

**NOTE SUR LE PROBLÈME DU GÉNIE
DANS « L'ORIGINE DE L'ŒUVRE D'ART »**

Mark Sinclair
(Manchester Metropolitan University)

Dans la troisième partie de la version définitive de « L'origine de l'œuvre d'art » (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), Heidegger aborde la question de la création de l'œuvre d'art. Vers la fin de cette tentative pour penser la création selon les deux idées-clés de l'essai, celles du *monde* et de la *terre*, se trouve la remarque suivante : « Il est vrai que aussitôt le subjectivisme moderne interprète la création à sa façon : comme le résultat de l'exercice d'une virtuosité géniale chez un sujet souverain. (*Der moderne Subjektivismus mißdeutet freilich das Schöpferische sogleich im Sinne der genialen Leistung des selbstherrlichen Subjektes*) »¹. Étant donné le contexte philosophique et historique, il ne peut être question ici d'*eine geniale Leistung* au sens d'une simple performance *magnifique* ou *merveilleuse*. C'est pourquoi la traduction française que nous citons, celle de Wolfgang Brokmeier, ajoute le mot *virtuosité* en rendant cette phrase, ou périphrase allemande, par « exercice d'une virtuosité géniale ». Dans la tradition de la philosophie de l'art moderne, après Kant tout au moins, une telle virtuosité est, bien sûr, nommée génie. *Eine geniale Leistung*, c'est pour ainsi dire "un coup de génie", "un trait de génie" et, par conséquent, l'intention critique de la remarque semble porter sur le concept de génie dans l'esthétique moderne.

La remarque semble, en fait, porter deux arguments : d'abord que l'idée de génie dans l'esthétique moderne se lie inextricablement à la philosophie post-cartésienne que Heidegger qualifie de « subjectivisme » ou « métaphysique moderne de la subjectivité » ; ensuite que, dans le cadre de cette métaphysique moderne, le "trait de génie" est conçu comme acte ou performance du sujet souverain et autonome. Le premier argument semble incontestable, sinon un peu trop général, dans la mesure où le terme, compris comme faculté productive innée de l'artiste dans le domaine des beaux-arts, n'advient qu'au XVIII^e siècle. Cette genèse a été longuement étudiée – nous y reviendrons – par l'historien des idées Edgar Zilsel dans *Die Entstehung des Geniebegriffs*, traduit sous le titre *Le Génie : histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance*². Le deuxième argument convainc beaucoup plus difficilement : l'on se

¹ *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, GA 5, 63-64.

² Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffs – Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen, 1926 ; rééd. Georg Olms, Hildesheim/New York, 1972. Nous citerons la

demandera comment un sujet souverain et autonome pourrait effectuer un véritable "coup de génie". Quoique inné, celui-ci n'est-il pas, d'après et après Kant, une faculté qui dépasse les intentions et le contrôle rationnel de celui-là ? Le génie n'est-il pas plus un don que l'exercice de la maîtrise de soi du sujet ?

La remarque, en ce qu'elle tente de délimiter un concept moderne de génie, est ainsi discutable. Bien entendu, elle est vague aussi : l'on ne sait pas trop si elle fait allusion à Kant et à ses contemporains, à la philosophie de l'art post-kantienne ou à une conception plus quotidienne et journalistique de l'époque. Il est possible que Heidegger vise de manière polémique tout cela à la fois, mais force est de constater que la notion reparaitra dans ses cours sur Nietzsche à partir de 1936 et, peut-être, que la remarque vise surtout l'interprétation nietzschéenne du génie dans le cadre de sa philosophie de la volonté de puissance³. Dans tous les cas, et malgré son ambiguïté, on a critiqué cette remarque d'un point de vue kantien. Selon Jay Bernstein, Heidegger ne reconnaît pas la manière dont le génie, dans la *Critique de la faculté de juger*, est un pouvoir ou une faculté qui dépasse et la puissance, et la volonté du sujet. C'est dire que l'analyse kantienne du concept permettrait une interprétation beaucoup plus positive que celle délivrée par Heidegger⁴. Dans ce qui suit nous répondons à cet argument en revenant brièvement à la troisième *Critique* et en élucidant la conception heideggérienne de la création artistique par rapport à ses sources pré-kantiennes.

I.

Comme l'a montré Georgio Tonelli, dans la théorie kantienne du génie peu d'idées se révèlent originales par rapport au discours esthétique du XVIII^e siècle. Même le flottement de certains éléments aux §§ 43-50 de la *Critique de la faculté de juger* correspond aux discordances entre les conceptions diverses du génie de l'époque. C'est plutôt la « structure systématique »⁵ de l'analyse qui constitue son originalité et qui fait qu'elle peut être comprise en tant que *locus classicus* de l'articulation moderne du concept. La structure de l'analyse est pourtant déterminée par la question principale de sa critique du jugement esthétique, à savoir celle de la possibilité du (pur) jugement de

traduction française de Michel Thévenaz, *Le Génie : histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance*, Paris, Éditions de Minuit, 1993.

³ Voir surtout le séminaire de 1938, *Zur Auslegung von Nietzsches II. Unzeitgemässer Betrachtungen*, GA 46.

