme et non par sa matière*» (De Bruyne, 1930: 20). Ainsi, nous jouissons en tant que nous connaissons quelque chose et en tant que notre représentation transcrit quelque chose d'existant ou pas. Nous goûtons à cette représentation «*dans son originalité complète, sans nous préoccuper d'aucune relation possible avec le monde extérieur*» (De Bruyne, 1930: 21).

L'esthétique «*réside dans la connaissance recherchée pour la jouissance qui découle du fait de connaître, elle s'applique à toutes les choses connaissables, et à tous les sujets capables de connaître avec désintéressement et jouir de cette connaissance*» (De Bruyne, 1930: 21); que ce soit l'art, la nature et le plaisir, c'est-à-dire le monde matériel mais aussi le monde spirituel, le concret et l'abstrait. Le caractère esthétique disparaît toutefois si le sujet sollicité est privé «*de la jouissance de la connaissance pure*». Il y a une jouissance lors de la création car chaque activité parfaite s'accompagne d'un certain plaisir et l'artiste se plaît de son œuvre en tant qu'elle est son bien.

L'œuvre d'art «*est l'expression d'une âme vivante, d'une intuition qui sent la valeurs des choses, d'un cœur humain débordant de l'émotion... Elle nous apparaît comme l'unité d'un sentiment artistique exprimé dans la matière de*

façon harmonieuse et pour cette raison elle révèle par sa forme sensible l'unité indivisible de la conception et de la technique» (De Bruyne, 1930: 35).

La forme est cette «unité» que produit objectivement l'esprit qui crée: l'œuvre d'art se remarque par la valeur de sa forme sentie et matérialisée. La beauté est la forme la plus pure par laquelle s'exprime l'esthétique. En tant que l'art est la création consciente du beau et que l'esthétique est la science du beau, elle est de ce fait une philosophie de l'art. Elle tend à expliquer ce qui a rapport avec l'œuvre et détermine à quand une œuvre est artistique.

Bergson souligne les trois grands moments de l'art: **la création, la contemplation et l'interprétation**, c'est-à-dire qu'on doit se projeter dans l'individualité absolue de l'art en se l'assimilant par symbiose:

«la coïncidence totale du spectateur avec l'acteur, du contemplateur avec le créateur, permet de ressentir ce que l'artiste a voulu exprimer...l'art nous fait sans doute découvrir dans les choses plus de qualités et plus de nuances que nous en apercevons naturellement. Il dilate notre perception...ce qu'il y a d'immobile et de glacé dans notre perception s'échauffe et se met en mouvement» (Huisman, 1967: 25).

Freud explique toutes les manifestations de la culture humaine par la psychanalyse. Ainsi, les pulsions qui s'esthétisent et se révèlent par images sont celles qui étant refoulées ou contrariées n'ont pas pu se traduire en actes.

III. 2. La question du goût

III.2.1. Ce qu'est le goût

Un homme de goût est celui qui a développé son goût : il «possède une bonne faculté de juger de la beauté de toutes les choses» (Guastalla, 1967: 99); il sait juger de ce qui est beau. Le goût est le discernement ou le sentiment du beau ; il est le «jugement de ce qui est beau». Pour Montesquieu, le goût est «l'avantage de découvrir avec finesse et promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes» ; le goût est, en esthétique, ce discernement du plaisir qu'une chose procure, que ce soient de «jouissances physiques, sentiment de la nature, joies intellectuelles» (Guastalla, 1967: 100).

Bien qu'inné, le goût est activé ou amplifié par l'éducation. Il dépend du tempérament et de l'aptitude de discernement de l'harmonie. Ce discernement peut résulter de l'effort (habitude acquise par l'étude) mais il est aussi naturel parce qu'il a pour base les dispositions naturelles de l'homme. Montesquieu précise à ce titre que:

«les gens délicats sont ceux qui, à chaque idée ou à chaque goût joignent beaucoup d'idées ou beaucoup de goûts accessoires et ceux qui jugent avec goût des ouvrages de l'esprit, ont et se font une infinité de sensations que les autres hommes n'ont pas» (Guastalla, 1967: 100).

L'homme de goût est soit naturellement doué pour les jouissances esthétiques ; il sait s'émouvoir en face des rapports entre des éléments devant constituer un tout (les lignes, les couleurs, les sons,...). Il peut développer son goût en se rendant progressivement sensible aux joies esthétiques, à l'harmonie de belles œuvres, au charme de dispositions, de couleurs, à l'ameublement et au rythme des lignes. L'homme de goût sait juger de la beauté des choses car il est à la fois sensible et expérimenté.

