



> Le lycée Chateaubriand

Denis-M. Kermen : Art et démesure. Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 7 octobre 2003.

Mise en ligne le 24 octobre 2003.

Denis-M. Kermen est professeur agrégé de Philosophie. Il enseigne au lycée Chateaubriand, dans les classes préparatoires littéraires et scientifiques.

© : Denis-M. Kermen.

ART ET DÉMESURE

Cette conférence est dédiée à la mémoire de Crystabel

On convient parfois que l'art a partie liée avec l'irrationnel. Si l'on accepte la distinction commune, dans l'art, entre création et réception, cela signifie que ni à l'un, ni à l'autre de ces deux pôles la raison n'étend son empire. Ainsi, la création artistique serait moins un acte délibéré, pensé, pesé, mesuré, qu'une pure spontanéité de l'esprit — ou même de la personne tout entière du créateur, corps et âme. Ainsi encore, la réception de l'œuvre d'art serait davantage redevable d'une intuition esthétique globale que de l'intelligence analytique.

C'est sans doute vrai, comme tout ce qui peut se penser d'ailleurs, mais ce qui ne laisse pas d'intriguer, c'est cette sorte de joie où l'aveu de leur impuissance conduit les rationalistes : l'art ne serait-il pas le moment d'une bienheureuse défaite de la raison ? Elle connaîtrait en lui la limite herméneutique de sa capacité, et laisserait la place, en tant que principe, à l'imagination : l'imagination première, archaïque, fondatrice mais longtemps recluse, enfin autonome dans l'art.

La question de la démesure peut apparaître comme une bonne occasion de revenir sur cette idée, ne serait-ce que pour éviter qu'un irrationalisme de convention tourne à la

posture dogmatique.

On ne fera ici que rappeler à quel point l'idée de mesure est consubstantielle à l'idée de raison : la « ratio » latine, c'est d'abord le calcul, le compte, et même la prévision des forces en présence. On retrouve donc l'idée de la nécessité d'une quantification, du rapport d'une réalité donnée à un cadre de quantification — une échelle numérique par exemple — qui lui assigne à la fois sa place, sa valeur, et sa signification.

À l'inverse, qu'appelle-t-on « démesure » ?

Tout d'abord, un fait : la mauvaise adaptation d'une échelle à une réalité.

Ensuite, une impossibilité : nulle mesure ne peut s'appliquer à cette réalité ; dès lors la démesure n'est plus une question de fait mais de droit.

Enfin, bien qu'il faille ici faire preuve d'une grande prudence terminologique car le préfixe « dé » est privatif et non négatif, ne peut-on cependant penser que la démesure se rapproche de ce que Kant appelle une « grandeur négative » ? Dans son *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, qui date de 1763, Kant distingue deux modes de négation : le simple « manque » (l'absence de l'élément positif, correspondant) et la « privation » (un élément positif qui annule la première réalité). Il ne va pas encore jusqu'à penser la réalité de la négation comme telle, indépendante de tout élément positif dont elle serait symétrique, mais s'adressant à toute positivité possible. Cependant, quelque trente ans plus tard, en 1792, dans le texte qu'il titre *Sur le mal radical*, il achève sa réflexion : le mal n'est pas « postérieur » au bien, pour n'en représenter qu'une forme de contestation a posteriori, il est également — comme le bien — un a priori de la nature humaine, un penchant, enraciné en l'espèce humaine, à désirer l'inhumain. Cette démesure du mal radical kantien n'est pas dans notre propos ; mais elle peut nous aider à comprendre que la démesure, en elle-même, est capable de s'affranchir de son substrat positif, pour se poser, autonome, comme acte pur de la négation de toute mesure possible.

La démesure n'est-elle pas la perpétuelle dénonciation de la vanité de toute mesure ?

Et l'art, bien entendu, serait l'arme de cette faculté. À nouveau, ce n'est pas faux. Si l'idée de démesure a de la pertinence dans la question de l'art, ce n'est certes pas sous forme d'absence ou de manque : le jugement esthétique est précisément fait pour munir la réception d'une échelle convenable. Cependant, ne négligeons pas le problème d'échelle ou plutôt de « bonne distance » : combien d'œuvres d'art sont dites « démesurées » simplement parce qu'elles n'ont pas encore trouvé de réception « à

bonne distance » ? Prenons un premier exemple, musical. En 1836, Hector Berlioz reçoit la commande (du gouvernement) de composer une Messe des Morts, un Requiem, pour célébrer les victimes de la révolution de 1830. Finalement, cette œuvre fut créée le 5 décembre 1837, pour la mort récente d'un général français durant la prise de Constantine. Un Requiem apparemment démesuré, qu'on en juge : un orchestre pléthorique, qui accompagne un chœur de plusieurs centaines de chanteurs, et, sur le tout, quatre formations de cuivres indépendantes, situées aux quatre angles de la formation totale. Ce dernier détail dit tout. Berlioz n'entend pas assommer les auditeurs par une masse sonore tonitruante, dépassant la mesure classique de l'écoute musicale ; il projette plutôt de former un véritable espace musical, une architecture sonore, qui lui permettrait de situer l'auditeur face à une cathédrale harmonique. N'est-ce pas là le contraire de la démesure ? Ce que vise Berlioz ici, comme dans tant d'autres œuvres, c'est l'unité de la matière sonore et de la forme musicale, le déploiement calculé du tissu orchestral et vocal par le texte mélodique. C'est une nouvelle mesure musicale que cherche Berlioz, et non une démesure expressive sans finalité ni maîtrise : à nous, auditeurs-récepteurs, de trouver la juste distance de l'écoute.

La démesure dans l'art n'est pas non plus privation de mesure. Qui croira que les créateurs divaguent réellement, que l'œuvre est d'autant plus géniale qu'elle est issue de la pure improvisation, ou encore qu'on puisse inventer du nouveau en dehors de toute culture ? En revanche, que l'art se définisse à partir de la négation de la mesure, du mesuré, du calcul et du compte, qu'il éternise ainsi son geste initial en imposant du nouveau, — le nouveau étant, par son existence même, la preuve de la vanité de toute mesure, c'est ce qu'il n'est pas interdit de penser.

On choisira ici deux aspects singuliers de la question, pour les éclairer peut-être de quelques remarques : la folie dans la création, et le sublime dans la réception. Mais ne tombons pas dans la naïveté de croire que création et réception s'opposent frontalement : la démesure créative appelle peut-être, provoque même un délaissement des normes réceptives habituelles ; à son tour le sublime comme catégorie esthétique exige sans doute l'hypothèse du génie créateur.

Au total, on tentera de montrer tout ce qui n'est pas la démesure dans l'art, et encore moins la démesure de l'art. On suivra le fil de la tenace raison de l'art, telle qu'elle se manifeste toujours déjà — et toujours encore — dans les modèles, les projets et les réalisations les plus démesurés, en apparence, de l'art.

Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault finissait par définir la folie comme une absence d'œuvre[1]. Il peut donc paraître paradoxal de chercher dans la folie un motif de création. Cependant, dès les premiers pas de la philosophie, production créatrice et inspiration ont été liées, de telle sorte que la notion de possession a pu servir pour rendre compte de l'origine de l'œuvre. L'inspiration ne formerait-elle pas l'asymptote dont la folie serait la limite ? Foucault évoque, dans la même conclusion de *Histoire de la folie*, l'œuvre d'Antonin Artaud, poète, qui se joue avec et contre la folie, comme démesure négative absolue : destruction de soi, de son identité personnelle. « L'œuvre d'Artaud éprouve dans la folie sa propre absence, mais cette épreuve, le courage recommencé de cette épreuve [...] tout cet espace de souffrance physique et de terreur qui entoure le vide ou plutôt coïncide avec lui : voilà l'œuvre elle-même[2]. » Ainsi Artaud lui-même écrit dans *Les Nouvelles révélations de l'être* : « Voilà longtemps que j'ai senti le Vide, mais que j'ai refusé de me jeter dans le Vide[3] ». On pense fatalement encore à son œuvre radiophonique *Pour en finir avec le jugement de dieu*[4], où la voix du poète, entre démence et hystérie apparentes, témoigne en fait de l'inversion de la lettre, par un geste profératif négateur et absolu.

Cependant, à l'aube de la philosophie, on rencontre des textes qui théorisent cette proximité de l'inspiration et de la folie, proximité qui se donne en même temps comme une distance infranchissable effectivement. Dans plusieurs de ses dialogues, Platon évoque le rôle positif de la folie dans la production artistique : la « *poiêsis* ». On réfléchira donc sur quatre termes du lexique platonicien : « *mania* », la folie — ou possession —, « *poiêsis* », activité productrice, « *tekhnê* », art, et « *logos* » qui signifie, avec une variation infinie de nuances « tout discours » ou le discours raisonné.

Ion de Platon appartient semble-t-il à la première période des dialogues platoniciens, qui se signalent en particulier par la volonté de l'auteur de distinguer le « *logos* » de Socrate parmi tous les autres possibles. Ainsi de Protagoras pour les sophistes, ainsi Ion pour les poètes. Ou plutôt : pour les poètes et les prêtres, car les deux types de discours sont immédiatement liés : par une ruse très propre à Platon, le premier objet de la poésie qui soit évoqué est précisément la représentation de la divination ; Homère et Hésiode tiennent-ils le même discours sur la divination[5] ? Il y a bientôt contagion de l'objet au sujet — ce que voulait suggérer l'auteur — et les poètes seront assimilés à des « devins inspirés de Dieu[6] ». Dans *Ion*, Platon met en place une série de disjonctions assez complexes, qui ont toutes pour but de spécifier la nature véritable du « *logos* » des poètes.

Tout d'abord, Ion est un « rhapsode », c'est-à-dire qu'il improvise et imite Homère ;

Homère seul, et non un autre poète comme Hésiode ou Archiloque[7]. Ainsi le rhapsode Ion, et malgré les apparences flatteuses de la fin du dialogue, a bien des chances d'être un poète de seconde zone, car il possède peut-être seulement un talent, un savoir-faire en « homéologie » plutôt qu'il ne partage l'inspiration de son maître et modèle[8]. Si Ion n'est que l'imitateur d'Homère, alors il n'est en rien « possédé », habité, pas même par le savoir de ce qu'est le savoir d'Homère[9], car on peut imiter sans connaître. On trouve ici une des premières occurrences du schéma platonicien de l'imitation (« *mimésis* »), condamnée à un dédoublement perpétuel, qui l'éloigne inexorablement de l'être. Seul le premier moment, les Idées, est véritablement de l'ordre du divin. Il n'y a pas d'art supérieur, au niveau du rhapsode Ion, mais plutôt de la magie[10], pas de génie, mais du talent.

Pour qu'il y ait du génie, il faut de la démesure, et en particulier ici de la possession. Et c'est la deuxième disjonction imposée par ce dialogue : ou bien le poète est inspiré par le dieu, auquel cas sa poésie a de la valeur[11] ou bien il ne l'est pas, et alors son « *logos* » n'a pas le moindre intérêt, puisqu'il ne relève pas même d'un savoir quelconque. Même le rhapsode Ion pourrait être inspiré, ce qui est évoqué à titre d'hypothèse dans la conclusion, lui qui imite pourtant Homère : il lui suffirait d'être « possédé » d'Homère[12], comme Homère lui-même était possédé par la Muse, et donc le divin. Ainsi imitation et possession ne s'excluent pas mais se complètent : le seul moyen de briser le cercle malheureux du dédoublement mimétique, c'est le recours au divin par la possession : de la Muse aux spectateurs (d'une tragédie), une « chaîne d'anneaux » tient chaque médiateur, tous parcourus par le pouvoir magnétique de l'inspiration[13]. A ce titre et dans cette mesure, la théorie platonicienne de l'art est bien une pensée de l'inspiration, et évite donc les apories liées à l'idée de création ; on s'en tiendra donc à user avec prudence de la terminologie de l'activité productrice, la « *poiésis* ». Le terme grec que nous traduisons par « possession » est « *mania* », qui signifie bien « folie ». Mais ce n'est pas que le poète délire, encore moins que son « *logos* » soit privé de signification, c'est qu'au sens propre il a perdu sa pensée personnelle, il est dépossédé de lui-même[14] et investi par l'esprit divin. D'ailleurs, livrés à eux seuls, et en eux-même, ajoute le Socrate de Platon, « les poètes ne valent pas cher[15] » !

Mais, et c'est la dernière disjonction suggérée par le texte platonicien, comment expliquer que le devin et le poète soient des personnes différentes, alors qu'ils sont tous deux possédés par le divin, par la parole du dieu ? Car la « *mania* », d'après Louis Gernet[16], est bien un terme issu de la pensée religieuse, mais, ajoute-t-il, il admet « une certaine diversité de contenus »[17]. Depuis la simple possession des bacchantes,

qui relève de la transe liée à certains moments liturgiques dans toutes les religions archaïques, le sens du mot « *mania* » semble s'élargir jusqu'à rencontrer une idée du « jeu », terme que Gernet choisit pour traduire la « *païdia* » : « Si Dionysos est devenu symbole par excellence d'activité théâtrale, c'est qu'il est un dieu qui joue, et qui fait jouer[18]. » Certes, toute poésie n'est pas tragique, mais il est à remarquer que Platon, lorsqu'il parle dans *Ion* de la possession poétique, use d'une allusion assez claire à Euripide[19]. Ce qui fait que folies poétique et divinatoire sont distinctes, c'est l'élargissement du champ sémantique de la « *mania* » qui nous le suggère : la folie poétique se manifeste par l'intermédiaire des Muses, contrairement à la folie divinatoire qui, elle, ne connaît pas cette intercession. Le texte de Platon est ici sans équivoque : « Or c'est ainsi [...] que la Muse, par elle-même, fait qu'en certains hommes est la divinité et que [...] est suspendue à elle une file d'autres gens qu'habita alors la divinité[20]. » La Muse adoucit la possession et la désintéresse, en quelque sorte : elle l'adoucit parce qu'elle fait de la parole inhumaine des dieux un chant doux à entendre, même lorsqu'il est terrible à comprendre; elle la désintéresse parce qu'elle joue avec la possession.