⁴ Jay Bernstein, *The Fate of Art*, Londres, Polity, 1992. Notons que le renvoi au concept de génie est accentué par toutes les trois traductions de langue anglaise (Albert Hofstadter dans *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper and Row, 1975 ; David Farrell Krell, modifiant légèrement celle de Hofstadter, dans *Basic Writings*, Londres, Routledge, 1993 ; et Julian Young dans *Off the Beaten Track*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002), puisqu'elles rendent « *eine geniale Leistung* » par « *performance of genius* ».

⁵ Voir Georgio Tonelli, « *Kant's Early Theory of Genius (1770-1779)* », in *Journal of the History of Philosophy*, 1966, vol. 4, n°2, pp. 109-31 pour la première partie, pp. 209-24 pour la seconde, et la conclusion en particulier.

goût. En se souciant apparemment peu du « concept qu'on associe habituellement au terme génie », Kant démontre ce que doit être la création artistique pour que le jugement de goût soit possible devant l'œuvre des beaux-arts⁶. Comme celle de Heidegger, la philosophie de l'art kantienne dans le cadre de la troisième *Critique* est ainsi principalement une « esthétique de la réception » à laquelle la question de la création de l'œuvre est subordonnée.

C'est au début du §46 que Kant énonce sa définition du concept : « le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles »⁷. Il explique et justifie « à titre préalable » cette définition par un argument qui reprend les trois paragraphes précédents. 1) L'art en général suppose des « règles » selon lesquelles le produit est conçu et « représenté comme possible » dans l'esprit du producteur ; c'est ainsi que le §43 avait distingué l'art de la nature, de la production naturelle. 2) Les beaux-arts, cependant, se distinguent de l'artisanat en ce qu'ils « ne permettent pas de déduire le jugement portant sur la beauté de leurs productions d'une quelconque règle qui ait un *concept* comme principe déterminant ». Le jugement basé sur un concept de l'objet ne peut être un (pur) jugement de goût, comme Kant l'a montré tout au long de « l'analytique du beau » et répété au §44, puisque le jugement de goût, en trouvant beau son objet, doit y trouver une finalité sans fin, finalité sans sens conceptuel déterminé. C'est dans ce sens qu'au §45 Kant tient que les beaux-arts doivent avoir « l'apparence de la nature » : certes, le produit des beaux-arts, pour être jugé comme tel, doit être reconnu comme œuvre d'art, mais s'il n'est que la représentation de règles évidentes et de la clarté froide du concept, l'on est encore dans le domaine de l'artisanat. En ce cas, l'art est à l'image de l'acteur qui joue mal, sans aucun « naturel ». 3) Puisque l'œuvre d'art « ne se fonde pas sur un concept de la manière dont ces productions sont possibles », les beaux-arts, c'est-à-dire ceux qui les créent, « ne peuvent eux-mêmes concevoir la règle à laquelle devra obéir la réalisation de leur production ». Par opposition à l'artisan, l'artiste ne saurait *concevoir* la règle de son produit, et donc la création artistique ne se réduit pas aux opérations de l'entendement ou de la raison. Or, étant donné que « sans règle préalable, aucune production ne peut jamais être qualifiée d'art », il faut admettre qu'il y a un principe tout autre à l'œuvre, pour ainsi dire, dans la création du produit des beaux-arts ; ce principe est ce que nomme Kant alternativement « nature » et « génie ». C'est « la nature qui donne à l'art ses règles dans le sujet », et c'est « à travers le génie » que « la nature prescrit ses règles non à la science, mais à l'art, et dans le cas seulement où il s'agit des beaux-arts ».

⁶ À ce propos, voir Henry E. Allison, *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

⁷ Nous citons la traduction publiée sous la direction de Ferdinand Alquié : Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. "Folio", 1985, sans, pour plus d'aisance, forcément donner la pagination exacte.

De cette analyse « provisoire » du génie, il ressort, selon Kant, que : 1) le génie est un talent, et non pas une aptitude, puisqu'il ne saurait s'apprendre, talent qui se manifeste par « l'originalité » ou nouveauté de ses produits ; que 2) afin de ne pas confondre le génie avec la capacité de produire ce qui est absurde, les « productions du génie doivent être également des modèles, c'est-à-dire être exemplaires » ; et que 3) le génie en tant que faculté ou don naturel dépasse non seulement l'entendement et la raison du sujet, mais aussi sa volonté. Comme l'écrit Kant, « le créateur d'un produit qu'il doit à son génie ignore lui-même comment et d'où lui viennent les idées de ces créations ; il n'a non plus le pouvoir de concevoir ces idées à volonté ou d'après un plan, ni de les communiquer à d'autres sous formes de préceptes qui leur permettraient de créer de semblables productions ».

