

## CHRISTOPHE COLOMB, L'ÉCLAIR ET LE PROMENEUR

### Contribution à l'étude de l'iconographie du génie créateur à l'époque des Lumières et de l'Idéalisme.

Dans les images et récits des mythes divins et cosmogoniques qu'ils ont élaborés les hommes expriment, sous une forme condensée et amplifiée, les qualités qu'ils observent en eux-mêmes et dont ils cherchent les explications – selon le degré d'évolution des civilisations – dans la nature extérieure ou dans la nature humaine. Les textes de tous les mythes ayant trait à la création ont donc leur origine dans la combinatoire de ces trois grands chiffres secrets que sont Dieu, la nature, l'homme. Et les règles qui président à leur agencement sont multiples. La règle de la transcendance de Dieu, à titre d'exemple, place celui-ci comme *causa prima* au-dessus de – la disposition des termes n'est pas indifférente ici – la nature et l'homme. La première partie de la *Genèse* fait usage de cette règle, mais on note une incohérence préoccupante dans l'emploi qui en est fait. Car si on lit plus avant, le récit biblique assimile l'homme à Dieu en sorte que l'homme s'arroge légitimement un pouvoir dominateur sur la nature, étant plus proche de Dieu et même plus semblable à lui qu'un brin d'herbe planté par la main humaine ou qu'un insecte répertorié.

La confusion entre l'homme et Dieu se conçoit aisément et pour prévenir pareille méprise la tradition exégétique chrétienne de ce mythe rétablira ensuite la supériorité métaphysique de Dieu. «*Creatura non potest creare*», déclarent les Pères de l'Eglise et les scolastiques. Dieu seul doit être en mesure de créer sans qu'une matière préexiste, il est un être dans le vide et néanmoins un sujet dans un monde réel, surgi comme par enchantement du néant<sup>1</sup>. Le texte de la *Genèse* suggère déjà par une image inversée comment cela doit être entendu : Dieu raconte le monde, le créateur originel – pourra-t-on donc affirmer ultérieurement – est le premier poète. Dans une perspective anthropologique cette *poiesis ex nihilo* signifie : Dieu est une invention terrestre sans fondement établi, chiffre indéductible, exprimant les qualités surdéterminées de l'homme.

Dans la création peinte par Michel-Ange à la chapelle Sixtine, cette tradition est transcrite dans une vision anthropomorphe. Le premier et le plus grand des

poètes, né du besoin d'une nouveauté qui, pour être absolue, n'en est pas moins familière, désigne du doigt Adam, le premier homme ; celui-ci, il convient de le noter, reproduit le geste ostensiblement. La puissante vision de Michel-Ange n'exclut donc pas que l'homme – ainsi que l'a formulé l'un des pères spirituels de l'artiste, Marsile Ficin, est un « quidam deus », une sorte de Dieu<sup>2</sup>, un second Dieu (*homo secundus deus*) auquel est donnée la mère (*mater*) nature pour qu'il la transforme par sa créativité et même qu'il la perfectionne, suivant en cela la *causa prima*.

La Renaissance est le moment de l'histoire des idées où le génie créateur fait son entrée sur la scène européenne et devient la figure de proue de l'évolution culturelle. On voit bien comment les arts et les sciences se détournent et s'affranchissent des copies contraignantes des vieilles théologies et cosmologies. Le problème d'une création terrestre est désormais au premier plan et le « second Dieu », l'homme qui crée, se distingue rapidement, y compris dans la manière de le désigner, de l'artifex, de l'artisan, appelé à travailler la matière selon un schéma imposé par une instance métaphysique supérieure. L'*homo artifex* trouvait lui aussi son reflet grossissant dans les dieux, des mythes du démiurge antique à ces représentations médiévales qui montraient le Dieu chrétien sous les traits d'un artisan, tenant d'une main le livre des idées, la sagesse, de l'autre la règle ou le compas<sup>3</sup>.

La notion de « génie », qualificatif nouveau qui réaffirme la primauté de l'élan créateur sur l'instinct d'imitation, va de pair avec une distinction sociale et esthétique inconnue jusqu'au seuil des temps modernes. C'est une dénomination qui fait participer celui qu'elle désigne – ainsi que l'atteste la forme latine « *ingenium* » qui l'a précédée – d'une force tout aussi inexplicable que les forces fécondatrices et procréatrices de la nature : « *Homo creator nascitur, non fit.* » L'homme qui crée est plus enfant de nature que de culture et paraît de ce fait tout désigné pour modifier durablement le monde terrestre puisque la nature – si l'on en croit les anciens – n'avance pas pas par à-coups, mais suit une évolution constante et inexorable. Avec cette nouvelle répartition des rôles que l'on observe au début de l'ère moderne dans la relation entre les grands chiffres : Dieu, la nature, l'homme, l'intérêt pour l'univers de la nature devient la question centrale de l'activité intellectuelle. Cela apparaît d'abord dans l'utilisation inflationniste de la formule d'imitation de la nature qui se poursuivra jusque très avant dans le XVIII<sup>e</sup> siècle et se réfère à une reprise mimétique de la force procréatrice à l'œuvre