La démesure de la folie poétique ne saurait donc surgir comme une forme absolue de déraison; elle n'est pas effective, parce qu'elle prend place dans le jeu de la représentation.

Il est peut-être opportun de sortir un instant du texte platonicien, pour prendre la distance qu'il suscite lui-même, et chercher une illustration plus moderne de cette dualité entre folie « réelle » et possession poétique.

Dans les lettres que Vincent Van Gogh écrit à son frère Théo, le peintre témoigne presque quotidiennement de ce que, loin de se laisser aller à une forme de déraison culturellement déjà connotée, il consacre une grande partie de son temps à lutter contre ce qu'il appelle, à partir de 1889, sa « maladie mentale ». La peinture, la création, n'apparaît dans ces lettres en rien comme une conséquence ou même un témoignage de la folie, mais tout au contraire comme une arme dirigée contre elle, contre le désordre mental, le chaos qui guette. À la mi-avril 1890, après une nouvelle crise de démence, Vincent écrit ainsi à Théo : « Le travail allait bien, la dernière toile des branches en fleur — tu verras, c'était peut-être ce que j'avais fait le plus patiemment et le mieux, peint avec calme et une sûreté de touche plus grande. Et le lendemain, fichu comme une brute[21]. » La folie véritable saccage le travail créateur. *A contrario*, celui-ci calme l'esprit, même lorsqu'il est « dur » ou « raide[22] ». Selon Van Gogh, la création est pour

une part, affaire de « volonté » : dans la lettre du 25 mai 1889, il souligne le mot[23]. C'est dire que l'inspiration est une dépossession volontaire de soi, quand la crise de folie intervient involontairement, comme un accident, une catastrophe[24]. Si l'inspiration reste une sorte de folie, c'est plutôt comme excès de vie, une exaltation féconde; alors elle est bien une démesure au sens où cette force me dépasse, excède les mesures habituelles de ce que je suis capable de faire. Peu importe que cette inspiration soit divine ou humaine, ici; elle est à la fois ce qui me dépasse et me fait vivre. Soit cet autre extrait d'une lettre de Vincent à Théo : « Je puis bien, dans la vie et dans la peinture, me passer du Bon Dieu. Mais je ne puis pas, moi, souffrant, me passer de quelque chose qui est plus grand que moi, qui est ma vie : la puissance de créer. » Tout est dans ce texte : « se passer du Bon Dieu », pour cet homme qui, jusqu'en 1880, a pensé se destiner au sacerdoce (il prêche aux mineurs, aux « charbonniers » du Nord et de Belgique), signifie qu'autre chose est trouvé du divin, un divin peut-être plus profond que le « Bon Dieu » même, et qui est la vie, c'est-à-dire « la puissance de créer ». Car la vie est « ma vie » ; c'est l'aveu du peintre Van Gogh, son engagement total : la Création s'incarne en moi et me fait créateur; je suis possédé par cet élan et cette force, ce « quelque chose qui est plus grand que moi » — cette dé-mesure au sens le plus exact du terme — qui « est », en même temps, « moi ». La formule « moi, souffrant » fait référence explicitement au contexte de sa « maladie mentale » ; mais le terme est plus déterminé encore dans le lexique du peintre ; il renvoie au désordre même de l'existence, à toutes les forces d'inertie qui s'opposent au travail et à la vie. Dans une lettre de septembre 1888, Vincent écrit : « Giotto m'a touché le plus, *toujours souffrant*, et toujours plein de bonté et d'ardeur, comme s'il vivait déjà dans un autre monde que celui-ci[25] » (c'est Van Gogh qui souligne). La souffrance dont il s'agit ici, et l'identité des termes est frappante, va au-delà de la folie. Finalement, la souffrance se manifeste dans tout ce qui attache, ce qui empêche, ce qui retient ; la création au contraire est un arrachement heureux, même s'il épuise. Il y a bien deux démesures ici : l'une — la folie effective, la souffrance d'être séparé de soi, mentalement et/ou existentiellement — est une défaite ; l'autre — la possession par la puissance de créer, la joie du travail qui surpasse les capacités antérieures —, est un départ, au sens où l'on se départit de soi, pour commencer à vivre réellement.

Revenons au cours de notre recherche platonicienne.

Ce philosophe serait-il un chantre de la folie, de la démesure productrice ? Ce n'est certes pas l'image qu'en garde la tradition classique, de laquelle nous avons toujours

appris qu'il fallait reconduire le poète aux portes de la Cité idéale.

Et pourtant, nous lisons bien dans *Phèdre* que « des biens qui nous échoient, les plus grands sont ceux qui nous viennent par le moyen d'un délire, dont assurément nous sommes dotés par un don divin[26]. » Parmi les quatre formes de démence divine que distingue ensuite le Socrate de Platon, on note que la démence poétique est la possession des Muses, tandis que la démence prophétique est possession par Apollon, la démence liturgique par Dionysos, et la démence orgiaque par Aphrodite et Éros. La démence propre à la production « poétique » n'est donc pas ordinaire et ne se confond pas avec les autres formes de folie. On peut même aller plus loin : la Muse n'éloigne pas le poète inspiré de la vérité, elle l'en rapproche plutôt ; elle ne lui voile pas le cœur des hommes mais lui en révèle plutôt les gouffres. La Muse est porteuse de connaissance, et non d'erreur : si Homère et Hésiode l'invoquent, c'est pour qu'elle apporte la parole et non le cri, le sens et non le désordre[27]. L'« enthousiasme » poétique est ainsi une réelle dépossession de soi ; en ce sens, il est « folie » et démesure, au sens où je perds les repères concrets et quotidiens de mon existence et de ma pensée. Mais, en même temps, l'enthousiasme est union avec le « theos », le dieu, le divin, l'ordre et l'harmonie absolus, c'est-à-dire la source même de toute mesure. Cette démesure est en fait dépassement de la mesure, forme de transcendance, et non de négation. Dans *Les Lois*, un court passage donne même l'impression que les poètes accèdent à la vérité, précisément en ce qu'ils sont possédés par le divin[28]. Or, *Les Lois* sont le dernier dialogue de Platon, inachevé par sa mort, où l'on sent bien que l'Athénien approfondit et précise la condamnation que *La République* portait contre la poésie. Ce ne sont pas tous les poètes qu'il faut chasser de la cité, mais seulement ceux qui s'en tiennent à une imitation qui ignore le principe de la « convenance[29] », c'est-à-dire ceux qui choisissent délibérément l'image plutôt que l'idée.

En fait, si le philosophe bannit les poètes imitatifs de la cité idéale, n'est-ce pas pour un bas motif de concurrence ? Car le philosophe, lui aussi, est un « possédé », lui aussi est l'homme d'une démesure qui le fera accueillir par des railleries et quolibets quand il reviendra dans la caverne, avec les autres[30] ! L'atopie du poète frappe aussi le philosophe ; mais, pour n'être pas d'ici, ils n'en sont pas pour autant du même ailleurs. Le « daïmôn » de Socrate n'est pas au sens strict une divinité, c'est une voix qui le retient ou le retarde, ce n'est pas une présence qui l'habite. Au fond, le philosophe platonicien est jaloux du poète imitatif : pour lui, en lui, nulle Muse ne chante ; son « logos » n'est pas inspiré mais plutôt laborieux ; et, s'il possède parfois le talent de comprendre, il n'a pourtant jamais le génie de créer.