Sur ce troisième point en particulier, le §46 rappelle la conception de la poésie lyrique dans *l'Ion* de Platon comme produit non pas de la τέχνη, qui est la connaissance, et la connaissance relative à la fabrication, mais d'une capacité ou puissance divine, une θεία δύναμις (533d), qui possède le poète et, par conséquent, ceux qui écoutent ou lisent ses mots, cela par une espèce de force magnétique. Or au lieu d'être d'inspiration divine, la puissance qui dépasse et la volonté, et la raison de l'artiste est maintenant « génie » ou « nature ». Soulignons l'ambiguïté foncière dans l'usage de ces deux termes, selon qu'ils se comprennent comme distingués ou, au contraire, comme synonymes. Dans le premier cas, la nature pourrait se comprendre comme principe différent, voire comme principe résidant au-delà du sujet, englobant ce dernier, qui serait à l'œuvre dans les beaux-arts par le biais de la disposition subjective et innée que Kant nomme génie⁸. Mais, dès le début, Kant semble identifier nature et génie, étant donné que ce dernier est lui-même qualifié de « don naturel » (*Naturgabe*). Dans ce second cas, qui semble primer sur le premier, et même si l'on peut se demander d'où vient ce « don », l'invocation de la nature n'est qu'une façon de parler de l'essence ou constitution particulière du génie en tant que disposition subjective.

Cette ambiguïté du concept de nature, ainsi que l'explication du génie en tant que faculté qui dépasse et la volonté et la raison du sujet, nous permettent-elles de critiquer la remarque de Heidegger dans « L'origine de l'œuvre d'art » et d'interpréter le concept de génie chez Kant autrement ? Bien évidemment, la remarque a un caractère polémique, et Heidegger exagèrerait par rapport à Kant s'il affirmait que l'œuvre de génie est l'exercice de la maîtrise de soi du sujet. Or, dans le chapitre de son livre intitulé « *The Genius of Being* » (*Le génie de l'être*), Bernstein veut aller plus loin en tenant que l'idée de la création artistique présentée dans l'essai de Heidegger se rapproche de l'analyse kantienne justement parce que « les œuvres de génie ne sont pas

⁸ Selon Tonelli – « *Kant's Early Theory of Genius (1770-1779)* », art. cit., p. 223 –, l'idée du lien entre la nature, dans ce sens large, et le génie, dont les sources sont Shaftesbury et Herder en particulier, constitue la couche la plus profonde de l'analyse kantienne. Notons aussi que c'est dans ce sens que Schelling reprendra le concept de génie de Kant.

les produits d'une subjectivité souveraine, et que leur excès par rapport à la subjectivité se lie à une opacité transcendante qui *est* leur distance à l'égard de la subjectivité »⁹. Mais comment penser un tel « excès » ou une telle « opacité transcendante » dans le cadre de la philosophie kantienne ? Et comment mettre cela en rapport avec la conception heideggérienne de la création artistique ?

Pour fournir une réponse préliminaire à la première question, avançons au §49, qui prolonge et justifie les déductions provisoires du §46 en examinant « Les facultés de l'esprit qui constituent le génie ». Ici Kant explique que le genre d'idée dont il s'agit dans la création des beaux-arts est l'*idée esthétique*, qui est « cette représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pourtant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire sans qu'aucun *concept*, ne puisse lui être approprié ». D'une part, par rapport au concept, l'idée esthétique est le contraire de l'idée de raison, à laquelle aucune intuition sensible « ne peut être adéquate ». D'autre part, par rapport à l'intuition sensible, c'est l'imagination, faculté productive selon Kant, qui crée l'idée esthétique en disposant « d'une grande puissance pour créer en quelque sorte une autre nature à partir de la matière que la nature réelle lui fournit ». C'est donc en retravaillant la nature sensible de façon à ce qu'elle donne à penser sans qu'elle puisse se réduire à un concept déterminé que l'artiste crée l'œuvre des beaux-arts. Et c'est ainsi que son produit est animé en tant qu'œuvre de *Geist*, œuvre d'âme ou d'esprit¹⁰.

De cette analyse de l'idée esthétique il résulte que le génie est non seulement l'opération d'une faculté subjective, à savoir l'imagination, mais qu'il consiste aussi dans le *rapport* de l'imagination à l'entendement. Selon Kant, « le génie en tant que talent pour l'art présuppose un concept déterminé du produit considéré comme fin, donc présuppose l'entendement, mais aussi une représentation (bien qu'elle soit indéterminée) du matériau, c'est-à-dire de l'intuition, afin de présenter ce concept ». L'on peut certes voir dans cette définition, et dans toute l'analyse ultérieure des §§49 et 50, les inquiétudes d'un philosophe d'art conservateur. Il est possible que Kant cherche à éviter les conséquences possibles et trop irrationnelles de son analyse au §46, comme à contrer les idées de la création artistique dans le mouvement alors naissant du *Sturm und Drang*. Quoi qu'il en soit, l'analyse ultérieure semble dédoubler le concept de génie¹¹ : d'une part, il consiste dans l'opération de l'entendement et de l'imagination, les deux mis en rapport par le jugement, et c'est en ce sens qu'il est une « exemplarité originelle » et qu'il « donne la règle à l'art ». D'autre part – au §50 en particulier –, il se borne à l'imagination seule, et c'est ici que Kant parle de la nécessité de rogner

⁹ Jay Bernstein, *The Fate of Art*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁰ Évidemment, nous ne nous engageons pas dans tous les détails de l'analyse du §49. Au sujet du rapport de l'idée esthétique à « l'attribut esthétique » et du rapport de la *Geist* au génie, voir, par exemple, Henry E. Allison, *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, *op. cit.*, p. 283 *sq.*

¹¹ Comme l'a montré Allison – *ibid.*, p. 301 – en reprenant la thèse de Otto Schlapp dans *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der 'Kritik der Urteilskraft'*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1901, p. 344.