III.2.3. Goût d'un homme et goût d'une époque

En effet, suivant ses conditions d'existence nécessairement liées au temps et à son espace de vie, chaque communauté humaine dispose de ses manières spécifiques de traduire ses aspirations les plus essentielles. Pourtant, certaines œuvres sont anonymes tant qu'elles se rattachent à une école et non à un individu. Elles ont été produites par le génie de l'artiste qui a su s'approprier l'esprit de son époque, *«l'artiste s'est assez profondément identifié au génie de son temps pour être vraiment inspiré par lui, au lieu d'appliquer mécaniquement des procédés recommandés par l'école»* (Dufrenne, 1976: 20). L'art peut se lier à un peuple d'où Hegel parle d'un art national en disant que *«les différents arts sont plus ou moins liés au génie national et aux dispositions naturelles propres à chaque peuple»* (Hegel, 1997, III: C).

L'artiste crée un objet qui répond à un problème posé. Il œuvre par intuition, librement et volontairement. Car il crée et invente une chose qui cadre avec un but précis et qui laisse transparaître la beauté. Cette volonté est consciente ou pas puisque l'artiste peut-être mu par une volonté absolument instinctive qui le pousse à faire une œuvre qui répond à un problème qu'il s'est posé. Or les grandes préoccupations humaines sont fonctions des lieux et des époques. Dans cette création artistique, l'auteur propose cette solution comme voie de sortie, consciemment ou inconsciemment. En considérant les différentes sortes d'œuvre d'art, *«à leur insu ou consciemment, les auteurs en ont fait la solution, l'aboutissement d'un ou de plusieurs problèmes qu'ils s'étaient posés. Une œuvre d'art est toujours la solution proposée d'un ou de plusieurs problèmes»* (Guastalla, 1967: 103) qui se posent dans la société.

Dans chaque œuvre existe un maître problème posé et tout le reste obéit à cette dominante. Le problème ou l'ensemble de problèmes posés à une époque correspond au goût de cette époque. Les artistes de cette époque et de ce lieu,

chacun suivant son domaine, ses moyens et avec ses acquis, s'efforcent de répondre à cette préoccupation fondamentale.

L'on doit être prudent quand on analyse une œuvre. Lorsqu'on la lit, l'on ne cherche pas à la dévisager mais à l'habiter. L'on se loge en son sein pour la lire telle qu'elle se donne et l'expérience esthétique est toujours saisissante :

«goûter un paysage, ce n'est pas seulement le contempler de quelque point privilégié, c'est aussi y pénétrer, y errer, sentir le vif de l'air ou l'ardeur du soleil sur son visage, entendre le chant des oiseaux, flairer les odeurs de l'herbe, accéder à une communion charnelle avec toutes les zones érogènes du sensible» (Dufrenne, 1976: 16).

Il s'agit d'habiter ce paysage. Habiter, c'est toujours, pour l'homme comme pour l'animal, participer, ou réaliser un échange vital, viscéral entre l'homme et son gîte. Quand on a aimé une ville, l'on éprouve le besoin de connaître son passé, sa vie traditionnelle, son folklore et ses artistes. Si l'on se rend dans un musée de cette ville, c'est pour compléter et confirmer ce qu'on a perçu dans les régions de ce pays qui a cette ville. On éprouve de la joie en reconnaissant, en comprenant et en ordonnant ce que l'on connaît déjà. Rien ne nous laisse indifférent et l'on se sent traversé par une énergie vivifiante. L'histoire se vivifie et les lieux se dilatent pour nous orienter vers un ailleurs beaucoup plus profond qui répond à la transcendance et au sacré.

Les lieux sacrés rendent compte du divin suivant la conception des peuples de ces lieux. Chaque temple a une manière personnelle d'aider à accéder au sacré. Il suffit d'être assez souple et accueillant pour le sentir et y participer. L'attitude 1^{ère} en ces lieux de culte est de faire silence pour être réellement au cœur de cette vieille ville qui a produit cet édifice de prière. Il faut écouter ce cœur qui bat, même faiblement: chaque sanctuaire a un rythme propre qui réclame non pas un chapelet de souvenirs d'art mais celui de souvenirs de prière. Il y a un problème qui est posé et qui a dirigé l'érection de ce sanctuaire; il faut chercher à le scruter.