Le génie : voilà une solution toute trouvée au problème qui nous occupe : l'inspiration serait une forme de folie propre aux génies. Mais qu'est-ce qu'un génie ? C'est assurément quelqu'un dont la création n'est pas la répétition de ce qui a déjà été fait. Mais le critère du nouveau ne suffit pas : tout ce qui gît « au fond de l'Inconnu[31] » n'a pas nécessairement la valeur d'un idéal. Il faut encore que ce que crée le génie soit reconnu par une réception — non pas toujours actuelle mais du moins en horizon. Le génie n'est donc en rien perte de soi, mais gain de l'autre, cette forme de communication des esprits où les signes ne sont plus obstacles, mais propositions, projets. Parce que la philosophie platonicienne n'est pas une théorie de la création mais de l'inspiration, on ne rencontre pas dans son œuvre l'idée précise du génie : la « *tekhnê* » platonicienne ne sépare pas encore très clairement la production utilitaire de la proposition esthétique. Dès lors, talent et génie, sans se confondre cependant, se recourent souvent ; ainsi la particularité du génie n'est pas ici à chercher dans l'originalité du nouveau, mais plutôt dans la perfection, l'achèvement, la maîtrise d'une technique déjà talentueuse.

Le génie, au sens romantique du terme — qui est resté largement le nôtre —, tient plus de la puissance que de la déraison. Cependant, un platonicien romantique, Arthur Schopenhauer, dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, consacre une bonne partie du troisième livre, à partir du § 36, à l'art. Et, dès cet instant initial, Schopenhauer associe génie et folie, en citant d'ailleurs *La République* et *Phèdre* de Platon. « Le génie et la folie ont un côté par lequel ils se touchent et même par lequel ils se pénètrent[32]. » Le lien que ce philosophe détermine entre folie et génie est assez ténu : les deux attitudes de l'esprit se retrouvent en un commun mépris pour les liens de causalité nécessaire que Schopenhauer nomme « le principe de raison ». Mais il s'agit plus d'une analogie que d'une identification : de même que le fou se sépare de la réalité mondaine, de même le génie ne voit-il dans les choses que l'Idée, qu'elles représentent. Le regard de l'artiste saisit l'espèce dans la chose[33] et l'Idée dans l'espèce. Partout il traque l'expression de la chose — en-soi, au-delà même de la représentation qu'en proposent les Idées. Nous retrouvons le thème de l'atopie du créateur — comme du fou —, mais ce n'est ici qu'un effet de surface ; en effet, si les deux n'ont plus de mesure commune, cependant l'artiste garde la mesure de sa création ; il est même, selon Schopenhauer, un homme de connaissance, puisqu'il contemple les Idées ; son esprit n'est plus impuissant mais sur-puissant, d'où l'illusion possible d'une « dé-mesure », par rapport au monde. À propos du génie : « il ne voit partout que les extrêmes ; il ne sait point garder la juste mesure, il manque de modération [...] [34] ». Si le génie ne sait pas

garder la juste mesure, c'est qu'il est plus adapté aux Idées qu'aux choses ; son échelle est différente. Mais dans la folie propre au génie, la seule déraison possible est une clairvoyance supérieure de l'intuition.

Le rapide coup d'œil qu'on vient de jeter sur le rôle de la démesure de la folie dans l'acte producteur et/ou créateur en art livre donc quelques enseignements.

Tout d'abord, la folie n'est pas univoque. Véritable Protée, la folie prend finalement toutes les figures que la raison prête à son opposé, comme l'avait déjà vu Foucault. L'une d'elles est l'art car, jamais, comme l'écrit Kant, le pouvoir de créer n'est déduit d'un quelconque savoir[35]. C'est ensuite cela, la démesure de la création, et en particulier de la création artistique : elle ne se laisse pas saisir sous le modèle de l'inférence : *si j'ai telle représentation, alors je réalise tel objet*. La possession du poète est donc enfin plus simple : ni prophète — et de quel dieu ? —, ni aliéné, il témoigne cependant du manque d'universalité de la logique causale, comme modèle explicatif et herméneutique. Il ne crée certes pas à partir de rien, mais cependant sans que l'on puisse déduire avec nécessité, de l'ensemble des circonstances qui l'ont précédée, son œuvre. D'où cette illusion de folie. La démesure de l'art, ce serait son imprévisibilité.

Mais, dès lors, qu'en est-il de la réception de l'art ? Ce qu'on ne peut prévoir, est-on seulement dans la situation de le voir ? Eh bien oui !

Cette abrupte réponse positive pose d'elle-même l'hypothèse de la transmission de la démesure créatrice à la contemplation. Quel est le moment de notre perception du génie, c'est-à-dire du nouveau absolu, radical, illuminant, quoique issu de tout un contenu déterminatif, sans lien de causalité nécessaire ? En d'autres termes, quelle est la structure réceptive qui convient le mieux à l'excès créateur ?

Charles Baudelaire ressent, à propos de Richard Wagner, la nécessité de se défaire des anciennes catégories esthétiques musicales — ou plutôt, de toute catégorie esthétique classique. Pour nourrir notre réflexion, c'est tout son article du 1^{er} avril 1861 paru dans *La Revue européenne* qu'il faudrait citer, où il rend compte de « *Tannhäuser* à Paris ». Dès les premiers mots, nous comprenons que l'horizon romantique de l'œuvre emporte l'auditeur : « M'est-il permis à moi-même de raconter, de rendre avec des paroles la traduction inévitable que mon imagination fit du même morceau lorsque je l'entendis pour la première fois, les yeux fermés, et que je me sentis pour ainsi dire enlevé de terre[36] ? » De folie et de démesure, les opéras de Wagner ne manquent pas,

et *Tannhäuser* comme les autres. Ce ne sont pas, à nouveau, les proportions qui sont ici en cause, mais le propos : retranscrire la vie de l'âme humaine directement par la voix et la musique, sans passer par la médiation nécessairement décevante d'une *représentation* sonore. La démesure de Wagner tient à son refus de la convention représentative : tout doit être expression pure, immédiate. Or, Baudelaire semble saisir cette démesure. Elle n'échappe point à son discours et sa pensée, sans doute parce qu'il est poète, et non pas seulement critique musicale. L'excès ne l'effraie pas, quand il sait si bien que c'est par lui que la création est possible. À l'écoute de l'œuvre, dont, précise-t-il, il n'avait pas encore lu la présentation dans le programme — l'« argument » lui échappait donc —, il se sent « *délivré des liens de la pesanteur*[37]. » Bientôt, cette pure impression prend une forme plus intellectuelle, intuitive : « Ensuite, je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec *un immense horizon* et une *large lumière diffuse* ; *l'immensité* sans autre décor qu'elle-même[38] ». Voilà la démesure nommée de la plus belle manière : « l'immensité sans autre décor qu'elle-même », c'est la démesure comme seule mesure possible. Plus loin, Baudelaire ajoute que cette écoute fut « une contemplation de quelque chose *infiniment grand et infiniment beau*[39] ». Au-delà des conventions rhétoriques de ce genre d'exercice, la présence de l'adverbe « infiniment » sous la plume du poète indique peut-être la perception de la démesure.