« sévèrement les ailes » de la liberté du génie, de le civiliser en le soumettant aux lois de l'entendement.

Aucune de ces deux acceptations ne permet de tirer un autre sens positif de l'invocation kantienne de la nature que celui selon lequel elle est l'opération de l'imagination en tant que faculté subjective. C'est dire que le supposé « excès » de la subjectivité ou prétendue « opacité transcendante » est tout simplement, si l'on s'en tient à ce que Kant dit explicitement au §49, l'imagination remaniant les données de l'intuition. La production ou expression imaginative d'idées esthétiques est, certes, plus ou moins distincte de l'entendement et de la volonté, mais l'on semble être encore loin, pour reprendre la deuxième question posée plus haut, de la délimitation de la métaphysique moderne de la subjectivité que nous permettent la conception heideggérienne de l'œuvre d'art et son interprétation résultante de la création artistique.

Élucidons cela d'abord par le biais de l'idée de *monde*. Par rapport à *Être et Temps*, Heidegger en dit bien peu dans « L'origine de l'œuvre d'art » : le monde est « l'ouverture ouvrant toute l'amplitude des options simples et décisives dans le destin d'un peuple historial »¹²; « ce n'est pas le simple assemblage des choses données, dénombrables, connues ou inconnues » mais « le toujours inobjectif sous la loi duquel nous nous tenons, aussi longtemps que les voies de la naissance et de la mort, de la grâce et de la malédiction nous maintiennent en l'éclaircie de l'être »¹³. Le livre de 1927 avait pourtant montré que le monde est l'horizon de sens pré-conceptuel dans ou à travers lequel les choses nous apparaissent. C'est la modalité de leur apparence et de leur sens, un sens qui se donne avant tout acte de jugement. C'est peut-être ce à quoi pense Proust quand il écrit : « ce milieu que nous ne voyons pas, mais par l'intermédiaire translucide et changeant duquel nous voyions [...], c'est-à-dire ces croyances que nous ne percevons pas mais qui ne sont pas plus assimilables à un pur vide que n'est l'air qui nous entoure »¹⁴. L'idée de monde en tant qu'horizon pré-prédicatif de sens, en tous les cas, permet de repenser la possibilité de sens dans toutes les formes de l'art¹⁵. Dans la peinture, par exemple, un tableau peut faire autre chose que de représenter quelque chose d'existant ou de présenter une idée ou un concept. Heidegger veut nous faire voir que l'œuvre est capable de présenter, c'est-à-dire d'établir, d'instaurer ou de projeter, l'horizon herméneutique de monde. L'œuvre est capable de donner « aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes » de

¹² GA 5, 33.

¹³ *Ibid.*, 29.

¹⁴ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1988, t. III, p. 655.

¹⁵ Ce qui a changé par rapport à 1927 dans cette conception du monde, c'est qu'il ne peut plus être conçu comme horizon transcendantal ou condition de possibilité ; c'est maintenant l'œuvre, apparaissant *dans* le monde, qui à la fois donne ou produit le monde. C'est une idée qui va remettre en question non seulement la philosophie transcendante, mais aussi toute idée de différence ontologique entre l'être et l'étant. À ce sujet, voir, par exemple, le §266 des *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)*, GA 65.

sorte que, si elle est originale, « tout se montre autrement que d’habitude »¹⁶. C’est dire que s’il existe un aspect de l’œuvre qui dépasse la clarté froide du sens conceptuel, ce n’est pas simplement l’œuvre comme expression d’idées esthétiques : l’art, comme Heidegger le dit de manière assez polémique, « n’est pas un quelconque vagabondage de l’esprit inventant ça et là ce qui lui plait ; ce n’est pas un laisser-aller de la représentation et de l’imagination aboutissant à l’irréel »¹⁷.

C’est d’abord sur la base de l’idée de monde que l’on peut comprendre l’appel que fait Heidegger au verbe allemand *schöpfen* pour penser la création de l’œuvre, au paragraphe qui contient sa remarque sur l’idée du génie :

Parce qu’elle est un « tirer à la lumière » (*Holen*), toute création est un puiser (*Schöpfen*). Il est vrai qu’aussitôt le subjectivisme moderne interprète la création à sa façon : comme le résultat de l’exercice d’une virtuosité géniale chez un sujet souverain. [...] Le projet poématique (*Der dichtende Entwurf*) vient du Rien, dans la mesure où il ne puise jamais son don dans l’habituel jusqu’à présent de mise. Il ne vient cependant jamais du Néant, dans la mesure où ce qui nous est envoyé par lui n’est autre que la détermination retenue du *Dasein* historial lui-même.

Si, comme le suggère le verbe allemand, la création artistique est un acte de puiser – comme l’on puise l’eau d’un puits – et, ainsi, de tirer en présence, et donc autre chose que l’invention à partir de rien de la part d’un sujet isolé, c’est d’abord parce que, selon Heidegger, elle peut puiser dans l’horizon du monde. Le créateur puise dans le monde du présent et du passé en le projetant, en le mettant en relief de façon, si l’œuvre est originelle, neuve et non traditionnelle. C’est ainsi que l’œuvre, comme déformation créative du passé, ne réalise que « la détermination retenue » de l’être humain historial. Pour que l’œuvre soit originelle, et pour éviter qu’elle ne soit l’expression, ou l’épanchement d’une subjectivité disloquée et aliénée de l’histoire, le créateur doit donc rechercher les origines historiques du présent.