III.2.4. Bon goût et mauvais goût

Suivant le problème posé, une œuvre d'art peut participer à sa résolution ou échouer cette tâche, d'où le bon goût et le mauvais goût. Une œuvre d'art non réussie peut ne pas arriver à ressortir les traits de beauté. Elle résout mal ou pas le problème posé.

Dans une «œuvre jugée de mauvais goût, l'on cherche dans une œuvre la solution d'un problème qui n'y est pas posé- la solution d'un autre problème que celui qui y est posé. C'est le cas le plus ordinaire de la divergence de goûts; cette divergence est basée sur un malentendu, qui précisément consiste à chercher dans une œuvre un problème qui n'y est pas posé, et à ne pas y

apercevoir le problème qui s'y rencontre... Vous avez vu une œuvre d'art... qui vous déplaît foncièrement; elle heurte les tendances que vous préférez; vous n'y trouvez rien; vous n'y comprenez rien et vous déclarez du goût le plus détestable. Examinez-vous avec soins: n'y avez-vous pas cherché ce que vous rencontrez d'habitude dans les œuvres d'art qui vous plaisent?...Etes-vous sûr de l'avoir jugée impartialement, pour ce qu'elle est, et non pour ce qu'elle n'est pas?» (Guastalla, 1967: 106)

Le mauvais goût diffère du goût personnel. Il y a une vérité dans le monde des goûts et des couleurs qu'il faut apprendre à reconnaître et à admirer. Car l'admiration n'est pas toujours spontanée: il faut apprendre et s'initier à admirer, et même le vouloir. Le goût personnel se forme et s'alimente au cours de probables rencontres et influences.

On commence par admirer sur commande, en écoutant les doctes dont le rôle est d'aider, expliquer, cultiver. Sur base de ce qu'ils nous apprennent, l'on décide peu à peu de choisir pour soi et l'on finit par se situer sur ses propres goûts. L'on saura désormais choisir : l'on s'initie à éduquer ses propres instincts. D'où, chacun pourra créer l'ambiance artistique qui lui convient le mieux et pourra prendre conscience de sa propre personnalité circonscrite au sein des limites qu'il faut savoir dépasser. Il faudra notamment savoir dépasser l'opinion publique si l'on tient à créer.

La création artistique s'improvise et ne se commande pas car le goût doit être ouvert. Il ne faut pas s'enfermer dans les mêmes choix comme il n'est pas préférable de toujours lire les mêmes auteurs ou d'éviter les voyages ou ne jamais déplacer les meubles de sa maison. D'où il ne faut pas être trop fier de son goût personnel: il dénote plus une impuissance qu'une supériorité. Il est une pauvreté, un manque de don ou d'ouverture de sa personnalité. La culture se charge ainsi d'assouplir le goût. Mais tout aimer, c'est ne rien aimer. L'on s'intéresse au tout mais fixer ses propres préférences car il faut distinguer les sortes d'admiration.

*«Il y a l'**admiration spontanée**, instinctive, celle qui, à l'improviste, vous fige puis vous précipite en avant et vous donne envie de vous mettre à genoux. Elle est faite d'amour, de reconnaissance et de respect: c'est une heureuse rencontre. L'âme se trouve chez elle tout à coup dans une ambiance qu'elle désirait obscurément et qui lui convient. L'être intérieur se dilate et respire, le cœur bat comme il arrive au seuil du bonheur. Il faut céder à de telles impulsions: elles animent la vie spirituelle. Il faut même les cultiver, les susciter; l'être qui admire beaucoup est pareil à une fleur qui s'ouvre: une fleur n'est-elle pas faite pour s'ouvrir?...Nous avons besoins d'être confrontés à plus que nous, non pour nous humilier mais pour nous mesurer: n'ayons pas peur d'admirer, ce n'est pas une preuve de médiocrité, bien au contraire» (Onimus, 1964: 78) !*

Il y a aussi l'**admiration de commande**, celle du bon élève qui a bien assimilé ses leçons. Pour savoir admirer, on a besoin de se mettre à l'école et d'accepter le conditionnement scolaire mais le bon élève dépasse son maître. Il y a également une attitude de l'amateur fervent, l'homme éclairé par ses lectures et dûment averti, qui a su reconnaître dans le trésor commun les objets qui le touchent personnellement. Celui-là joint l'admiration spontanée à l'**admiration éclairée**. Il est à la fois savant et enthousiaste. L'art a besoin de tels gens. «*L'art se nourrit de l'admiration des hommes et des hommes ont besoin d'admirer pour occuper toutes les dimensions de leur être*» (Onimus, 1964: 79). L'artiste crée. Plus encore, le contemplateur se sert de quelques critères pour juger l'œuvre.