Ce sentiment de dépassement n'est donc pas isolé chez le seul artiste, il existe également chez le récepteur, et peut-être se transmet-il par l'œuvre. Peut-être même ce que nous nommons « œuvre » n'est-il pas autre chose que la prise de conscience réflexive de cette communication de la démesure en soi par la médiation de l'objet esthétique. C'est pourquoi on ne parlera pas trop vite d'« extase » ou de « ravissement » à propos de la contemplation esthétique : ce vocabulaire mystique n'est pas ici le plus adéquat. Telle qu'elle est décrite par Baudelaire — en bien des lieux par ailleurs, qu'on pense par exemple à ses *Salons* de 1845 et 1846[40], la contemplation esthétique n'est pas un rêve lointain mais une concentration à la fois physique et intellectuelle, elle n'est pas une fuite mais un affrontement. Par la transcendance mystique, l'âme s'exténue et se perd dans l'être de son créateur ; au contraire, dans l'expérience esthétique, l'âme baudelairienne se retrouve dans les « correspondances » où « des forêts de symboles » « l'observent avec des regards familiers[41] ».

C'est précisément ce ritualisme religieux et mystique que Nietzsche récusera plus tard chez Wagner. Le spectacle wagnérien est un tout que Nietzsche commence à accepter comme tel, persuadé d'y retrouver l'essence de la tragédie grecque. Mais cette emphase

wagnérienne bientôt l'insupportable, et il refuse la convention de l'excès, la posture d'une démesure dogmatique. « Combien maintenant ces clameurs théâtrales font mal à nos oreilles, combien nous sont devenus étrangers le tumulte romantique, le brouillamini des sens qui plaît à la populace instruite[42] » écrit-il. Reste que ce passage par l'esthétique wagnérienne a permis à Nietzsche de réviser son idée du sublime. Dans *Le cas Wagner*, il écrit : « Mieux que tous, le jeune homme allemand comprit Wagner. Les deux mots d'« infini » et de « signification » lui suffisaient déjà : il en éprouvait un plaisir incomparable[43] ». Cette relation imposée dans la réception entre l'infini et le sens paraît caractéristique d'une esthétique de la démesure, en particulier de son moment essentiel : le sentiment du sublime. Tout d'abord l'infini, c'est la vraie démesure, la dévalorisation immédiate de toutes les échelles quantitatives. Mais que peut « signifier », dans ces conditions, l'infini ? Et surtout, comment une musique (en l'occurrence les opéras de Wagner pour Nietzsche) peut-elle évoquer le rapport entre infini et signification ?

Au-delà du périlleux modèle de la liturgie totale inaugurée par Wagner à Bayreuth, qui suscita un temps l'admiration de Nietzsche[44], on peut penser que la valeur d'une signification de l'infini présente dans l'œuvre d'art est simplement l'affirmation. Plus exactement, une double affirmation[45] : 1) L'œuvre d'art pose l'infini comme signification de l'humain : l'homme est en permanence ce qui doit se dépasser, et c'est pourquoi « l'art des œuvres d'art n'est qu'accessoire[46] » : l'œuvre faite, l'art consiste à la dépasser ; 2) L'œuvre d'art impose un modèle nouveau de signification, en droit infinie ; en effet, par l'art, le sens révèle sa nature même : la multiplicité.

Cette idée de multiplicité peut nous aider à poursuivre la réflexion.. Le multiple est le contraire du nombreux : le multiple est ce qui ne fait pas nombre, parce qu'il est affirmation d'éléments hétérogènes, irréductibles donc à une commune mesure. Or, la perception de l'œuvre d'art doit opérer une constante et difficile compréhension de l'unité synthétique des éléments extérieurs, unité que l'œuvre manifeste en elle-même, avec la diversité irréductible des significations qu'elle propose à la réception. L'œuvre d'art apparaît donc comme mesure *et* destruction de cette mesure, au sens où la nécessité de l'unité formelle est sans cesse contredite par la multiplicité explosive des significations. On reconnaît ici l'ébauche des fameux paradigmes nietzschéens — Apollon/ Dionysos — qui, semble-t-il, n'ont pas moins d'intérêt dans une théorie de la réception que dans une réflexion sur la création. On voudrait esquisser ici ce que pourrait être une perception dionysienne de l'art, et en quel sens on peut y voir une forme d'intériorisation de la démesure.

Friedrich Nietzsche, philologue de formation, s'appliqua dans ses premiers ouvrages à dégager le sens initial de l'émergence de certains phénomènes culturels dans la Grèce archaïque et classique. Dans *La Naissance de la tragédie*, en 1872, il évoque la dualité des deux figures divines : Apollon et Dionysos, pour expliquer la naissance et la fortune de la poésie tragique. Dès le quatrième paragraphe, il assimile le modèle apollinien au culte de la mesure, de la juste proportion, et le modèle dionysien à la démesure, à l'excès : « Apollon, dieu éthique, réclame des siens la mesure et, pour qu'ils puissent s'y tenir, la connaissance d'eux-mêmes[47] ». L'art apollinien est donc le pouvoir de maîtrise de la « belle forme » sur le bouillonnement des passions existentielles. On remarque au passage que le texte nietzschéen se situe dans une perspective de réception. À l'opposé du modèle apollinien se trouve la figure de Dionysos, qui incarne la démesure : « L'individu s'abîma en Dionysos, avec ses limites et sa mesure, et oublia la règle d'Apollon. La démesure se révéla comme vérité[48]. » Ce paradoxe évident (la vérité étant critère de jugement, comment pourrait-il être assimilé à une « démesure » ?), se résout avec l'idée de révélation; enlevé le voile de la « belle forme », de l'« apparence » harmonieuse, la vérité de l'art apparaît dans l'éclat/éclatement des passions multiples... « la contradiction, la joie née de la douleur », écrit Nietzsche immédiatement après[49]. La perception dionysienne est donc celle qui, dépassant l'apparence mesurée apollinienne, se concentre dans l'intuition des forces multiples — les forces de la multiplicité — à l'œuvre dans l'œuvre. Percevoir l'œuvre en tant qu'elle explose, qu'elle détruit sans cesse son unité formelle pour révéler un infini en acte de la démesure qui la produisit. Mais l'« *ubris* », l'excès, n'a de sens qu'opposé à la mesure elle-même : ainsi les principes dionysiens et apolliniens ne sont-ils que les deux pôles abstraits d'une lutte qui elle-même est productrice de sens. « [...] l'esprit dionysiaque et l'esprit apollinien, tous deux productifs et s'exaltant par leur lutte, ont dominé l'âme hellénique[50]. » Certes, Nietzsche est anti-dialecticien. Il n'y a donc nulle union ou unité dans le dépassement de ces deux principes : ils restent éternellement contradictoires. Mais opposition et nécessité réciproque sont indéfiniment poursuivies : « Et voici qu'Apollon ne pouvait vivre sans Dionysos [51]! »

Spectateurs d'une tragédie, par exemple, nous percevons aisément cet espace agônique, l'opposition entre l'« *ubris* » du héros et le « *nomos* », la loi. Cependant, excès et mesure ne sont pas incarnés dans des figures ou des éléments distincts : en chaque personnage, ils s'affrontent pour permettre de constituer la « *catharsis* », la purification des passions. Œdipe, chez Sophocle, vit en lui-même la vengeance de la loi contre sa démesure ; lorsqu'il se crève les yeux et que le chœur l'interroge :

« Oh ! quelle violence tu as commise !