dans la nature<sup>4</sup>. Mais cette doctrine est progressivement remplacée par la conscience que le processus de culture et de civilisation détruit l'état de nature. On sait que Rousseau est l'un des initiateurs de cette idée. Dans son paradoxe sur l'histoire des sciences et des arts, dans le premier *Discours* de 1750, il reprend une formule en usage depuis la Renaissance, celle du « je ne sais quoi », du mystère inexplicable et de l'innéité du génie, citant comme exemples les fondateurs des sciences de la nature : Bacon, Descartes, Newton<sup>5</sup>. Ils ont parcouru, écrit-il, une route interminable et semée d'embûches avant de toucher au but : le génie scientifique apparaît sous les traits du coureur, toujours en mouvement, franchissant les obstacles<sup>6</sup>. Une image de la progression que développe et généralise l'article « Génie » de l'*Encyclopédie*, pour lequel Diderot a fourni au moins une contribution : « le mouvement, qui est son état naturel, est quelquefois si doux qu'à peine il l'aperçoit : mais le plus souvent ce mouvement excite des tempêtes, & le génie est plutôt emporté par un torrent d'idées ». La curiosité, ajoute l'auteur, est leur mobile et c'est la soif de découverte qui entraîne le génie<sup>7</sup>. Le dynamisme de la nature est encore inclus dans le registre des images propres à la cosmologie culturelle. Mais l'intérêt se porte déjà vers l'anomie, vers les événements soudains, imprévisibles, qui accélèrent brutalement l'évolution culturelle et conduisent du même coup à l'effondrement de la hiérarchie traditionnelle : Dieu – nature – homme. On peut dès lors appréhender et vérifier les progrès rapides de la culture dans le champ de l'horizontalité et dans des espaces géographiques qui peuvent être circonscrits.

Le mouvement, la tempête et le torrent impétueux font partie désormais du domaine métaphorique standardisé du discours sur le génie. La *Instauratio Magna* de Francis Bacon était déjà introduite par un frontispice représentant le progrès des sciences sous la forme allégorique de la navigation autour de l'« orbis intellectualis »<sup>8</sup>. Aux alentours de 1667, dans les relations de la Royal Society, on fait ouvertement le parallèle avec les grandes découvertes de Christophe Colomb : Newton est le « Christophe Colomb du cosmos », il importe de découvrir « an America of knowledge ». En 1759, on voit encore l'ouvrage important de Edward Young *Conjectures on Original Composition* célébrer en Bacon le voyageur génial à travers le monde de la raison et l'ériger en modèle pour le découvreur de mondes esthétiques cachés qui secoue le joug de la doctrine imitative<sup>9</sup>.

L'allégorie du voyage de découverte limite cependant l'acte créateur à une quête plus ou moins méthodique de continents intellectuels et artistiques

existants, mais toujours inconnus. L'idée d'invention et d'innovation se trouve du même coup sacrifiée. Certes, les prouesses des navigateurs et des voyageurs sont interprétées comme un véritable acte héroïque puisque ceux-ci bravent – pour reprendre notre image – les éléments menaçants. Mais seule l'invention est authentiquement héroïque dans le sens d'une action première, nécessairement issue de l'origo, et fondant un ordre nouveau. La confiance en son pouvoir est indissociable de la croyance en une nature que l'homme peut dompter et dont les forces seront canalisées par le biais de la technique. Dans ce contexte, on rencontre très tôt des comparaisons entre les inventeurs et les héros antiques, les demi-dieux et les dieux. Qui, à cet égard, ignorerait encore le nom de Prométhée? Cette figure très ancienne symbolisant le créateur est particulièrement intéressante en ce sens qu'elle incarne déjà l'affliction de l'homme confronté à ses limites, la liberté de créer des images, mais aussi la souffrance qu'entraîne la révolte contre l'ordre ancien<sup>10</sup>.

Mais la force de l'invention qui, seule, peut fonder le génie en tant que travailleur prométhéen est dans toutes les théories l'imagination ou créativité plastique, riche de formes autant qu'elle en est destructrice. Dans la figure de Prométhée, qui ne recherche pas plus l'admiration qu'il n'est disposé à la prodiguer, le pouvoir de soumettre la nature inhérent à l'invention technique trouve une expression symbolique bien plus pertinente que dans le Dieu créateur. Mais pour l'artiste au sens emphatique, cela ne saurait toutefois suffire. Il cherche la différence avec le génie technique et scientifique dans cette forme amplifiée par une expression spécifique du dépassement de soi : l'enthousiasme, auquel Shaftesbury et l'abbé Du Bos ont réfléchi au début du siècle pour aboutir à des conclusions différentes. La très ancienne formule de l'enthousiasme prend elle aussi une nouvelle signification au XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle renvoie en effet désormais à l'abandon de l'idée judéo-chrétienne de l'homme créé à l'image de Dieu : l'imagination, donnant à l'homme le pouvoir de se définir, est ainsi délestée du carcan métaphysique que lui imposait la théologie.

En règle générale, seule l'imagination, ainsi que l'expliquent les théoriciens écossais du génie William Duff et Alexander Gerard, est en mesure de produire de « nouvelles vérités », de « nouvelles images », de « nouvelles associations », voire de « nouvelles sensations ». Breitinger et Baumgarten métaphorisent à nouveau le tournant colombien et parlent de manière synthétique de « nouveaux

mondes», le jeune Goethe va jusqu'à réclamer « presque une nouvelle création »<sup>11</sup>.

De nouveaux mondes, une nouvelle création, ce sont là des concepts d'unité, et donc d'ordre, trouvant leurs pendants polémiques dans un ordre ancien. Mais le génie, en tant qu'il représente la nouveauté, ne doit pas faire disparaître ce qui a précédé en examinant la tradition à rebours. Au contraire : comme précurseur, il jette spontanément les fondements de la nouveauté, et ce en un instant ou en un clin d'œil, si l'on en croit la plupart des écrits programmatiques à caractère théorique. Il rompt avec la continuité et il rompt avec les modèles normatifs de la tradition là où son action est aussi surinterprétée par analogie avec la création ex nihilo. La tradition devient un répertoire dont on use en toute liberté et qu'il convient de structurer selon des lois qui ne sont pas *imposées*, mais *proposées*. Au XVIII<sup>e</sup> siècle déjà, on affirmait que Shakespeare – symbole du créateur pour les générations de poètes qui suivirent – s'était débarrassé du lorgnon du savoir livresque pour chercher la nature en lui-même.