III.3. Critères de jugement en art

Les critères de jugement en art sont essentiellement la **sincérité** et la **cohérence**.

La **sincérité** indique la spontanéité dans l'exécution ou l'innocence. Tout jugement est en quelque sorte une comparaison qui tient compte d'un point de vue et l'on juge suivant une notion préconçue ou un fond de culture. Ainsi, toute beauté est relative car comparer, c'est faire sortir les différences et les ressemblances. La culture permet de mieux prendre conscience de l'originalité d'une œuvre et d'en dégager la différence propre. L'originalité n'est pas un critère suffisant de jugement d'une œuvre d'art car elle trompe et séduit. Elle entraîne des créateurs dans des impasses et détruit le sens de l'art au profit de la fantaisie. L'originalité n'a pas besoin de ce détour qui fatigue et désoriente, même les œuvres les plus traditionnelles et les plus conformistes réussissent à la manifester.

La sincérité est le critère le plus important de jugement car elle détermine la valeur de l'œuvre. Elle est la spontanéité qui se manifeste dans l'exécution de l'œuvre. Ce n'est pas la rapidité- bien qu'elle puisse la garantir- mais principalement l'**innocence**. La sincérité ne se manifeste pas dans la facilité avec laquelle un artiste s'abandonne à son inspiration. Elle ne se démontre pas non plus à travers la vitesse d'exécution. Elle ne consiste pas dans un tour de mains ni dans le savoir-faire. L'artiste n'agit pas suivant cette volonté de vouloir flatter ou pour suivre la mode. Celui qui se contemple ou qui contemple son public qu'il cherche à plaire est un acteur et non un artiste.

La sincérité est l'énergie créatrice qui s'élance; elle est et on la trouve si et seulement si on ne la cherche pas. S'il arrive qu'un artiste se croit obligé de conserver son style en vue de plaire ou pour répondre à l'attente du public, il ne crée plus puisqu'il se limite à imiter. Son œuvre perd la sincérité. La sincérité réside dans une disposition de l'esprit créatif qui réalise un travail qui nécessite des fois de longues durées pour parfaire l'œuvre. Ce qui se manifeste en 1^{er} lieu

en nous est ce qu'il y a de plus automatique, de plus réflexe. C'est à mesure qu'on se découvre soi-même que l'on devient sincère, à condition de continuer indéfiniment cette quête toujours inachevée. Le mensonge est évident lorsqu'une œuvre imite de trop près, quand elle est faite de jeux d'adresse et qu'elle contorsionne, et cherche à se faire valoir. L'œuvre d'art doit être cohérente.

La **cohérence** souligne l'**harmonie** dans la **composition** car toute œuvre d'art bien que composée de multiples éléments doit être cohérente. Ses éléments doivent entrer en relation de façon à former un tout, une unité. L'ensemble vaut parce qu'il fait rêver. Le rêve que cet œuvre suscite réside dans l'ouverture sur d'autres réalités dont l'œuvre concentre en soi le mystérieux rayonnement.

«Ce qui fait, ..., la valeur d'un chef-d'œuvre ce sont les 'lignes de fuite' qui rayonnent. Et plus haut et plus loin elles vont, plus l'œuvre s'imposera dans la mémoire des hommes» (Onimus, 1964: 58).

Lorsqu'on contemple une œuvre d'art, ce qui nous retient et nous donne le goût de revenir, c'est l'essor intime que l'on a ressenti. Dans cette admiration, l'on a été emporté par quelque souffle et l'image reste liée à ce souffle. Les œuvres qui me touchent trouvent certainement un écho profond chez d'autres gens qui estiment la valeur de ces œuvres. Il faut tâcher de se rendre attentif de cet écho, faire silence, écouter patiemment et quelquefois savoir attendre longtemps.

L'œuvre nous parle lorsque nous nous retrouvons dans notre fond intérieur qui nous ouvre des horizons et qui nous permet de savourer des choses en dehors de la monotonie des jours et des vies désabusés. Faut-il lire chaque œuvre suivant le symbole, le chiffre d'un univers intérieur qu'elle porte en elle. Elle dilate en nous l'«espace intérieur» et nous fait rêver. *«Faire rêver c'est faire exister de façon nouvelle, c'est enrichir et féconder l'existence profonde» (Onimus, 1964: 59).* L'art vit de cela: c'est la marque définitive du chef-d'œuvre qu'il ouvre dans nos vies des dimensions nouvelles.