Comment as-tu osé t'arracher ainsi les yeux !

Quel Daïmôn t'a poussé ? »

Il répond :

« Apollôn ! c'est Apollôn, amis, qui m'a fait ces maux, tous ces maux [...] »^[52]

Outre l'allusion claire à l'oracle de Delphes qui lui a révélé ses crimes, Œdipe se fait ici l'écho du drame qui le déchire : en lui la loi exprime sa vengeance. De même, le chœur, dans *Œdipe Roi*, n'est pas le froid porte-parole de la loi qu'on pourrait imaginer; il peut se montrer déchiré par la détresse du héros violent :

« Ô fils de Laïos, plutôt aux dieux que je ne l'eusse jamais vu, car je gémiss violemment et à haute voix sur toi^[53] »

Le chœur est donc lui aussi capable, de son propre aveu, d'un « pathos » violent dont le procès cathartique du public sera l'écho imitatif.

Le lien insoluble entre principes apollinien et dionysien chez Nietzsche est d'autant plus intéressant qu'il s'approfondit encore au cours de son oeuvre. À la toute fin de sa vie intellectuelle productive, le philosophe reprend ces catégories, dans les notes préparatoires à ce qui devait se nommer *L'Inversion de toutes les valeurs* et dont les fragments furent publiés après sa mort sous le titre malheureux de *La Volonté de puissance*. Cette reprise s'accompagne d'une certaine modification, pour nous décisive : dans le second volume, au paragraphe 556, Nietzsche écrit que « [...] le Grec dionysiaque a dû nécessairement devenir apollinien, c'est-à-dire briser son goût du démesuré [...] contre une volonté qui lui imposait la mesure, la simplicité, la soumission à la règle et au concept^[54]. » Il n'y a là rien de vraiment nouveau par rapport à *La Naissance de la tragédie*, si ce n'est une chronologie plus précise : l'apollinienne mesure viendrait corriger l'archaïque dionysisme attribué d'ailleurs ici à un naturel « asiatique » du Grec^[55]. La réception est toujours double : besoin de règle, et désir d'excès, la crainte de l'« *ubris* » et la pitié pour celui — ou celle — qui subit la vengeance du « *nomos* ».

Mais au paragraphe 557, Nietzsche semble inverser la perspective, qui n'est plus chronologique, mais logique : Dionysos serait plus essentiel qu'Apollon, ou plutôt plus profond, plus enraciné. En effet, parlant de « [...] ce que le Grec, non sans le frisson reconnaissant de l'initié aux mystères, [...] appelait d'un nom divin : *Dionysos* », l'auteur ajoute cette nouvelle idée : « Nous disposons là d'une *mesure* qui nous permet de trouver trop bref, trop pauvre, trop étroit tout ce qui est venu par la suite. [...] Dionysos est un *juge*^[56]. » Voilà un renversement qui était préparé depuis la réticence sur le culte

de la « belle apparence » présente dans *La Naissance de la tragédie*. C'est Dionysos qui est « mesure », qui est « juge ». Ce n'est pas que les rôles soient inversés, c'est que la perspective de l'analyse nietzschéenne, dans ce paragraphe, est clairement du côté de la réception, et non plus de la création. Ainsi, une contemplation dionysienne de l'art est non seulement possible, mais encore nécessaire : si Dionysos doit être « juge », nous pouvons, à bon droit dans le contexte, faire de cette formule l'idée d'un critère du *jugement* esthétique. La suite du texte le confirme : « Il faut attendre et se préparer dans la solitude à des visions étranges, à des voix insolites; [...] — retrouver en soi le *Midi*, étendre au-dessus de soi le ciel clair, brillant et mystérieux du *Midi* [...] Celui qui vit sous de tels impératifs, qui sait ce qu'il pourra jamais lui advenir un jour ? Peut-être justement — un *Jour nouveau* ! »[57] Ainsi Dionysos, actif dans la création, doit-il se révéler dans la réception sous la forme d'une vision nouvelle — on entend ici : une nouvelle façon de voir — produite par la contemplation, une métamorphose du sujet récepteur qui intériorise la démesure comme condition nécessaire de la nouveauté, du « jour nouveau ». Ainsi « ce bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre[58] », c'est-à-dire imposer l'ivresse de sa radicale — quoique possiblement discrète — démesure.

La démesure n'est donc pas, même chez Nietzsche, adéquate à son concept. Et nous ne sommes plus loin de penser qu'il n'y a pas de véritable démesure en art, pas plus qu'il n'y avait de réelle folie dans la création. Peut-être n'y a-t-il pas, d'ailleurs, de démesure effective en général, et ne nommons-nous ainsi que ce que nos capacités conceptuelles limitées nous montrent d'étrange, et d'étranger. De plus, et Nietzsche le montre le premier, l'art est une discipline : une œuvre est toujours composée, même si son origine se confond avec le dépassement ou la négation des vieilles valeurs esthétiques. La démesure reste toujours la mesure de l'autre.

Il nous reste donc à spécifier la modalité pratique de cette perception et intériorisation de la démesure, au sens logique de l'infini et du multiple.

Une des premières œuvres d'Emmanuel Kant, *Le Traité du ciel*, qui date de 1755, mêle avec une certaine inspiration les considérations géographiques (telle était la formation de Kant), cosmologiques, et métaphysiques. « Heureux, écrit-il, celui qui, parmi le tumulte des éléments et des décombres de la nature, est toujours si haut situé qu'il peut pour ainsi dire voir à ses pieds les dévastations qui suscitent l'instabilité des choses. » Il ajoute immédiatement que c'est là un « bonheur que la Raison ne peut même pas s'enhardir à souhaiter[59]. » Il y a donc une perception particulière de la

grandeur absolue, celle qu'aucun paramètre ne peut cerner mais qui cependant se laisse intuitionner par un esprit « haut placé ». Et cette situation, la raison elle-même ne saurait espérer d'y gagner. Déjà, comme le signale avec justesse Gérard Lebrun[60], David Hume écrivait dans le *Traité de la nature humaine* qu'un « objet très vaste [...] ou [...] une très nombreuse collection d'objets [...] excitent dans l'esprit une émotion sensible; et [...] l'admiration suscitée à l'aspect de tels objets est l'un des plus vifs plaisirs que la nature humaine soit capable d'éprouver[61] » La différence entre Hume et Kant consiste en ce que le premier s'en tient à une émotion sensible de la grandeur immense, ou plutôt même une pluralité d'émotions sensibles dont la « conjonction » contribue à « produire l'admiration »[62], tandis que le second évoque un dépassement de la raison lié à la perception d'une grandeur absolue : l'immense chez Hume est devenu l'infini chez Kant.