Bien que Heidegger ne nie pas sur le coup que la faculté traditionnellement nommé "imagination" ait un rôle dans la réception et la création de l’œuvre¹⁸, c’est la notion de monde, qui ne peut se réduire à aucune faculté subjective, qui dépasse et à la fois délimite l’interprétation kantienne de la création comme expression d’idées esthétiques. Bien entendu, l’accent que Heidegger met ici sur l’histoire dans et de l’art est dans une certaine mesure, et comme le souligne Bernstein, kantien. Au §47 de la troisième *Critique*, section qui est censée fournir une « Explication et confirmation de

¹⁶ GA 5, 29.

¹⁷ *Ibid.*, 60.

¹⁸ Heidegger se demande, certes, « si l’essence » de l’art en tant que *Dichtung* « peut être pensée avec une portée suffisante quand on la dérive de l’imagination comme faculté de l’âme (*von der Imagination und Einbildungskraft*) » – GA 5, 60.

la précédente définition du génie », Kant revient à l'argument selon lequel les « productions du génie doivent être également des modèles, c'est-à-dire être exemplaires ». Vu qu'elles ne peuvent s'exprimer dans aucune formule, quelles sont, demande Kant, les règles que donne à l'art « le don naturel » ? La réponse est que la règle doit être abstraite « du produit auquel d'autres aiment à mesurer leur talent pour s'en faire un modèle, non pas pour l'*imiter* mais pour en assumer l'*héritage* ». Kant fait une différence ici entre *Nachahmung*, imitation, et *Nachfolgen*¹⁹, et bien qu'il avoue avoir du mal à expliquer comment fonctionne ce dernier, ce sont les idées esthétiques exprimées dans l'œuvre qui « éveillent chez son disciple des idées semblables, lorsque la nature a doté ce dernier d'une proportion semblable des facultés de l'âme ». C'est donc en héritant de l'expression du « don naturel » dans l'art du passé, et non en l'imitant, que ce même don chez le disciple peut donner ses règles originales à l'art.

Est-ce à dire que le génie comme nature et don naturel est finalement à comprendre au sens, paradoxal en apparence, d'*histoire* ? C'est la thèse de Bernstein. Le don naturel ou génie qui, dépassant la volonté et l'entendement du sujet, fournit la règle à l'art serait une « deuxième nature » ou culture qui se développerait au fil de l'histoire par une déformation constructive du passé. Bien que le §49 l'explique comme faculté subjective, en tant qu'imagination, le génie serait, dans son sens le plus profond, une espèce d'« esprit du monde » proto-hégélien. Qui plus est, l'histoire, dans ce sens, serait constituée par le jeu réciproque de l'héritage et de l'exemplarité. Cette dernière n'est rien indépendamment de son héritage de la part du génie présent pour qui il est exemplaire. L'une dépend de l'autre, n'existant pas sans lui. Donc si, d'après Bernstein, d'une part « la succession donne à l'œuvre exemplaire son exemplarité », d'autre part « l'œuvre doit provoquer cette réponse, la contenir comme sa possibilité la plus fondamentale ». Ce jeu réciproque ou « mouvement circulaire » est, selon l'auteur, ce qui sera qualifié de « cercle herméneutique »²⁰ dans la philosophie du XX^e siècle, et dans celle de Heidegger notamment. Dans l'héritage, dans la succession qu'il ne comprend pas tout à fait, Kant aurait alors rencontré indirectement, disons de biais, un sens de l'histoire qui rendrait sa conception du génie beaucoup moins subjective ou subjectiviste qu'elle ne semble l'être à partir du §49 de sa *Critique*.

Voici certainement une thèse intéressante et une réponse légitime à cette partie énigmatique de l'analyse kantienne. Mais si – et c'est loin d'être sûr – la conception heideggérienne de l'historialité de l'art et du monde est « modelée »²¹ sur le §47 de la troisième *Critique*, elle ne l'est qu'en transformant le cadre de base de la philosophie

¹⁹ Comme l'explique Marc B. de Launay, dans « le manuscrit de Kant on trouve la répétition *Nachahmung* [...] *Nachahmen* (imitation [...] imitation), nous avons rétabli *Nachahmung* [...] *Nachfolgen* (imiter [...] assumer l'héritage) en nous appuyant sur un texte identique au paragraphe 49 » – in *Critique de la faculté de juger*, op. cit., p. 531.

²⁰ Jay Bernstein, *The Fate of Art*, p. 100.

²¹ *Ibid.* Pour être sûr, il existe d'autres et plus évidents "modèles" de cette conception herméneutique d'histoire dans la tradition philosophique, comme, par exemple, celui que présente Nietzsche dans sa 2^{ème} *Considération Intempestive*.

transcendantale kantienne. C'est dire qu'il y a du chemin entre constater et valoriser le rôle de l'histoire de l'art dans toute création artistique véritable par le biais d'une idée d'héritage, idée que Kant, soulignons-le, n'est finalement pas en mesure d'expliquer, et l'argument que notre appartenance herméneutique à l'histoire, notre historialité, constitue notre essence même – argument qu'Heidegger avait déjà présenté dans *Être et Temps* en détruisant le concept « vulgaire » du temps.