III.4. Les techniques artistiques et industrielles

Bien que l'homme soit *homo faber*, l'attention qu'il attache à cette activité et le but pour lequel il produit fait qu'il est possible de distinguer l'**artiste** et l'**industriel** au niveau des **techniques** utilisées. Est-il que l'artiste utilise une certaine technicité, de l'inspiration et du matériel de son environnement. Il se sert d'outils et sa production est à long terme car elle vise l'éternité. Son œuvre est en soi car elle a une valeur intrinsèque et diffère des œuvres artisanales ou industrielles qui se conforment aux désirs des consommateurs.

L'art actuel ne se réserve pas à une catégorie de personnes puisque des Ecoles d'Arts vulgarisent des techniques de productions artistiques. Il est désormais ce

qui va à la rencontre de la société car il *«est promesse du bonheur»* (Brou Koffi, 2019: 53), et l'artiste témoigne de l'histoire à travers ses réalisations. L'œuvre d'art n'est jamais coupée du monde, elle critique la société pour la parfaire. Elle est à la fois autonome et fait social.

«L'art se pose au sein de la cité et intervient indépendamment de toutes contraintes dans tous les secteurs d'activité en s'opposant à certaines réalités en vue de les comprendre sans toutefois se soumettre à une quelconque idéologie» (Brou Koffi, 2019: 48).

L'activité industrielle intervient dans la société pour répondre aux besoins humains mais elle violente les employés qui s'autodétruisent ; elle les soumet à un rythme de travail quasi-mécanique et dégradant. Elle détruit aussi l'environnement (la nature) en émettant des déchets. Ses produits du départ à la fin de l'activité industrielle sont dans un jeu de domination et de soumission: c'est le règne de la force ou de la ruse. Par cette ruse, l'art recourt aussi à l'industrie pour parfaire ses œuvres.

L'œuvre d'art traditionnel était réservée aux uns puisqu'elle reposait sur un rituel qui supposait une valeur religieuse d'où les œuvres ne pouvaient être exposées mais l'œuvre d'art moderne est ouverte à tous, elle peut être reproduite et se mettre à la disposition de la masse (photo, cinéma,..) pour plus d'efficacité. La technique lui permet de produire des œuvres plus parfaites.

Selon Etienne Souriau, cité par (Brou Koffi, 2019: 50-51), *«les techniques donnent à l'artiste des moyens d'action, et une maîtrise qui évite des tâtonnements ou des échecs pratiques; elles permettent donc de faire porter l'essentiel du travail et de la recherche sur l'aspect proprement esthétique de l'art»*. La technique est pour l'art, ce qu'est l'oxygène pour l'homme; l'art et la technique se complètent de façon que *«des procédés techniques comme le cinéma et la photographie permettent de pérenniser certains éléments culturels afin de restituer l'histoire des peuples»* (Brou Koffi, 2019: 55).

CONCLUSION GENERALE

Chacun des arts présente quelque chose d'original et d'illégitime aux autres. Chacun est donc 1^{er} dans son ordre et ne peut être remplacé. La poésie exprime avant tout la destinée, l'amour et la profondeur du mystère humain. La sculpture et la peinture expriment la structure substantielle du corps humain, la lumière, la couleur, les dimensions du mystère de l'homme. La musique et la danse expriment le rythme du mouvement vital du corps humain et atteignent certaines dimensions du développement de l'homme. L'architecture exprime l'harmonie du milieu vital que l'homme peut créer à sa dimension. Ainsi, les expériences humaines donnent naissance à la pensée et aux grandes orientations de l'âme; elles offrent des occasions d'inspiration.

Et, l'inspiration poétique est la plus affective, la plus aimante. En couplant la parole agréablement agencée à la sonorité qui caresse le timbre auditif, il se crée l'impression d'une révélation intime, de la connaissance d'un secret divin. L'inspiration du sculpteur révèle la douceur et sa candeur qui dompte la nature qu'elle saisit avec une force pour qu'elle en livre le secret. L'inspiration du peintre est la plus lumineuse et la plus idéale. Elle chante ses rêves et ses solitudes. La musique quant à elle naît d'une inspiration extatique qui fait sortir de ce monde sensible et perceptible par les sonorités pour entrer dans celui de la pensée. Et la danse fait exploser l'inspiration.