Il faut donc, par force, impliquer une autre faculté de l'esprit pour saisir cette perception sensible et intellectuelle de la grandeur absolue. Dès les premières lignes de l'« Analytique du sublime » dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant établit que la « satisfaction » liée au sentiment du sublime « ne semble par être un jeu, mais une affaire sérieuse dans l'activité de l'imagination[63] ». C'est parce que le sublime relève de la grandeur absolue, et non relative, que la perception du sublime ne peut être simplement sensible. Soit cet ajout kantien : « *Est sublime ce qui, du fait simplement qu'on puisse le penser, démontre un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens*[64] ». Nous abordons donc avec le sublime une certaine limite de la sensibilité : l'œuvre d'art n'est pas seulement un phénomène — bien qu'elle en soit également un. L'œuvre d'art fait que la vue se prolonge en regard, que l'ouïe se fait écoute, que le tact devient caresse. Mais la limite classique de la sensibilité n'est pas ici requise : la synthèse du divers sensible par les catégories de l'entendement aboutit à un jugement de connaissance. Or, ici, il ne s'agit pas de connaissance : contempler n'est pas connaître même si c'est encore penser, d'une certaine manière.

Le sublime est le moment où la représentation sensible suscite un sentiment indirect : le sentiment d'une dessaisie de soi dans son propre jugement. En effet, le jugement sur le sublime se détache du phénomène sensible, et porte sur les rôles respectifs de l'entendement et de l'imagination. Passons sur le « jeu » de l'entendement avec l'imagination qui qualifie le jugement esthétique — qui est « réfléchissant » — et voyons le sublime comme démesure. Ce qui est ressenti puis jugé dans le sublime, c'est le caractère « non-représentable en droit[65] ». Par la médiation sensible, qui est dépassée, le sentiment du sublime porte sur une forme de conscience interne au jugement esthétique lui-même, conscience qui serait comme l'aveu de l'impuissance de

l'esprit — entendement et imagination unis — à représenter ce qui se présente[66]. « Ainsi la nature peut être sublime dans ceux de ses phénomènes dont l'intuition véhicule avec elle l'idée de son infinité. Et cela ne peut se produire qu'à travers la manière dont même l'effort le plus grand de notre imagination dans l'évaluation de la grandeur d'un objet s'avère insuffisant[67]. » Le sentiment du sublime vient donc d'une inadéquation, et en cela il relève d'une démesure dans la réception : « inadéquation qui, dans l'évaluation esthétique de la grandeur, caractérise l'imagination à l'égard de l'évaluation par la raison[68]. » Aussi le sublime dépasse-t-il le moment proprement esthétique du jugement : le beau ici n'a plus de sens, il n'est que l'occasion de l'idée rationnelle de dépassement lui-même, dépassement du sensible, de l'intellectuel, et de l'imaginaire. Si le sublime intervient cependant dans le cadre du jugement esthétique, c'est que le beau est la catégorie qui permet la transcendance de toutes les catégories, le dépassement de toutes les grandeurs.

Mais cette démesure n'est pas le dernier mot du sublime kantien ; Kant ne livre pas le sublime à l'irrationnel pur, si tant est qu'il existe. Après avoir montré dans le sublime une inadéquation entre imagination et entendement, il relève que cette inadéquation même est identiquement un plaisir, lié, précisément, à une réflexion de la raison sur elle-même. « [...] s'y trouve (dans le sentiment du sublime) en même temps un plaisir suscité par l'accord entre précisément ce jugement sur l'inadéquation du plus grand pouvoir sensible et les Idées de la raison, en tant que c'est cependant pour nous une loi de faire effort pour atteindre ces Idées[69]. » C'est-à-dire que cette tension qu'est le sublime dans le dépassement des mesures sensibles, intellectuelles et imaginaires, cette recherche même de la saisie d'une grandeur absolue et la conscience de l'échec nécessaire de cette quête, tout cela témoigne d'une « loi » humaine : « l'effort pour atteindre » des Idées. Le sublime est donc proche d'un usage régulateur de la raison.

Or, et nous touchons ici au dernier moment de notre réflexion, on remarque que Kant ne parle que du « sublime de la nature ». Est-ce à dire que le sublime est impossible en art ? Dès lors, il n'y aurait pas de réception du sublime à proprement parler. Il est bien vrai que Kant parle du sublime de la nature : la raison en est qu'il n'y a pas de grandeur artificielle qui puisse se hisser jusqu'à la dignité de la grandeur absolue. Le « ciel étoilé au-dessus de moi[70] » n'est pas une œuvre d'art, et le sublime kantien engendre le respect, et même la crainte. Situer ces sentiments dans le cadre intersubjectif serait aller au-delà de la simple analogie entre le Beau et le Bien. Kant reste attaché au cadre classique de la « *mimêsis* », et si on se prenait d'aventure à éprouver le sentiment du sublime devant un tableau, par exemple, cela signifierait que le tableau imite la réalité

naturelle avec un talent tel que notre esprit a pu s'y laisser tromper[71].

Et cependant... Choisissons par exemple le fameux tableau de Nicolas Poussin *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*, qui date de 1651.

Un paysage dévasté par l'orage et la tempête avec, au premier plan, des personnages aux dimensions très réduites, comme perdus dans cette nature déchaînée, séparés les uns des autres et comme étrangers à toute communauté humaine : chacun fuit, à pied, à cheval, l'un seul, l'autre avec son troupeau, le troisième attaqué par une lionne... Et, sur le devant, Thisbé qui découvre le corps sans vie de son amant Pyrame qui s'est tué en croyant qu'elle était morte (dévorée par la lionne). Tout dans ce tableau appelle le sentiment du sublime, en raison de la tension qui s'y manifeste au sein même de la représentation. Cette tension s'établit entre la disproportion -qui est le sujet réel du tableau- et la nécessaire facture classique propre à l'artiste. La démesure est représentée, ce qui est pourtant impossible; c'est que les moyens du peintre ne sont pas réalistes. Il immobilise ses personnages dans leur effroi — telle Thisbé au premier plan, « figée, à l'arrêt dans son geste, les bras écartés [...], la bouche ouverte hurlant sa douleur[72] ». Ainsi naît l'écart maximal entre l'objet naturel de la représentation — agitation extrême de la nature, agitation extrême du cœur — et la représentation elle-même — mouvement artificiel des personnages qui, comme il arrive dans les cauchemars, veulent avancer mais n'y parviennent pas, poursuivis par des ennemis féroces, et finalement hiératisme tragique de Thisbé. Cet écart produit peut-être chez le spectateur attentif ce « sentiment d'un arrêt momentanée des forces vitales », dont parle Kant[73].

Cet effet de « souffle coupé », de suspension momentanée de la perception de toute autre chose que de l'objet visé, cette attention soudain extrême échouent cependant à fournir de soi-même le sens de leur intervention. Le sublime est bien cet effort indéfini vers le sens de ce qui échappe à la représentation, et qui cependant s'y révèle.

En fait, l'art ne trouve pas son essence dans la démesure.