II.

Il n'est pas impossible, alors, de tirer quelque élément fructueux du concept kantien du génie. Or, pour cerner le sens de ce concept de façon adéquate, il faut examiner l'idée de la *terre* dans « L'origine de l'œuvre d'art ». Dans la deuxième partie de l'essai, l'idée est présentée par le biais d'une comparaison de la création artistique à la production sous forme de fabrication, c'est-à-dire à la production d'outils et d'instruments :

Pourtant le sculpteur use bien (*gebraucht*) de la pierre comme le fait, encore qu'à sa manière, le maçon. Mais il ne l'utilise (*verbraucht*) pas. Cela n'arrive, en un sens, que lorsque l'œuvre échoue. De même, le peintre use bien de couleurs, mais de telle sorte que leur coloris n'est pas consommé, mais parvient par là même à l'éclat²².

L'artiste se sert de « matériaux », mais ceux-ci ne sont pas usés, mais plutôt exhibés et glorifiés dans la figure particulière de l'œuvre. Par opposition au produit fabriqué, qui se retire de notre attention à mesure que l'on s'en sert, comme l'a montré l'analyse de la *Zuhandenheit* dans *Être et Temps*, l'œuvre d'art se montre dans sa présence et sa particularité, et, si elle est originale, dans le choc du nouveau. Dans l'art qui provoque ce choc, le « grand art », comme le dit Heidegger en rejetant la divinisation moderne de l'artiste créateur tout-puissant, « l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création »²³.

Comment comprendre cette présence de l'œuvre ? Selon Heidegger, elle fait voir la vérité de la « matérialité » de toute chose, comme échappant à toute tentative calculatrice de la saisir : « La couleur irradie, et ne veut qu'irradier. Si nous la décomposons, par une intelligente mesure, en nombre de vibrations, alors elle a disparu. Elle ne se montre que si elle reste non décelée et inexpliquée »²⁴. Pour expliquer le phénomène de la couleur, la science pose et présuppose un monde derrière les apparences, un "vrai monde" qui consiste en longueur d'ondes. Dans ce sens, expliquer

²² GA 5, 34.

²³ *Ibid.*, 26.

²⁴ *Ibid.*, 33.

veut dire rendre compte des apparences selon quelque chose d'autre qu'elles, à savoir leur cause que nous ne percevons pas. Or, en expliquant ainsi les apparences, la science les transforme en quelque chose d'autre qu'elles, perdant le phénomène que l'on était censé expliquer. « La terre fait ainsi se briser contre elle-même toute tentative de pénétration »²⁵. La terre est ce qui est à jamais fermée aux sciences – qu'elles soient physiques, chimiques ou biologiques – et ce n'est pas un fondement, mais plutôt un « abyme », un « venir en présence qui à la fois se retire (*das Hervorkommend-Bergende*) »²⁶.

Si l'idée du monde est une transformation de ce que la tradition philosophique a connu sous le titre d'*intelligible*, alors la *terre* est ce qu'elle a connu comme *sensible*. L'on pourrait aussi dire que c'est ce que la tradition a connu comme matière : « loin d'user la terre ou d'abuser d'elle comme d'un matériau », l'artiste « la libère précisément à elle-même »²⁷. Dans la troisième partie de l'essai cependant, Heidegger développe cette conception de la terre et de l'être-créé de l'œuvre en pensant le processus même de la création selon, encore une fois, le sens du verbe allemand *schöpfen*. Certes, l'artiste produit une figure que la nature seule n'est pas capable de produire, comme l'a dit Aristote²⁸, mais cette figure n'est pas simplement donnée à la terre du dehors. Sur ce point, Heidegger cite une phrase du troisième livre de *Die Lehre von menschlicher Proportion* d'Albrecht Dürer : « car, en vérité, l'art y est, dans la nature, et celui qui d'un trait peut l'en faire sortir, il le tient »²⁹. La figure de l'œuvre est tirée de la nature, ce qui veut dire que la vision ou connaissance propre à l'artiste consiste à voir ce dont est capable le « matériau » sur lequel il travaille ; il consiste à voir la possibilité de la statue, sa forme latente, dans la pierre même. Par conséquent, l'aspect physique du processus de création est beaucoup plus « révélateur » qu'il n'est « créatif »³⁰. En mettant en lumière la figure de l'œuvre, l'artiste laisse venir en présence la terre dans une forme définie. C'est dire que le travail manuel propre à l'art contient une passivité essentielle, qu'il est ainsi « un recevoir et un puiser (*Entnehmen*) à l'intérieur du rapport à l'ouvert (*Unverborgenheit*) »³¹.

Heidegger apporte des réserves au dicton de Dürer en mettant l'accent sur l'originalité de l'œuvre : s'il est vrai que l'art est latent dans la nature, alors il est « aussi certain que cet art dans la nature ne devient manifeste que par l'œuvre, parce

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, 32.

²⁷ *Ibid.*, 52.

²⁸ Cf. Aristote, *Physique*, II, 198b17.

²⁹ Albrecht Dürer, *Die Lehre von menschlicher Proportion*, in *Schriftlicher Nachlaß*, édition en 3 volumes de Hans Rupprich, Berlin, 1969, p. 295.

³⁰ Sur ce point, Zilsel note que « la Renaissance utilise très rarement le verbe créer pour qualifier l'activité artistique ou poétique » et que son utilisation plus tardive dans ce sens implique non seulement un glissement de sens du verbe, mais aussi, une élévation de l'artiste par rapport au divin – *Le Génie : histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance*, op. cit., p. 244.

³¹ GA 5, 50.

qu'il est originellement chez lui dans l'œuvre »³². D'une part, la possibilité de l'œuvre repose dans, par exemple, le bloc de pierre, mais, d'autre part, c'est la statue qui en ressort qui montre ce dont il est capable. C'est un cercle que l'on peut qualifier, encore une fois, d'herméneutique. L'on a pu suggérer, toutefois, que Heidegger prend le dicton de Dürer hors contexte, et qu'il ne s'agit que de la fidélité artistique à la nature, de l'observation soigneuse de la nature dans l'imitation artistique de ses formes³³. C'est, certes, une lecture possible du texte de Dürer, mais l'argument perd toute sa force lorsque l'on reconnaît qu'en l'interprétant comme il le fait, Heidegger revient – comme l'a souligné Daniel Payot³⁴ – à un lieu commun dans la théorie de l'art à la Renaissance. L'idée que l'œuvre est latente et cachée dans le matériau avant d'être déterrée ou dénichée dans le processus de création est exprimée, par exemple, dans les poèmes de Michel-Ange. Ainsi :

De même que tous les styles reposent dans la plume et l'encre,
Le bas, le médiocre, le sublime,
Et dans le marbre toute image, noble ou vile,
Selon que notre talent (*ingegno*) peut en extraire,
Ainsi, mon cher seigneur, ton sein contient
Autant de fierté, peut-être, qu'humilité ...³⁵.

Le marbre contient la forme de la statue, comme le style de l'auteur est assoupi dans ce dont il se sert pour écrire. Ce deuxième exemple est peut-être plus difficile à envisager mais, selon Michel-Ange, l'artiste ne fait que réveiller les possibilités latentes de la nature.

C'est pourtant ainsi que nous revenons au concept de génie. La manière dont Michel-Ange exprime ce lieu commun à la Renaissance implique une idée particulière des capacités de l'artiste. Edgar Zilsel a montré comment l'idée de génie comme disposition exceptionnelle et irrationnelle dans le domaine des beaux-arts provient du concept d'*ingenium*. À cette époque, l'*ingenium* latin ou l'*ingegno* italien

³² *Ibid.*, 58.

³³ Robert Bernasconi note à ce sujet : « *Restored to its context the statement that Heidegger quotes from Dürer is concerned with the question of fidelity to nature. Dürer advises artists to observe nature carefully and to avoid assuming that by departing from it they will invent something better. To do so would be to assume that one could improve on what God accomplished when he created nature. Insofar as an experienced artist can produce a beautiful image from his imagination, this is only because he has been schooled by copying from nature. This is the sense in which art is embedded in nature* » – « 'Ne sutor ultra crepidam': *Erasmus and Dürer at the hands of Panofsky and Heidegger* », in *Heidegger and The Art of Existing*, Atlantic Highlands, Humanities Press, 1993, p. 128.

³⁴ Voir Daniel Payot, *La statue de Heidegger : art, vérité, souveraineté*, Paris, Circé, 1998. Payot le souligne en s'appuyant sur les analyses de Erwin Panofsky dans *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. fr. de Henry Joly, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1989.

³⁵ C'est le début du poème n°84 dans *Rime e Lettere di Michelangelo*, Paola Mastroccola (éd.), Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1992.

est l'un de ces mots favoris des lettrés qui qualifiait soit une personne, soit un trait individuel, parfois sans valorisation précise (Alberti parle d'un *ingenium* moyen, Léonard de Vinci d'un bien pauvre *ingegno*, De Hollanda d'*ingenia* vulgaires) mais qui, sans l'adjonction d'un qualificatif spécifique, signifie un talent hors du commun ou un homme remarquablement doué. Étymologiquement, il s'agit d'une qualité innée opposée à tout ce qui peut s'apprendre ou se reproduire.³⁶

Le sens d'*ingenium* comme qualité innée qui ne saurait s'apprendre était, semble-t-il, inconnu au Moyen Âge, et comme l'a montré Zilsel dans le sillage de Jacob Burckhardt, il marque et « cristallise » une certaine découverte de la personnalité et de l'individualité³⁷. Mais si l'*ingenium* de la Renaissance deviendra le génie du XVIII^e siècle, étant finalement conçu comme don propre au producteur des beaux-arts, avant d'être réduit à la capacité du sujet devant l'inertie matérielle des ses objets, selon Michel-Ange tout du moins, l'*ingenium* de l'artiste ne fait alors que réveiller les capacités innées et cachées de la nature, qui sont au moins égales à celles de l'artiste.

L'on pourrait se demander, soit, s'il existe un écho lointain de cette conception de création dans l'invocation kantienne de la nature au §46 de la *Critique de la faculté de juger*. Kant, après tout, se sert du mot latin *ingenium* entre parenthèses dans sa définition initiale du génie comme disposition innée de l'artiste. Pour illuminer les enjeux philosophiques de cette question, notons qu'une telle conception de création provient de la *Métaphysique* d'Aristote, et qu'au livre Θ, le Stagiritte la lie de façon directe à son concept de δύναμις, c'est-à-dire, de possibilité ou potentialité :

L'acte (ἔ νέργεια), donc, est la présence (τὸ ὑ πάρχειν) de la chose mais non de la façon dont nous disons qu'elle existe en puissance (δυνάμει), quand nous disons, par exemple, qu'Hermès est en puissance dans le bois³⁸.

Puisque la statue existe en puissance dans le bois, continue Aristote, elle n'a besoin que d'en être tirée par un processus d'abstraction nommé ἀφαίρεσις. C'est dire que pour que Kant puisse être en mesure de penser *de manière philosophique* la conception de création commune à la Renaissance, il faut qu'il pense l'idée de possibilité ou de potentialité dans un tel sens physique. Mais c'est justement cela qu'il ne fait pas : dans son analyse *De l'art en général*, au §43 de la troisième *Critique*, il ne s'agit par possibilité que de la représentation de la chose dans l'esprit du producteur avant le processus de son actualisation. Ainsi, si elle est plus qu'une possibilité logique vide,

³⁶ Edgar Zilsel, *Le Génie : histoire d'une notion de l'antiquité à la renaissance*, p. 221.

³⁷ *Ibid.* p. 220 : « C'est surtout la notion d'*ingenium* qui cristallise cette découverte de l'individualité : définissant les qualités innées, ce terme, que le Moyen Âge paraît avoir ignoré dans cette acception, revient sous tant de formes à la Renaissance qu'il est impossible d'en donner une réelle synthèse ».

³⁸ Aristote, *Métaphysique*, Θ, 1048a32-33.

comprise comme ce qui n'est pas en soi logiquement contradictoire, la possibilité ne peut signifier ici plus que sa détermination en tant que catégorie de modalité dans la *Critique de la Raison Pure*, selon laquelle « le concept de la chose » est possible s'il « s'accorde avec les conditions formelles de l'expérience en général »³⁹.

Kant n'a finalement rien de concret à dire de la production des beaux-arts qui rapprocheraient sa pensée de la conception dont Michel-Ange hérite indirectement d'Aristote. D'une part, il ne saurait penser la possibilité dans un sens physique de potentialité ; d'autre part, si le génie ne sait comment les idées de son oeuvre lui arrivent dans l'esprit, alors en faisant sortir ces idées de son esprit l'artiste n'est qu'une « cause efficiente », comme il l'indique au §43, qui pousse la nature à devenir ce qu'elle n'est pas. Notons cependant, et avant de conclure, que ce n'est que, semblerait-il, après avoir écrit « L'origine » que Heidegger lui-même est amené à reconnaître que chez Aristote la *ποίησις* est autre chose que l'opération d'une telle causalité efficiente sur une matière inerte, et qu'il est ainsi amené à repenser les distinctions qu'il avait faites – distinctions bien instables – dans l'essai entre la création artistique et la fabrication, et entre la *τέχνη* et la *ποίησις* grecques⁴⁰.

*
* *

« Il est vrai, affirme Heidegger, que aussitôt le subjectivisme moderne interprète la création a sa façon : comme le résultat de l'exercice d'une virtuosité géniale chez un sujet souverain ». C'est finalement la découverte de la *terre*, découverte que fait Heidegger en réfléchissant sur l'oeuvre d'art, qui libère la phénoménologie du subjectivisme moderne de manière décisive, et qui pousse Heidegger à délimiter ainsi le concept moderne de génie. Il y a certes une dimension polémique dans cette délimitation par rapport à Kant, comme nous l'avons vu ; d'après lui l'oeuvre de génie n'est pas le produit d'un sujet souverain puisqu'elle dépasse la volonté et l'entendement du sujet. Qui plus est, le § 46 de la troisième *Critique* semble résonner d'un sens large et non subjectif de la nature, et il est possible qu'au §47 Kant rencontre un sens de l'histoire selon lequel ce dernier s'exprimerait par le truchement du génie. L'on pourrait se douter alors que l'analyse kantienne de la création artistique permet une interprétation plus positive, une « répétition » plus généreuse. C'est justement ce que tente Bernstein. Mais nous avons vu aussi qu'après l'*ingenium* de la Renaissance la notion de génie exprime une subjectivisation ou humanisation croissante des capacités à l'oeuvre dans l'art, et que le génie est défini chez Kant comme faculté innée et

³⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la Raison pure* (A 219/B266). Voir aussi le §31 d'*Être et Temps*.

⁴⁰ Sur ce point, voir Holger Schmidt, « L'oeuvre d'art comme péripétie de la pensée », in Éliane Escoubas (éd.), *Phénoménologie et Esthétique*, Fougères, Encre Marine, 1998, ainsi que le chapitre V de notre livre, *Heidegger, Aristote and the Work of Art*, Basingstoke, Palgrave-Macmillan, 2006.

subjective. Dans le cadre de sa métaphysique, il ne saurait être défini autrement. Il est possible, certes, que dans la philosophie moderne après Kant, et dans la pensée de Schelling notamment, l'idée de génie puisse trouver un cadre métaphysique moins subjectiviste. Mais s'il existe chez Kant des éléments semblant en appeler à un cadre philosophique différent, alors ce n'est plus lui, mais bien la tradition qui parle dans son analyse