Par l'art, nous apprenons à vivre dans un monde imaginaire où nos aspirations semblent négliger l'obstacle de la réalité en feignant de l'avoir vaincu.

«Le plaisir esthétique, la consolation de l'art, l'enthousiasme artistique qui efface les peines de la vie, ce privilège spécial du génie qui le dédommage des douleurs dont il souffre davantage à mesure que sa conscience est plus distincte, qui le fortifie contre la solitude accablante à laquelle il est condamné au sein d'une multiplicité hétérogène» (Schopenhauer, 1912: 497).

L'art n'élimine pourtant pas la souffrance puisqu'il refuse le conformisme et la facilité. Il n'est plus question de s'inscrire au sein d'un style déjà confirmé par le commun des artistes mais il s'agit des fois de créer du nouveau qui dérange et qui ouvre des sillons au-delà du classable. Il y a un décalage entre un style authentique du passé avec ce qui est mis en circulation à travers une œuvre nouvelle.

Ainsi, «l'idée d'un style comme cohérence purement esthétique est un rêve romantique tourné vers le passé. Dans l'unité de style de la Renaissance autant que du Moyen Age chrétien s'exprime la structure chaque fois différente de la violence sociale, et non l'expérience confuse et cependant universelle de ceux qui sont dominés. Les grands artistes n'ont jamais été ceux qui incarnaient le style le plus pur et le plus parfait, mais ceux qui, dans leurs œuvres, utilisèrent le style pour se durcir eux-mêmes contre l'expression chaotique de la souffrance comme

négativité. Le style de leurs œuvres donnait à ce qu'elles exprimaient la force sans laquelle la vie s'en va sans qu'on l'entende » (Horkheimer, et al. 1969: 139).

Dans son expression, l'artiste se libère de règles ; il est mû par l'esprit de liberté et de créativité. Mais l'admiration du beau réclame l'universalité. A partir de ses multiples exercices auxquels il s'est soumis, l'artiste a acquis une habileté et un penchant l'habitent pour réaliser une œuvre toujours plus singulière.

L'art lui ouvre la possibilité d'exprimer la liberté car il *«reste fidèle précisément en sauvegardant sa liberté par rapport aux fins de la fausse universalité»* (Horkheimer, et al. 1969: 144). L'art nous permet une récréation car il nous arrache à notre environnement quotidien et nous libère en nous introduisant dans une vie du monde supra-sensible dans lequel l'artiste nous ouvre. Il nous introduit dans une condition plus authentique où se vit une harmonie paisible.

L'art «conjugue la liberté et la régularité, la dispersion et l'unité, la fragilité et la transcendance, projetant ainsi dans un univers merveilleux ce qui nous déchire le plus et rend tragique et presque impossible la condition humaine» (Onimus, 1964: 106).

Au moyen de l'art, nous nous assurons qu'il est possible de vivre pleinement malgré les affres de la vie et nous nous rendons compte qu'il existe un niveau où tout ce qui *«se combat en nous peut se réconcilier et se rejoindre en donnant naissance à une harmonie; où l'horreur même rentre dans l'ordre, où l'angoisse prend un sens positif»* (Onimus, 1964: 106). Par l'art nous expérimentons cette vie de liberté qui se mène lorsque l'individu ne se sent plus esclave de la loi qui est la norme de la société, non pas parce qu'il la sous-estime mais parce qu'il la dépasse et que son attitude désormais la sursume en tant qu'il obéit à un ordre plus élevé que celui édicté par les seuls humains ou la nature environnante. Cet homme est entraîné par une force qui le dépasse et qui s'actualise au moment de l'accomplissement de l'activité artistique. Par l'art, l'homme traverse les époques et sauvegarde ce qu'il juge d'essentiel. Ainsi, nos anciens africains ont conservé la tradition qu'ils ont transmise à leur progéniture :

«Nos ancêtres n'ont pas connu l'écriture, et c'est fort dommage; pourrions-nous leur en vouloir ? Combien d'autres ne l'auraient pas inventée, s'ils ne l'avaient pas reçue ? Du moins pouvons-nous leur savoir gré de nous avoir conservé dans le trésor de leur mémoire, sous formes de proverbes, de maximes, de paraboles, de contes, notre philosophie, notre code, notre histoire, notre poétique» (Ntahokaja, 1957).

Cet héritage mérite d'être sauvegardé, il faut le voir et le faire valoir car ces valeurs ne méritent pas d'être noyées dans l'entonnoir ambiant qui privilégie le matériel. L'esprit doit être formé *«à la pensée juste et au bon goût»* (Kagabo: 1994: 75).