La voix intérieure de la nature, c'est la voix de l'imagination libre, affranchie de toutes les formes d'autorité. Il s'agit là d'une nature secrète qui n'est pas immédiatement accessible à la perception, pas plus qu'aux conventions spéculatives et qui, dans le contexte d'une réflexion esthétique, prend des allures contradictoires puisqu'elle se manifeste avec une nécessité immanente tout en concédant à l'homme créateur de lui-même ce libre arbitre qui le distingue de l'animal. Les théoriciens écossais avaient laissé le génie disposer à son gré du souvenir, d'autres le délivrent entièrement du poids de la mémoire, donc de la tradition. Le génie moderne se révèle un virtuose de l'oubli, dans une dimension temporelle qui défie la chronologie. « Il devance son siècle qui ne peut le suivre » lit-on dans l'Encyclopédie<sup>12</sup>. Diderot l'identifie à « l'esprit prophétique » et La Mettrie considère le « génie » comme un synonyme de la fécondité de l'imagination qui, tout comme la nature appréhendée d'un point de vue physiologique, se détruit et se régénère continuellement<sup>13</sup>.

Ce qui s'ébauche dans les théories avancées du génie, cette liberté du sujet créateur dans l'utilisation des motifs, des catégories, des normes et des règles, c'est le jeu débridé de l'imagination dans ce qu'il a de souverain. Cette liberté est bien marquée au coin de la créativité humaine puisqu'elle met en lumière la relation que le sujet créateur entretient avec lui-même, la concrétisation dans l'œuvre étant la marque d'un libre dessein, dégagé des contraintes naturelles.

Jusqu'à nos jours, l'intellect raisonnable s'est souvent arrogé le rôle du censeur lourdaud, grincheux, qui freine la liberté créatrice. On sait que les rapports entre les forces de la raison et l'imagination ont été longtemps un sujet de controverse. On assiste cependant au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle à une réhabilitation progressive et générale de l'imagination en sorte que son champ d'action s'étend bientôt de l'intuition à l'amplification esthétique de l'expérience commune. Au début, cela vaut pour tout acte créateur, sans restriction aucune, dans des domaines aussi divers que le politique, le militaire, la technique, les sciences et les arts. Les premiers théoriciens du discours créatif ne font donc pratiquement pas le départ entre travail et œuvre géniale. A travers la figure du génie, ils s'attachent à montrer – semble-t-il – que l'homme est fondamentalement capable de déterminer lui-même son évolution et de tracer les contours futurs de l'état de culture.

Le rôle nouveau échu à l'imagination influence aussi la manière dont l'Européen conçoit sa propre histoire et les cultures extraeuropéennes. Elle assouplit en quelque sorte les mécanismes de contrôle rationnels spatio-temporels de la chronographie et de la géographie et engendre des espaces imaginaires poétiques changeants où toutes les combinaisons sont possibles : elle fait de Pindare et Shakespeare des contemporains et situe l'Orient ou Athènes dans les Préalpes ou sur les bords du Rhin. Un chapitre important du changement créateur se trouve alors ouvert, car on voit apparaître avec cette extension et cette dynamisation des images du monde par l'imagination, ce syncrétisme qui différencie bientôt la culture européenne de toutes les autres cultures.

Mais le jeu libre de l'imagination entraîne aussi l'effondrement des systèmes de doctrine, les frontières entre l'intellect et la perception sensorielle tombent et, pour paraphraser à nouveau l'article de l'*Encyclopédie*, les abstractions et fantômes prennent corps, la passion l'emporte sur la distinction entre bien et mal et l'enthousiasme sur la distinction logique entre vrai et faux<sup>14</sup>. Il y a là, l'auteur de l'*Encyclopédie* le reconnaît volontiers, un danger quant aux répercussions politiques et pratiques du travail culturel. Dans ces champs d'action, l'indifférence du génie, qui se manifeste dans le jeu capricieux de son imagination et le met à même de « renverser ou [...] fonder les états »<sup>15</sup>, de même que son ambivalence peuvent faire le malheur des hommes soumis à son pouvoir. Ce qui, dans son aveuglement, lui apparaît comme un acte créateur serait dans ce cas un acte destructeur. Le « courant impétueux des idées » qui, dans l'exaltation extrême de l'imagination, dans l'enthousiasme, emporte le sujet génial, demeure toujours

pour l'observateur – le dialogue de Diderot *Le Neveu de Rameau* l'atteste – un spectacle fascinant, un spectacle qui promet aussi au sujet spectateur une exaspération de ses propres passions et imaginations.

La sensation, l'imagination s'amplifient, ce sont là des moments décisifs où la subjectivité repousse avec bonheur ses limites, ce sont autant de composantes de la création de soi qui appartiennent à l'histoire de la conscience européenne. La seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle associe l'idée d'une perception accrue de soi à cette vision selon laquelle l'homme est plus que la somme de ses concepts, qu'ils soient de nature théologique ou scientifique. L'image de l'homme s'ouvre – c'est bien là le propos de la plupart des systèmes historico-philosophiques et esthétiques du siècle finissant – et l'on entre dans une ère d'épanouissement. Cette image de l'homme – pourrait-on dire – devient problématique. Mais le génie demeure pour cette époque un symbole du devenir de l'humanité et de l'esprit créateur qui transcende les limites spatio-temporelles. Son œuvre représente désormais le dépassement de la réalité et l'étonnante richesse de son imagination créatrice lui confère le rang du prophète séculaire qui anticipe l'avenir<sup>16</sup>. Dans ses productions qui, selon un mot de Schiller, suppriment la différence entre le signe et le signifié, s'incarnent les énergies qui concourent à vaincre les insuffisances présentes<sup>17</sup>. Dans la négation esthétique de la différence logiquement indéniable entre le signe et la chose signifiée, l'œuvre géniale annonce apparemment cette réconciliation qui demeure impossible pour la conscience ordinaire. Parallèlement, l'œuvre d'art reste sourde aux exigences de la conscience. Son univers, régi par ses propres lois, reproche à cette dernière de trahir l'idée de création.