Et d'ailleurs l'art n'a pas d'essence, parce que l'œuvre d'art ne participe d'aucune déduction d'une idée qui lui serait préalable, et déterminerait son être. L'art est lui-même la notion générale qui permet de comprendre la familiarité, la ressemblance qui réunit — arbitrairement — une série d'objets. Cette ressemblance vient de ce que tous ces objets sont « esthétiques », c'est-à-dire qu'ils sont sujets d'un usage esthétique.

Dès lors, la démesure est pour nous un avatar romantique des idées de génie et

d'inspiration, et manque singulièrement de pertinence parce que l'œuvre est toujours composée, et que le jugement toujours réfléchi.

Pourquoi réfléchir sur l'art et la démesure ?

Parce que certaines images donnent à penser : ainsi, l'idée — même vague — de démesure permet d'envisager la création et la réception artistiques comme la tension, la recherche de l'équilibre nécessairement instable entre l'ordre et le désordre. Ainsi du « logos » divin et ordonnateur tel qu'il se manifeste sous la forme apparemment contradictoire de la « *mania* » du poète inspiré. Ainsi du jugement esthétique, mesuré, toujours menacé par la stupeur propre à la perception occasionnelle du sublime.

Pour le reste, Ludwig Wittgenstein écrit dans un de ses *Carnets*, à la date du 20 octobre 1916 : « Le miracle, esthétiquement parlant, c'est qu'il y ait un monde. Que ce qui est soit. Le point de vue esthétique sur le monde consiste-t-il essentiellement en la contemplation du monde par un regard heureux[74] ? » Et, le lendemain : « Le beau est justement ce qui rend heureux. »

Denis-M. KERMEN

NOTES

[1] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Conclusion. Union Générale d'Éditions, collection 10/18, p. 302

[2] *Ibid.* p. 302

[3] Antonin Artaud, *Œuvres complètes* (tome 7). Gallimard.

[4] A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Gallimard, collection « Poésie ».

[5] Platon, *Ion* 531b. Gallimard, collection « La Pléiade ». Traduction Léon Robin.

[6] *Ibid.* 534d

[7] *Ibid.* 531a

[8] *Ibid.* 542

[9] *Ibid.* 541e

[10] *Ibid.* 541e

[11] *Ibid.* 534d

- [12] *Ibid.* 536b et 542a
- [13] *Ibid.* 536a
- [14] *Ibid.* 534b
- [15] *Ibid.* 534c
- [16] Louis Gernet, *Anthropologie de la Grèce antique*, chap. 3 : « Dionysos et la religion dionysiaque ». Flammarion, collection « Champs », pages 105 et suiv.
- [17] *Ibid.* p.105
- [18] *Ibid.* p.109
- [19] Platon, *Ion*, *op.cit.*, 534a
- [20] *Ibid.* 533e
- [21] Vincent Van Gogh, *Lettres à Théo*. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », p. 544.
- [22] *Ibid.*, Septembre 1888, p. 418.
- [23] *Ibid.* p. 500
- [24] *Ibid.* 25 mai 1889, p. 500
- [25] *Ibid.* p. 414
- [26] Platon, *Phèdre*, 244a Gallimard, coll. « La Pléiade », trad. Léon Robin.
- [27] Homère, *Odyssée*, Invocation. Gallimard, coll. « Folio », trad. Victor Bérard
- [28] Platon, *Les Lois*, 682a. Gallimard, coll. « La Pléiade », trad. Léon Robin
- [29] Platon, *La République*, 595a. Gallimard, coll. « La Pléiade », trad. Léon Robin
- [30] *Ibid.* 517a
- [31] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, « Le Voyage », VIII. Gallimard, coll. « La Pléiade » (tome 1), p. 134
- [32] Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, III, 36. PUF, trad. A. Burdeau, p. 246
- [33] *Ibid.* p.250
- [34] *Ibid.* p.250
- [35] E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, « Analytique du sublime » §43. GF, trad. A. Renaut, p. 289
- [36] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (tome 2), « Richard Wagner à Paris ». Gallimard, coll. « La Pléiade », page 784
- [37] *Ibid.* p. 784. Dans tous les passages cités, c'est Baudelaire qui souligne les termes en italique.
- [38] *Ibid.* p. 784
- [39] *Ibid.* p. 785
- [40] Charles Baudelaire, *op. cit.* pages 1264 à 1381.
- [41] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes* (tome 2), « Richard Wagner à Paris ». Gallimard,

p. 784. C'est Baudelaire lui-même qui cite ce poème dans son article.

[42]F. Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner*, Épilogue §2 in *Le Crépuscule des Idoles*. Mercure de France trad. H. Albert.

[43]F. Nietzsche, *Le Cas Wagner*, §10, in *Œuvres* (tome 2). Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 918

[44]F. Nietzsche, *Considérations inactuelles IV* : « Richard Wagner à Bayreuth ». Gallimard, coll. « La Pléiade », trad. P. David, pages 657 à 725.

[45]Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* chap. V, § 12. PUF, p. 213.

[46]F. Nietzsche, *Humain, trop humain II*, § 174, trad. H. Albert.

[47]F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* §4. Gonthier, p. 33.

[48] *Ibid.* p. 34

[49] *Ibid.* p.34

[50] *Ibid.* p.35

[51]*Ibid.* p.34

[52]Sophocle, *Œdipe Roi*. Alphonse Lemerre Éditeur, trad. Leconte de Lisle, p. 127.

[53]*Ibid.*, p.123

[54]F.Nietzsche *La Volonté de puissance* vol. II, §556. Gallimard, coll. « Tel », trad. G. Bianquis, p. 445

[55] *Ibid.* p.446

[56]*Ibid.* §557, pp. 446-447. C'est Nietzsche qui souligne ces termes.

[57] *Ibid.* p. 447. C'est Nietzsche qui souligne ces termes.

[58]Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes* « Plusieurs sonnets », II. Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 67

[59]E. Kant, *Traité du Ciel* in *Œuvres* (tome 1). Gallimard, coll. « La Pléiade ».

[60]Gérard Lebrun, *Kant et la mort de la métaphysique* chap. XV, §V. Librairie Armand Colin, p.426

[61]David Hume, *Traité de la nature humaine* Livre 2 : « Les passions ». Aubier, trad. A. Leroy, p. 478.

[62] *Ibid.* p.478

[63]E. Kant, *Critique de la faculté de juger* « Analytique du sublime », §23. GF, trad. A.Renaut, p. 226

[64]*Ibid.* §25, p.232. C'est Kant qui souligne.

[65]Gérard Lebrun, *op.cit.* p. 431

[66]E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.* §26, p. 236

[67] *Ibid.* p. 237

[68] *Ibid.* § 27, p. 239

[69] *Ibid.* pp. 239-240

[70] E. Kant, *Critique de la raison pratique*, Conclusion. PUF, trad. F. Picavet, p. 173.

[71] E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op.cit., §42, p. 287

[72] *Nicolas Poussin (1594-1665)*, Catalogue de l'exposition de 1994 au Grand Palais, sous le commissariat général de Pierre Rosenberg. Réunion des Musées Nationaux, p. 456.

[73] E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit. §23, p. 226

[74] Ludwig Wittgenstein, *Carnets 1914-1916*. Gallimard, coll. « Tel », trad. G. G.Granger, p. 159