Annexe.

Texte de Hegel en rapport avec l'inspiration qui est à la source de toute création artistique :

« Cette activité créatrice suppose d'abord un don et un sens pour saisir la réalité et ses formes qui, par l'écoute et la vision attentive, gravent dans l'esprit les images les plus variées de ce qui existe, pendant que la mémoire conserve le monde bariolé de ces images aux multiples figures... C'est dans les inépuisables trésors de la vie et non dans les généralités abstraites que l'artiste doit puiser la matière de ses créations... car l'homme retient tout ce qui l'intéresse, et un esprit profond étend sa curiosité sur un nombre infini d'objets... Ce don naturel, cet intérêt pour une appréhension déterminée du réel dans sa forme réelle, aussi bien que la faculté de retenir tout ce qu'on a vu et observé, est la 1^{ère} condition du génie. A la connaissance précise de la forme extérieure doit se joindre une même familiarité avec l'intérieur de l'homme, les passions de l'âme et toutes les fins du cœur humain. Enfin, outre cette double connaissance, il faut que l'artiste sache encore comment de l'intérieur de l'esprit s'exprime dans la réalité et transparaît à travers l'extériorité de celle-ci.

Mais deuxièmement, l'imagination ne se borne pas à recueillir les images de la réalité extérieure et intérieure, car l'œuvre d'art idéale ne se contente pas de l'apparition de l'esprit intérieur dans la réalité des formes extérieures ; c'est la vérité et la rationalité en soi et pour soi du réel qui doivent parvenir à l'apparition extérieure. Or cette rationalité de l'objet que l'artiste a choisi doit non seulement être présente dans sa conscience et l'émouvoir, mais doit aussi avoir été méditée avec étendue et profondeur dans tout ce qu'elle a d'essentiel et de vrai ; car sans la réflexion, l'homme ne porte pas à la conscience ce qu'il renferme en lui-même. Aussi remarque-t-on dans toutes les grandes œuvres d'art que la matière a été mûrement étudiée sous toutes ses faces, longtemps et profondément méditée. D'une imagination légère ne peut sortir une œuvre consistante et solide... Dans ce travail d'investissement mutuel qui consiste à façonner et à fondre ensemble le contenu rationnel et la forme sensible, l'artiste doit appeler à son aide à la fois la sagacité vigilante de l'entendement et la profondeur de l'âme et de la sensibilité vivifiante... Sans la réflexion qui sait distinguer, séparer, faire un choix, l'artiste est incapable de maîtriser aucun des contenus auxquels il est censé donner forme, et il est ridicule de s'imaginer que le véritable artiste ne sait pas ce qu'il fait. En outre, il lui faut la concentration mentale. » (Hegel, 1997: Chap III C).

BIBLIOGRAPHIE

1. BROU KOFFI (Barthélemy), 2019, « L'œuvre d'art et la décadence de son aura: contribution à une critique benjaminienne de la modernité technoscientifique » in *Perspectives philosophiques* n° 8, 4^{ème} trimestre, pp. 39-56.
2. CHATEAU (Dominique), 2000, *La philosophie de l'art. Fondation et fondements*, Paris, L'Harmattan.
3. DETIENNE (Marcel), 1967, *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, François Maspero.
4. DE BRUYNE (Edgar), 1930, *Esquisse d'une philosophie de l'art*, Bruxelles, Librairie Albert Dewit.
5. DUFRENNE (Michel), 1976, *Esthétique et philosophie*, T1, Paris, Editions Klincksieck.
6. FAURE E, 1992, *Histoire de l'art antique*, Paris, Editions Denoël.
7. GOUHIER (Henri), 1967, « L'individualité, le Beau, le Laid » in *Les Grands Problèmes de l'Esthétique*, Paris, J. Vrin,
8. GUASTALLA (Pierre), 1967 « L'Art et la civilisation contemporaine » in *Les Grands problèmes de l'esthétique*, Paris, J. Vrin.
9. GUASTALLA (Pierre), 1967, « Le goût » in *Les Grands Problèmes de l'Esthétique*, Paris, J. Vrin.
10. GUILLON Emmanuel, 1984, *Introduction à la philosophie*, Paris, Hatier.
11. HEGEL, 1997, *Esthétique*, T1, Trad. Charles Bernard, Paris, Librairie Générale Française.
12. HEGEL, 1972, *Les religions de l'individualité spirituelle*, Trad. J. Gibelin, Paris, J.Vrin.
13. HORKHEIMER (Max) et ADORNO (Théodor W.), 1969, *La dialectique de la raison*, Trad. Eliane Kaufholz, Francfort, Gallimard.
14. HOURTICQ Louis, 1927, *Initiation artistique*. Collection des initiations. Paris, Librairie Hachette.
15. HUISMAN Denis, 1967, « Esquisse d'une Histoire de l'Esthétique de Platon à nos jours » in *Les grands problèmes de l'Esthétique*, Paris, J. Vrin.
16. KAGABO Liboire, 1994, « Le motif esthétique dans les écrits de Jean-Baptiste Ntahokaja » in *Relecture des écrits sur le Burundi, nouvelles perspectives de recherche. Mélanges offerts à Jean-Baptiste Ntahokaja*. Etudes réunies et présentées par Tharcisse Nsabimana. Bujumbura, Université du Burundi, pp 69-82.