Dans les années soixante et soixante-dix où l'engouement pour le génie est à son paroxysme, apparaissent de nouvelles différenciations qui ne se bornent nullement, comme on l'imagine trop souvent, à caractériser un culte du génie irrationnel ou mystique<sup>18</sup>. Dans le domaine des images convenues, on assiste très vite à une floraison de qualificatifs des plus saugrenus. Nombre de zélateurs du génie – en particulier dans l'espace germanophone – adoptent un ton exprimant par des ellipses, des accumulations d'interjections et des métaphores audacieuses l'enthousiasme suscité par les effets stimulants et électrisants du génie. Cela recueille l'assentiment, mais fait aussi l'objet de railleries, par exemple quand Lichtenberg vise la métaphore géniale du fleuve de feu empruntée au volcanisme : « Une définition claire et lucide du génie est au fleuve de feu ce qu'un

enseignement utile est à une gifle »<sup>19</sup>. Les admirateurs du génie ne sont d'ailleurs pas en reste pour mettre en pratique ce qui est permis au génie, à savoir la violation consciente des règles grammaticales et de la loi de l'intelligibilité : Rousseau dans son éloge du génie musical, Herder et Goethe dans leurs textes sur Shakespeare. Pour Lavater, c'est le « propior deus », le parent de Dieu ; le génie est aussi chez lui « l'esprit central », il apparaît donc comme la figure emblématique d'une image du monde anthropocentriste, s'élevant cependant au-dessus des choses communes et banales<sup>20</sup>.

Certes, on peut parler ici de vénération car le génie ne se compare plus désormais aux découvreurs et voyageurs poursuivant leur quête avec méthode. Les voies qu'il emprunte – ajoute Lavater – « sont toujours celles de l'éclair, ou de la tempête, ou de l'aigle »<sup>21</sup>. Ces propos développent une série de topiques invoquant le déchaînement des énergies naturelles et incluant – force est de le constater – leur côté dévastateur. En d'autres termes : le génie a le droit de pactiser avec toutes les puissances. Et l'on entrevoit le personnage du génial Faust quand Lavater remarque que ce que le génie reçoit en partage « ne vient pas des hommes ; mais de Dieu ou de Satan »<sup>22</sup>.

L'image de l'aigle fait également partie du vaste réservoir de clichés ayant trait à la sublimité qui, très tôt, sont associés au génie : Diderot, Herder, Goethe, Lavater, Schiller, Friedrich Leopold Stolberg – la liste serait fort longue – en font usage. C'est une image qui ne symbolise pas seulement l'élévation, elle renvoie également à la médiation entre l'Olympe et la terre. Cette référence imagée se voit précisée dans la comparaison avec l'ange (angelos = messenger) dont on ignore bien sûr souvent s'il est un bon ange ou un ange déchu<sup>23</sup>.

En résumé : le créateur – c'est ce que nous enseigne son iconographie littéraire – dépasse les limites de sa raison pour atteindre cette sphère mystérieuse de la sublimité qu'a examinée Edmund Burke en 1757 dans *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, ouvrage inspiré d'un traité de la fin de l'Antiquité *De Sublimitate* attribué à tort à Longin. La signification en est claire : le génie, le créateur sous sa forme la plus achevée, est incommensurable, il se dérobe au jugement commun, donc à l'identification par l'idée. « Il est mieux senti que connu par l'homme qui veut le définir », lisons-nous dans l'Encyclopédie et l'on est déjà en présence d'un lieu commun<sup>24</sup>.

Si le génie ne peut être que « senti », cela suppose chez le sujet qui éprouve la sensation une sensibilité identique à celle qui s'exprime dans ce qui est ressenti.

« Seul un génie peut faire naître l'étincelle du génie », écrit Lessing dans sa célèbre 17<sup>e</sup> *Lettre sur la littérature* (16 février 1759). Dans la langue de l'époque, le troisième élément, faisant office de lien, est la nature. Mais il est aussi vrai qu'il ne saurait y avoir de trait d'union entre nature et génie, comme Diderot le fait remarquer : « Il n'y a point d'intermédiaire entre la nature et le génie »<sup>25</sup>. Traduit dans notre langue moderne : l'essence du génie, du créateur, ressortit uniquement à l'*expérience*, elle ne saurait être mesurée ni même décrite à l'aide des unités de grandeur intermédiaires que sont l'idée ou le nombre. Mieux encore : ce qui vaut pour le génie, à savoir qu'il ne s'appréhende ni ne se définit lui-même, mais qu'il est seulement expérience, vaut aussi pour ses productions. La thèse schillérienne de l'identité du signe et du signifié est une autre façon de mettre en lumière le caractère incomparable et indéfinissable de l'œuvre de génie. De là – nous le savons – une nouvelle forme de critique, elle-même créatrice en ce qu'elle parvient à exprimer ce processus esthétique qui fait disparaître la différence entre le sujet qui éprouve et l'objet de l'expérience. Car le génie, et avec lui la véritable œuvre d'art qu'il a conçue, est, ainsi qu'en témoigne l'exclamation de Lavater – bien avant la remarque identique d'Adorno – une « apparition », une fulgurance dont le seul discours critique et savant ne peut rendre compte – ce sont là les prémisses de la critique d'art romantique<sup>26</sup>.

Mais revenons aux origines. Dieu, la nature, l'homme, la pensée unificatrice du XVIII<sup>e</sup> siècle lie de plus en plus étroitement ces trois signes mystérieux. Dans les images du génie, ils se trouvent rapprochés jusqu'à devenir identiques. La représentation que donne Herder, qualifiée par l'auteur lui-même « d'image terrifiante », propose une saisissante allégorie : « Assis sur un pic, à ses pieds un paysage de tempête, les vagues qui déferlent, mais la tête auréolée par les éclairs célestes ! »<sup>27</sup>. Herder associe volontiers à l'idée de génie le qualificatif « créateur » pour le différencier de la productivité dans des domaines autres que l'art. Dans la représentation que nous avons citée, les caractéristiques du créateur de l'Ancien Testament, auteur de la Loi, rejoignent les traits spécifiques de la dualité humaine qui participe à la fois du principe de création matériel dans ce qu'il a de foisonnant et de l'Esprit lumineux, ordonnateur. S'inspirant de l'image de la « statue humaine », ce modèle anthropologique tout droit sorti de l'atelier de Condillac, Herder, déployant des trésors d'invention et d'énergie, a développé, plus qu'aucun autre, et propagé dans des écrits inspirés l'idée de l'autocréation de l'homme qui toutefois ne se conçoit pas sans une profanation du cosmos métaphysique.

La comparaison qu'établit Herder entre Shakespeare et le « Dieu-monde de Spinoza » est en l'espèce très éclairante. Car le système spinoziste fondé sur la critique de la métaphysique, qui fit école chez nombre de représentants des Lumières et de leurs épigones, enseignait que le chiffre mystérieux qu'est Dieu n'est rien d'autre qu'une représentation symbolique de cette loi immanente à la nature, mathématiquement vérifiable, qui réunit tous les constituants de l'univers en un tout fonctionnant de manière assez satisfaisante. Si, en vertu de ce théorème, la transcendance d'un Dieu non personnifié se trouvait transférée dans le monde terrestre, on devait en toute logique concéder à l'homme une position toute-puissante (tout du moins dans le domaine de la connaissance)<sup>28</sup>. Pour reprendre la phrase de Spinoza dans *l'Éthique* de 1677 : « Mentem humanam partem esse infiniti intellectus Dei »<sup>29</sup>. Le tenant de la critique spinoziste de la métaphysique pouvait donc défendre avec de solides arguments l'autonomie de l'homme créateur et, sans avoir à se soucier des questions théologiques au sens orthodoxe du terme, il pouvait, pour ses propres périphrases esthétisantes sur le génie, puiser largement dans le répertoire d'images des textes sacrés conçu dès lors comme une production du génie poétique<sup>30</sup>. Même si Spinoza niait le Dieu créateur, cela n'empêchait en rien la transposition de son théorème divin, fondé sur une approche scientifique de la nature, dans l'homme créateur qui l'était précisément parce qu'il accomplissait sa tâche avec une force naturelle immanente d'essence apparemment divine.

Mais il n'est rien d'humain qui n'ait un mauvais côté. Que le génie selon Herder soit assis sur un rocher ou qu'il soit, comme Prométhée, enchaîné à celui-ci, la différence est à dire vrai infime. La création est solitude, le génie ne se mesure pas à l'aune commune, il est presque un outlaw qui ignore l'ordre et la règle : « without any order or regularity », lisait-on déjà chez Addison<sup>31</sup>. « Un désordre régulier », c'est, selon la description paradoxale de Hamann, le terrain privilégié du génie<sup>32</sup>.

Depuis que la Renaissance avait remis en honneur la pathologie des humeurs des anciens, il était établi que le créateur – tout du moins quand il s'agissait de l'artiste – avait un tempérament mélancolique : « Malencolia significa ingegno »<sup>33</sup>. Selon cette théorie, la frontière est mince entre la mélancolie et la folie. De la sorte, on attribuait à l'artiste génial une anomalie pathologique qui consolidait son statut particulier face à l'entendement commun<sup>34</sup>.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle s'est rallié à ce jugement : Diderot qualifie le génie de « fou »,

Hamann admire chez lui la déraison de la docta ignorantia, Kant le tient tout simplement pour un esprit dérangé<sup>35</sup>. Et il faut se garder de voir là la seule volonté de discréditer, cerner la notion de génie équivaut en effet à montrer l'étendue de sa non-conformité. Il est clair qu'il n'a pas sa place dans la société, il en est même le négatif. L'iconographie du génie laisse alors apparaître le personnage de l'artiste moderne, mariant l'exaltation du Don Quichottisme à l'activité spéculative, dont les idées novatrices ou critiques sont en avance sur l'époque ou en contradiction avec elle, ce qui l'empêche d'y trouver sa place. Du même coup, le parallèle avec Dieu et le découvreur scientifique perd sa raison d'être. Le génie est Dieu, sa cosmogonie établit une vérité qui n'est plus en harmonie avec les vérités théologiques ou scientifiques, mais s'affirme uniquement dans la réalisation de l'expérience esthétique.

Cette vision trouve une nouvelle légitimation dans la distinction très nette qu'établit Kant entre le travail productif et la poiesis créatrice. « Une production sans génie est un travail », notait-il dès la fin des années soixante-dix<sup>36</sup>. C'est dans les seuls arts, et dans la poésie en particulier, que le créateur s'exprimera de la façon la plus élaborée. Le reste n'est que production technique sur la base d'un travail matériel ou l'établissement de normes épistémologiques et morales mises au service de la *societas civilis*. Il ne fait aucun doute pour le philosophe que l'humanité est « créatrice de son bonheur », mais elle ne l'atteindra qu'autant qu'elle ne suivra pas sa pente naturelle : c'est là un rejet sans équivoque de l'identification du créateur, qui n'est pas seulement artiste, à la nature sauvage et incontrôlable.

En introduisant cette distinction, Kant infléchit l'histoire du créateur au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce changement prend tout son sens quand il est éclairé en arrière-plan par l'empirisation de la recherche anthropologique alors à ses débuts et dont Gusdorf, Duchet et Moravia ont reconstruit l'histoire<sup>37</sup>. On assiste là à la naissance d'une nouvelle image de l'homme, patchwork d'éléments physiologiques, physiques, paléontologiques et ethnographiques, qui relègue le jeu fascinant des chiffres originels : Dieu – nature – homme dans les limbes de l'obscurantisme. Mais le charme n'en continue pas moins d'opérer, dans sa version populaire sous la forme de l'équation génie = folie, mais aussi – pour formuler les choses en termes imagés – dans la figure du promeneur dont la silhouette hante les grands textes classiques ; c'est encore une figure du mouvement, mais différemment de son prédécesseur, le grand voyageur, le promeneur erre selon sa fantaisie au pays

de l'apparence esthétique, il est la représentation symbolique d'une imagination véritablement sans limites.

La figure du promeneur est la transcription esthétique du créateur, c'est surtout dans les textes poétiques de Goethe, Schiller et Hölderlin qu'elle crociera en permanence le regard du lecteur<sup>38</sup>. Le promeneur se distingue du voyageur et du Dieu-monde en ce qu'il est toujours en chemin, son parcours – ainsi que son nom l'indique – est sinueux, il est lui-même sinuosité, et donc métaphore. Il poursuit une quête et le chemin qu'il suit dans sa recherche peut le fourvoyer, c'est une cause de souffrances, mais aussi de joies liées à son inventivité. Mais la question essentielle reste de savoir ce qu'il cherche. Le fait même qu'il cherche démontre que quelque chose lui fait défaut.

Dans les grands poèmes de Schiller et Hölderlin, nous trouvons la réponse à cette question : la quête créatrice du promeneur est celle de la nature disparue et de son incarnation mythique dans les dieux. C'est surtout l'*Élégie* de Schiller de 1795 (intitulée plus tard *Der Spaziergang*) qui retrace le parcours du promeneur sous les yeux duquel l'histoire de la culture au cours capricieux s'achève dans une catastrophe : « dans les cendres de la cité cherche ( lui qui représente l'humanité) la nature perdue »<sup>39</sup>. L'élégie, en confrontant le voyage réussi autour de « l'orbis intellectualis » à l'image du naufrage, souligne les bienfaits apportés à l'humanité par le génie scientifique et découvreur : « A la crête des flots, montagne liquide, oscille l'esquif privé de ses mâts, / Derrière les nuées s'éteignent les étoiles fidèles de la Grande Ourse. / Plus rien ne demeure ; Dieu même se trouble dans le cœur de l'homme. » (vers 146 *sqq.*)<sup>40</sup>.

Le génie-promeneur de Schiller, visionnaire qui embrasse du regard l'histoire humaine, ne revient pas véritablement, après la catastrophe, à une nature primitive, contenant en germe la création, mais à sa représentation allégorique. Tout comme dans les rêveries hölderliniennes sur le promeneur, on constate la chose suivante : ce retour à la forme symbolique de la nature est aussi une tentative pour faire revivre les créations artistiques classiques dans lesquelles la conscience déchirée du siècle finissant invoque une fois encore l'unité des grands chiffres. Pour reprendre les termes de Schiller : « Sous le même bleu du ciel, sur la même verdure des campagnes, / Cheminent unies les générations proches et les générations lointaines, / Et voici que le soleil d'Homère à nous aussi nous offre son sourire. » (vers 198 *sqq.*)<sup>41</sup>. Le génie, expression la plus noble du créateur, n'est plus annonciateur de la nouveauté, il est en charge de la négativité, de l'absence

et de la disparition irréversible de la nature. A ce stade, il jette un regard en arrière pour remémorer ce que l'amnésie liée au cheminement des processus productifs matériels a effacé, il le fait de manière originale, gratuite, en obéissant à une logique esthétique, en procédant par anamnèse.

Cette anamnèse ne peut être comparée à cette manière de cultiver la mémoire que l'on met au service de l'éducation et du musée. Le mouvement anamnésique obéit bien plus aux caprices de l'inspiration, semblable en cela à l'errance du promeneur qui s'attache au spectacle de la nature. Le chiffre « nature » ne désigne pas seulement ce que perçoit l'œil du promeneur, il se réfère bien plutôt à ce qui est menacé : l'unité du créateur et de la création. La nature est « ce qui est autre », en mesure, si cela était encore possible, d'apaiser le trouble de celui qui cherche. La liberté créatrice est donc la liberté d'unir les choses les plus proches et les plus lointaines, d'associer ce qui est en apparence désuétude à ce que l'on ne fait que pressentir et de sauver ainsi, dans l'imaginaire lumineux, ce qui se voit sacrifié à l'accélération de la modernité : l'unité Dieu – nature – homme, conçue comme origine, et qui, en devenant une image, est préservée. Que cela soit du pouvoir, ainsi que l'écrit Schiller, de la seule poésie, est une idée neuve, mais inquiétante. Tandis que les sciences, l'économie et la politique décomposent cette triade devenue concrète en particules toujours plus minces, non liées par une cohérence, mais plus aisément utilisables, il revient alors aux arts, et à eux seuls, de concevoir le rêve intemporel du grand tout. Ce rêve demeure cependant inquiétant car il s'est émancipé avec un large geste provocateur de l'activité laborieuse et le rêveur ne sait jamais s'il lui sera donné de trouver l'interprète capable de restaurer l'unité.

## NOTES

1. Cf. Ruefner, Vinzenz, *Homo secundus Deus. Eine geistesgeschichtliche Studie zum menschlichen Schöpfertum.*, in : Philosophisches Jahrbuch 63 (1955), p. 255 sqq.
2. Ruefner, *op.cit.*, p. 271.
3. Cf. Nahm, Milton C., *Creativity in Art.*, in : Dictionary of the History of Ideas, vol. I, New York 1973, p. 577 à 589. L'antiquité grecque ignorait le Dieu créateur transcendant, ses dieux disposaient de la matière et du plan d'exécution tout comme l'artisan dispose de l'étoffe et des motifs traditionnels ; Cf. Tatkiewicz, Wladyslaw, *Geschichte der Aesthetik*, vol. 1 : *Die Aesthetik der Antike*, Basel-Stuttgart 1979, p. 51 sqq. De même l'Ancien Testament n'atteste pas de manière sûre l'explication ultérieure de la création ex nihilo, si l'on se réfère aux passages dans lesquels le créateur est comparé au puisatier, au jardinier et

- à l'architecte. Cf. Bottero, Jean, *Jüdische Schöpfungsmythen*, in: *Die Schöpfungsmythen. Aegypter, Sumerer, Hurriter, Hethiter, Kanaaniter und Israeliten*, Nachw. v. M. Eliade, Darmstadt 1964, pp. 211 sqq., pour l'historique de cette tradition Cf. Mack, B.L., *Logos und Sophia. Untersuchungen zur Weisheitstheologie im hellenistischen Judentum*, Göttingen 1973.
4. Pour l'évolution historique de cette formule, cf. l'étude de Blumenberg, Hans, «*Nachahmung der Natur*». *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in: H.B.: *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart 1981, p. 72 sqq.
  5. Pour l'histoire du «je ne sais quoi» Cf. Wittkower, Rudolf, *Genius: Individualism in Art and Artists*, in: *Dictionary of the history of Ideas*, vol. II, New York 1973, p. 305.
  6. Rousseau J.J., *Schriften*, vol. I, hrsg. v. Ritter, H., München 1978, p. 58. A l'aide de ces exemples, Rousseau renvoie à l'innéité de la création géniale que l'on associait dès le dix-septième siècle aux noms qu'il recense. Dans les années soixante-dix, Kant limite aux seuls artistes l'application de la formule selon laquelle le génie produit d'une manière qui «ne peut s'acquiescer». Cf. Kulenkampff, J.(Hrsg.), *Materialien zu Kants «Kritik der Urteils-kraft»*, Frankfurt/M. 1974, p. 99.
  7. *Encyclopédie*, Tome 7, Paris 1757, p. 583. Pour les réserves que suscite l'attribution de cet article à Diderot, cf. Dieckmann, Herbert, *Studien zur europäischen Aufklärung*, München 1974, p. 17 / Diderot souligne encore dans l'article *Eclecticisme* la figure du mouvement qu'il identifie à l'enthousiasme : «un mouvement violent de l'âme»; cité d'après Dieckmann, *op. cit.*, p. 17, paragraphe 19.
  8. Fabian, Bernhard, *Der Naturwissenschaftler als Originalgenie*, in: *Europäische Aufklärung. FS H.Dieckmann*, hg. v. H. Friedrich/ F. Schalk, München 1967, p. 51 / On trouvera ici les autres références.
  9. Cf. la traduction allemande de 1760 de H.E. von Teubern: *Gedanken über die Original-Werke*, fac-similé éd. par G. Sauder (avec des documents sur l'histoire de la réception), Heidelberg 1977, p. 60.
  10. Cf. Trousson, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 vol., Genève 1964.
  11. Duff, William, *Essay on Genius* (1767), éd. par J.L. Mahoney, Gainesville 1964; Gerard, Alexander, *An Essay on Genius* (1774, déjà commencé dans les années cinquante), éd. par B. Fabian, München 1966; Breitingen, Joh. Jacob, *Christliche Dichtkunst*, Zurich 1740 / Cf. surtout le chapitre «Von dem Neuen»; Baumgarten, Alexander G., *Aesthetica* (1750/58), § 511; Goethe, Joh. Wolfgang, *Zum Shakespears Tag* (1771), in *Berliner Ausgabe*, vol. 17, p. 188.
  12. *Op. cit.*, p. 584.
  13. Dieckmann, *op. cit.*, p. 24; Julien Offray de la Mettrie, *Der Mensch als Maschine*, trad. par B.A. Laska, Nürnberg 1988 (2<sup>e</sup> éd.), p. 49. Lessing note : «Sa richesse et son trésor, ce ne sont pas les provisions amassées dans sa mémoire, c'est ce qu'il est capable de tirer de lui-même et de son sens propre» / *Hamburgische Dramaturgie*, 34. Stück (25. August 1767), cité d'après Suckau, Ed. de, Paris, Librairie académique 1869, p. 166
  14. *Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 583 / Cf. aussi la lettre de Diderot à S.Volland du 31.7.1762.
  15. *Encyclopédie*, *op. cit.*, p. 583.

16. Traditionnellement, l'imagination désigne pendant longtemps une aptitude reproductive, très liée à la *memoria*, et qui, dans le cours du siècle, s'éloigne de cette dernière pour affirmer son indépendance créatrice. « La connaissance des objets se poursuit désormais avec une entière liberté », remarquent déjà Bodmer et Breitinger qui adoptent une position mesurée dans leur traité *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Krafft* (1727) / cité d'après Vietta, Silvio, *Literarische Phantasie : Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung*, Stuttgart 1986, p. 118. Kant, dans l'Anthropologie de 1798, établit une séparation nette entre l'imagination reproductive, la fantaisie créatrice et la mémoire / Cf. Harth, Dietrich (Hrsg.), *Die Erfindung des Gedächtnisses*, Frankfurt/M. 1991, p. 95 sqq.
17. Schiller, Friedrich, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (1795), in : Schiller, Friedrich, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Fricke G./ Goepfert H.G., vol. 5, München 1959, p. 706.
18. Cf. l'étude importante de Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750-1945*, vol. 1 : Von der Aufklärung bis zum Idealismus, Darmstadt 1985.
19. Lichtenberg, Georg Christoph, *Schriften und Briefe*, hrsg. v. W. Promies, vol. I, München 1980 (3<sup>e</sup> éd.), p. 449.
20. Lavater, Joh. Caspar, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, vol. IV, Leipzig/ Winterthur 1778 (Repr. Zurich 1969), p. 81.
21. Lavater, *op. cit.*, p. 81 sqq.
22. *Ibid.*, p. 83.
23. Peters, Gunter, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im achtzehnten Jahrhundert*, München, 1982.
24. *Ibid.*, p. 584.
25. Cité d'après Dieckmann, *op. cit.*, p. 14.
26. Lavater, *op. cit.*, p. 81. L'œuvre d'art « est apparition », telle est l'affirmation pathétique d'Adorno, « apparaissant empirique libéré du poids de la réalité empirique, c'est-à-dire du handicap de la durée, réalité à la fois signe du ciel et produit humain, avertissement fatidique, écriture fulgurante et fugitive dont la signification est indéchiffrable. » / Cf. *Aesthetische Theorie*, Frankfurt/M. 1972, p. 125/ cité d'après Jimenez M., Paris, Klincksieck 1974, p. 113.
27. Shakespear, in : *Heders Werke*, vol. 2, Berlin-Weimar 1969, p. 237.
28. Kondylis, Panajotis, *Die neuzeitliche Metaphysikkritik*, Stuttgart, 1990, p. 222 sqq.
29. Spinoza, *Opera/Werke*, lat./alld., vol. 2, hrsg. v. Blumenstock, K. Darmstadt 1980, p. 178.
30. Spinoza lui-même avait autorisé cette lecture « parabolique et aenigmatic » ; Cf. *Tractatus theologico-politicus*, *op. cit.*, vol. 1, Darmstadt 1979, p. 62 sqq.
31. « The Spectator », N° 160 (1711), London 1954, p. 300.
32. Cf. *Biblische Betrachtungen eines Christen* (1758) / cité d'après Schmidt, J., *op. cit.*, p. 113 sq. Hamann voit là une manifestation spécifique de l'imagination poétique et se réfère dans sa réflexion au style de l'écriture sainte autant qu'à celui du génie poétique.
33. Cité d'après Panofsky, Erwin, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, trad. alld. de L. L. Mueller, München 1977, p. 221. Cf. aussi Klibansky, R. / Panofsky, E. / Saxl, F.,

- Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln/Liechtenstein 1979.
34. Cesare Lombroso a développé cette idée dans son célèbre traité *Genio e Follia* (Milano 1864) avec autant de partialité que d'efficacité. Pour une appréciation critique cf. Lange-Eichbaum, W., *Das Genie-Problem*, München 1931.
  35. Pour Diderot, cf. Dieckmann, *op. cit.*, p. 19. Pour Hamann, cf. Schmidt, J. *op. cit.*, p. 101 *sqq.* De Kant, dans ses œuvres manuscrites posthumes : « Le génie est un esprit dérangé qui doit tout d'abord être déchiffré par un interprète. » / cité d'après Eisler, R., *Kant-Lexikon*, Berlin 1930, p. 184.
  36. Kulenkampff, Jens (Hrsg.), *op. cit.*, 1974, p. 99.
  37. Moravia, S., *La Scienza dell'Uomo nel Settecento*, Bari 1970 ; Duchet, M., *Anthropologie et histoire au siècle des lumières*, Paris 1971 ; Gusdorf, G., *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, Tome 5 : Dieu, la nature et l'homme au siècle des Lumières, Paris 1972.
  38. Cette thèse a son origine dans l'analyse minutieuse du poème de jeunesse de Goethe, *Wandrer's Sturmlied*, par J. Schmidt (*op. cit.*, p. 199 *sqq.*) / Cf. aussi Henkel, Arthur, *Wandrer's Sturmlied. Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen*, Frankfurt/M. 1962. C'est le même Schmidt qui suggère la fonction anamnésique de la poésie nouvelle en prenant l'exemple hölderlinien (Schmidt, *op. cit.*, p. 424). Pour le développement du motif du promeneur dans la poésie américaine du xx<sup>e</sup> siècle Cf. Gilbert, Roger, *Walks in the World. Representation and Experience in Modern American Poetry*, Princeton NJ 1991.
  39. Schiller, *op. cit.*, vol. 1, 1973, p. 233 / cité d'après Harcourt, Robert d', Paris : Editions Aubier Montaigne 1954, p. 197.
  40. (Note du traducteur), cité d'après Harcourt, R. d', *op. cit.*, p. 195.
  41. (Note du traducteur), *Ibid.*, p. 199.