17. OFFI (Adou), *L'annihilisme*. Essai sur la vie, Abidjan, Dadekof.
18. MORFAUX (Louis-Marie), 1967, « La création Artistique et la Contemplation Esthétique » in *Les grands problèmes de l'esthétique*, Paris, J. Vrin.
19. MICHAUT, 1945, *Histoire du ballet*, Paris.
20. NAHIMANA Salvator, HATUNGIMANA Sylvie et NDIKUMASABO Josias (Sous la direction de), 2020, *Amazi n'imyimenyerezo vyaramvuye. La natation et l'exercice physique m'ont remis debout*, Edition bilingue kirundi-français, L'Harmattan
21. NEDONCELLE (Maurice), 1967, *Introduction à l'esthétique*, Paris, PUF.
22. NIZIGIYIMANA (Domitien), 2010, « A propos de quelques initiatives culturelles et littéraires au service de la réconciliation au Burundi » in *Les défis de la reconstruction dans l'Afrique des Grands Lacs*, Université du Burundi, Centre de Recherche sur le Développement dans les Sociétés en Reconstruction (CREDSR), Bujumbura, IMOB, pp 235-248.
23. NIZIGIYIMANA (Domitien), 2017 ; « Le patrimoine immatériel : entre le 'home-leaning' et le 'school-leaning' » in (sous la direction de) Melchior Mukuri, Jean-Marie Nduwayo, Nicodème Bugwabari, *Un demi-siècle d'histoire du Burundi. A Emile Mworoha, un pionnier de l'histoire africaine*, Paris, Karthala , pp 99-117
24. NTAHOKAJA J.B. 1957, « Place des langues bantu dans la culture africaine » In *Revue Kongo-Overzee*, T XXIII, pp. 232-241.
25. NTAHOKAJA J.B. 1993, « Description de l'art du Burundi » in *Plaidoyer pour l'Afrique*, Bujumbura : Université du Burundi, pp. 53-69.
26. NZIBAVUGA Viator, SADIKI Elie et BUKURU Denis, 2020, «La désacralisation des tambours rituels du Burundi: cas des tambours du Sanctuaire de Gikungu» in *Revue d'Histoire, d'Arts et d'Archéologie* GODO GODO, n° 35, Abidjan : EDUCI, pp 33-48.
27. SCHOPENHAUER (Arthur), 1912, *Le monde comme volonté et comme représentation*; Trad. Auguste Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan.
28. SENGHOR (Léopold Sédar), 1964, *Liberté I. Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil.
29. SENGHOR (Léopold Sédar), 1964, *La parole chez Paul Claudel et chez les négroafricains*, Paris, Seuil.
30. SOURIAU (Etienne), 1967, « Les structures Maîtresses de l'œuvre d'Art » in *Les Grands Problèmes de l'Esthétique*, Paris, J.Vrin, pp. 63-92.
31. ONIMUS (Jean), 1964, *L'art et la vie*, Librairie Arhème Fayard.
32. RAYMOND BAYER, 1961, *L'esthétique mondiale au 20^{ème} siècle*, Paris, PUF.

33. VALERY P., 1971, *Tel quel I, Choses tues*, Paris, Gallimard.
34. VANNEVAR (Bush), 1968, « L'ingénieur » In Albert Love et James Saxon Childers, *Les ingénieurs vous parlent*, Paris, Nouveaux Horizons.
35. VERNANT (Jean-Pierre), 1971, *Mythe et pensée chez les Grecs*. T. 1, Paris, Maspero.
36. VERNANT (Jean-Pierre), 1990, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil.