
Du génie en philosophie

Toute philosophie des philosophies doit se mettre en face de l'ensemble immense de tous les philosophèmes ; et pour s'en faire une idée, commencer par le mettre en ordre.

L'ordre usuellement évoqué d'abord et qui paraît aller de soi comme donnée immédiate et sûre, c'est l'ordre historique conçu d'emblée comme chronologique. Mais, comme tout ce qui paraît aller de soi, c'est là un aperçu contestable, adopté sans critique. Prenons garde que philosophiquement l'ordre chronologique n'est ni une donnée immédiate ni un ordre intrinsèque. Dire que Platon naquit plus tôt qu'Aristote, ou que Schelling publia son *Ame du monde* huit ans avant que Fichte n'ait publié son *Initiation à la vie bienheureuse*, c'est ne rien dire du point de vue philosophique. On ne se place au point de vue philosophique que si on étudie ce qui, dans le philosophème aristotélique, procède du philosophème platonicien et donc ne peut être mis en ordre temporel que postérieurement à lui ; ou ce qui, dans l'*Ame du monde* et dans l'*Initiation à la vie bienheureuse*, implique un mouvement général des idées dans un contexte qui comprend aussi bien Kant et Hegel que Moïse Mendelssohn et tout un ensemble de préoccupations qui remontent assurément jusqu'à Wolff. En d'autres termes, ce que nous appelons ordre historique en philosophie n'est pas le simple et naïf ordre chronologique, c'est le résultat d'une analyse et d'une comparaison des philosophèmes, afin d'établir entre ceux-ci un ordre, et éventuellement une mise en série, linéaire si possible.

Or dans les démarches de l'histoire de la philosophie, il est une mise en ordre préalable à cette comparaison ordonnatrice temporelle. Il s'agit d'un ordre hiérarchique. Je viens d'évoquer Platon et Aristote ; ce sont là de grands noms. Tels des astres majeurs, dont les rayons se prolongent à travers le Moyen Age ou la Renaissance jusqu'à nous, ils dominent des itinéraires. De même pour Fichte, Schelling ou Hegel. Moïse Mendelssohn est déjà un astre mineur. Entre Wolff et Schelling pris comme origine et aboutissement, je trace ainsi une ligne par rapport à laquelle je tâcherai

de placer des hommes comme Bouterweck, dont le *Traité de la certitude* est de 1799, ou Bardili qui publie son *Sophylus* en 1794. Mais personne ne songerait à classer Schelling par référence à Bouterweck ou à Bardili. En d'autres termes, il est, avant toute mise en ordre chronologique des philosophies, un classement hiérarchique qui s'impose au penseur en premier. Certains astres majeurs jalonnent l'itinéraire temporel, et les *stellae minores* se situent par rapport à l'itinéraire établi ainsi.

Quels sont les principes de cette hiérarchie ? Quelles raisons profondes font dans la philosophie une place hiérarchiquement différente à Fichte ou à Bouterweck, à Schelling ou à Bardili ? Qu'on n'allègue pas que Fichte était professeur à l'Université de Berlin, qu'il en a même été recteur, tandis que Bouterweck ne professait qu'à Göttingue et que Bardili n'était pas *Professor Doktor*. Cette considération administrative est nulle ici. Ce que nous cherchons se situe dans une atmosphère qu'on peut dénommer pratiquement et provisoirement en parlant de *génie philosophique*. Nos astres majeurs sont les philosophes de génie.

Quelques considérations générales sur l'idée de génie sont nécessaires ici.

* * *

Malgré l'effort contemporain des sciences humaines pour se faire ou se vouloir vraiment scientifiques, elles usent couramment de vocables ou de notions plus ou moins traditionnelles, dont la définition est extrêmement vague et dont l'expression n'appartient pas à la terminologie scientifique, comme par exemple dans le domaine psychologique des mots tels que intuition, passion, imagination, etc. Mais peut-on s'en passer ?

Si je prends au hasard une livraison (numéro de janvier 1972) d'un recueil aussi hautement scientifique de méthode que le *Journal de Psychologie normale et pathologique*, j'y trouve employés les termes d'imagination, p. 99, de passion, p. 89, d'intuition, p. 67. De ces mots, il serait sans doute possible d'élaborer des définitions très rigoureuses, ayant un peu les caractères de l'*artefact*. Mais il est clair que ni les auteurs qui emploient ces mots, ni les lecteurs qui les lisent ne se réfèrent à de telles définitions et n'y limitent l'import de ces termes. Je ne le leur reproche pas : il est impossible de faire autrement. Il serait facile de montrer (mais cela nous entraînerait trop loin) que même les expérimentalistes les plus rigoureux se réfèrent plus ou moins à de telles notions traditionnelles, dans le choix initial des faits qu'ils groupent pour les soumettre

ensuite à des investigations et des élaborations techniques précises. Cela est inévitable : une pensée qui voudrait s'abstenir totalement de tels mots et concepts risquerait fort de perdre tout contact avec la réalité vivante et quotidienne et avec une expérience humaine diffuse qui n'est pas sans prix et conditionne des applications pratiques.

De ces notions, le principal inconvénient n'est donc pas l'imprécision. C'est la présence d'implications dont la complexité et parfois l'arbitraire échappent aux usagers. Pour prendre un exemple non plus psychologique mais sociologique : quel est celui de nos contemporains qui pourrait employer surtout en épithète, le mot de bourgeois dans une acception purement et scientifiquement sociologique, sans aucune contamination d'un import, généralement péjoratif, qu'on peut faire remonter jusqu'au xvii^e siècle¹.

Mais mon but n'est pas ici de recenser des *idola tribus*. Je veux seulement introduire quelques considérations relatives à l'idée de génie. Et les considérations qu'on vient de lire tombent directement sur cette notion.

Il en existe une réduction précise à une notion scientifique.

Les auteurs américains l'emploient dans une signification à la fois expérimentale, intellectuelle et quantitative : sont qualifiés génies (*geniuses*) ceux qui réussissent dans les tests d'intelligence les performances les plus élevées et statistiquement les plus rares. Dans cette perspective, la notion est utilisable et utilisée même en psychologie animale. Guillaume et Meyerson ont eu l'occasion d'étudier en laboratoire un chimpanzé qui était un génie selon la terminologie américaine. Cette conception, bien marquée chez Thorndike, peut remonter jusqu'à Galton. On pourrait en rapprocher de Candolle (bien qu'il fût critiqué de Galton) qui dans ses recensions prenait comme critère du génie « le fait d'être membre associé d'une Académie étrangère » ; critère social, mais intellectualiste en ceci qu'il se basait sur une certaine réussite professionnelle dans une carrière intellectuelle.

Mais ce critère quantitatif, expérimental et intellectualiste ne répond nullement à l'usage pratique que font les contemporains, notamment en esthétique, de la notion et du terme de génie. D'ailleurs cette acception américaine ne figure pas, *sub verbo*, dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (« le Lalande »,

1. Voir l'emploi qu'en font chez Molière Cathos et Madelon, ou l'effet comique qu'en tire BOILEAU dans son *Dialogue des héros de roman* quand Pluton se plaint que lui et Proserpine sont traités de bourgeois par les héros des enfers.

comme on dit usuellement). Celui-ci nous propose comme « sens B » : « Dons de l'esprit naturels et éminents, donnant à celui qui les possède d'heureuses inspirations. » C'est en ce sens, dit-il, qu'on emploie le mot absolument : « avoir du génie ; un homme de génie ». Il est vrai que le Lalande est aujourd'hui dépassé. Mais dans tous les dictionnaires français récents qu'on peut consulter figure plus ou moins une sorte d'antagonisme entre la notion de génie et l'intellectualité pure ; on y met même une nuance tant soit peu métaphysique et même religieuse. « Inspiration » disait Lalande (et le mot d'inspiration ne figure pas dans son vocabulaire !). Le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* donne du mot de génie un commentaire purement psychiatrique (affinité du génie et de la folie). Le *petit Robert*, après avoir détaillé divers sens vieillis, donne (en II, 2^e) la définition qui nous intéresse : « Aptitude supérieure de l'esprit qui élève un homme au-dessus de la commune mesure et le rend capable de créations, d'inventions, d'entreprises qui paraissent extraordinaires ou surhumaines à ses semblables. » — *Génie poétique* — *avoir du génie* — « Le génie peut être défini faculté créatrice » (Rivarol) ; « Ah frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie » (Musset) ; « Le talent sans génie est peu de chose ; le génie sans talent n'est rien » (Valéry).

On observera que la rédaction de cet article montre un effort curieux et assez efficace de syncrétisme, pour faire passer dans la définition un reflet de plusieurs théories. On peut en rapprocher ce que le Lalande ajoute à ses définitions comme Remarque : « Il existe plusieurs définitions célèbres du génie, qui ne sont pas à proprement parler des définitions, mais l'expression sommaire d'une *théorie* sur les causes de cette supériorité. » Il faudrait ajouter qu'une sorte de ressouvenir ou de rémanence de ces théories subsiste souvent, sans définition, dans l'emploi du terme. Quand Aragon, dans son *Traité du style*, écrit : « On sait que le propre du génie est de fournir des idées aux crétins une vingtaine d'années plus tard », il ne se réfère pas formellement à Stendhal et à Diderot (pour qui « le génie écrit pour la génération suivante ») : mais il y fait plus ou moins allusion. Il les a, il les sent derrière lui.

Sans passer en revue toute l'immense tradition dont nos emplois de ce terme sont solidaires, on peut du moins en tracer assez brièvement les grandes lignes.

1^o D'abord, et d'une façon globale, l'opposition entre le génie et la pure intelligence. On la trouve par exemple au xvii^e siècle chez Baltazar Gracian, qui dans son *Oraculo manual*, après avoir

appelé les hommes de génie « Rois et lions par droit de naissance » déclare le génie « supérieur à l'entendement ». Dans cette perspective, on notera comme particulièrement intéressante la thèse de Baumgarten (le fondateur de l'esthétique), qui définit le génie : « les facultés inférieures de l'esprit portées à leur plus haute puissance ». On peut encore en rapprocher les théories de l'intuition. Elles ont le plus souvent de nos jours une saveur bergsonienne, mais on peut remonter plus haut. Balzac écrit (*Splendeur et misère des courtisanes*, Ed. B.L., XVI, 48) : « Le génie en tout est une intuition. » Ce n'est pas le seul point sur lequel un rapprochement entre Bergson et Balzac est utile.

On mettra encore dans ce groupe les théories, présentées surtout à propos du génie poétique, qui le représentent comme une promotion de l'âme de l'enfant (Goethe, Baudelaire, etc.). « Si les enfants continuaient à se développer tels qu'on les voit d'abord, il n'y aurait que des hommes de génie en ce monde » (Goethe, *Mémoires*, trad. Cœuroy, p. 43).

2^o Groupe des théories opposant le génie non seulement à l'intelligence mais à la raison. Sous une forme bénigne, c'est ce qu'insinuait Diderot lorsqu'à l'un de ses amis il présentait Philidor en ces termes : « Vous voyez cet homme-là ; pas le sens commun ; c'est tout génie. » Sous une forme exaspérée, c'est la thèse psychiatrique qui assimile génie et folie. Elle s'étale par exemple chez Lange-Eichbaum (1926). Elle est bien plus ancienne. « O génie, ô folie, effrayant voisinage ! », écrivait V. Hugo qui avait tant de motifs d'y penser, ayant eu un frère et une fille déments. Diderot y a donné une remarquable contribution, dans l'article « Théosophes » de l'*Encyclopédie*. Il y parle de « ces hommes d'un tempérament sombre et mélancolique » qui « ne doivent cette pénétration extraordinaire et presque divine qu'on leur remarquait par intervalles... qu'à quelque dérangement périodique de la machine ». Là-dessus il donne d'excellentes descriptions de ce qui sera nommé plus tard cyclothymie, et s'écrie : « Oh que le génie et la folie se touchent de bien près. » Il énumère alors en exemple « Pindare, Eschyle, Mahomet, Shakespeare, Roger Bacon et Paracelse ». Remarquons que l'idée du rapport génie et folie peut être remontée jusqu'à Aristote (*Problèmes*, 30, 1).

Il y a trois remarques à faire au sujet de cette interprétation pathologique du génie :

a) Malgré le vêtement de terminologie scientifique qu'elle prend le plus souvent, elle se contredit par la multiplicité des diagnos-

tics : épilepsie larvée, diathèse hypomaniaque, cyclothymie, etc.
Etc. ;

- b) Elle est parfois insinuée seulement, comme dans l'article de l'*Encyclopédie Quillet* dont on a parlé plus haut. De même on lira avec intérêt, dans le *Traité* de Dumas (II, 950 sqq.) le tableau de la psychose hypomaniaque. Il est à ce point voisin de celui de l'inspiration et du génie, que le rapprochement sans être fait expressément est nettement suggéré ;
- c) Freud s'est formellement refusé à une explication psychanalytique du génie. La psychanalyse, dit-il, n'explique pas le génie des créateurs mais montre « quels facteurs lui ont donné l'éveil » (Freud, Avant-propos au livre de Marie Bonaparte, *E.A. Poe*). Quant à la théorie de Jung, elle est d'un tout autre genre.

Enfin il est permis de recenser dans le même groupe que les théories psychiatriques, les théories purement physiologiques du génie, comme celle (Fowler, 1930) qui le rapporte à une suractivité des capsules surrénales¹.

3^o Le troisième groupe de théories est théologique, et on pourrait préciser : démonologique. Théologique, c'est le thème de l'inspiration (auquel le Lalande fait encore allusion), mais qui dissout l'idée de génie : le génie cesse d'être inhérent à l'homme ; c'est Dieu ou un dieu (Apollon ou Muse) ou l'Esprit Pur qui parle par la bouche de l'inspiré. La théorie proprement démonique est celle qui fait de l'homme de génie (δαμόνιος) un trait d'union, un intermédiaire entre le divin et l'humain (cf. Robin, *Théorie platonicienne de l'amour*, p. 12). Elle n'est pas confinée dans l'Antiquité. Je lis chez Jaspers (*Strindberg et Van Gogh, Hölderlin et Swedenborg*, trad. fr., 1953) : « Le génie, dangereusement placé entre l'éclair foudroyant de la vérité divine et l'homme à qui il doit transmettre ce message de façon accessible et sans danger pour lui... » Le *Robert* y fait allusion encore, en parlant de créations « qui paraissent surhumaines ».

4^o Enfin viennent les théories ontologiques, qui sont très variées. Il en est de strictement ontologiques : je lis dans Marmontel : « Le talent donne la forme, le génie donne l'être. »

Il en est de cosmologiques : « Le génie est une âme cosmique »,

1. On remarquera que William JAMES admet comme *un des facteurs* du génie le « tempérament névropathique » à condition qu'il soit associé à « une intelligence supérieure ». C'est cette combinaison qui, selon lui, donne le génie. Cf. *Expérience religieuse*, tr. fr., p. 22.

écrivait Victor Hugo, dans son *William Shakespeare* (cf. surtout pp. 441 sqq.). Boutroux parlait d'une « parenté avec l'universel » (Congrès de Philosophie de Genève, 1904). Le génie est mis aussi en rapport avec la nature. Il est, dit Kant dans la *Critique du jugement* « la disposition innée par laquelle la nature donne ses règles à l'art ». D'ici on peut remonter jusqu'à Platon selon lequel le génie crée *τινι φύσει* (*Apologie*, 22 c, voir aussi *Phèdre*, 279 a). C'est même ce qui vaut à notre vocabulaire ce mot de génie, venant non de *genius* mais d'*ingenium* ; mot employé par Cicéron pour traduire *φύσις* en citant Platon (cf. Meillet, *Histoire de la langue latine*, p. 215). On peut encore mettre dans ce groupe les théories du rapport du génie avec l'inconscient collectif (Jung).

Reprenons haleine.

Toutes ces théories, si variées soient-elles, ont en commun un point bien remarquable par où elles prêtent toutes le flanc à la critique. Elles font du génie une disposition, une faculté, une diathèse, qui permet (ou exige) d'engendrer des œuvres plus ou moins caractéristiques, soit surhumaines soit extraordinaires, soit en avance sur leur temps, etc. Bref, le génie est en tout ceci défini comme *une faculté* d'engendrer des œuvres géniales. C'est sur ce point que peut et doit porter toute la critique.

Spéculativement ou méthodiquement, on peut être inquieté d'emblée par une position qui évoque si forcément la fameuse « vertu dormitive ».

Pratiquement ou dans les faits observables, la thèse rencontre deux grandes difficultés : labilité et latence du génie.

Le caractère labile du génie tel qu'on le conçoit dans toutes ces théories est attesté par le fait que l'homme qu'on dit de génie n'est pas en possession constante et durable de cette soi-disant faculté : celle-ci semble n'apparaître qu'accidentellement ou fugitivement. On s'en apercevra aisément en voyant combien d'hommes semblent n'avoir eu de génie qu'occasionnellement. Ils n'ont laissé qu'un nombre infime d'œuvres attestant ce génie. Rien que dans l'ordre poétique, comme il est facile d'en trouver des exemples ! On recensera non seulement Arvers, l'homme du sonnet unique, mais combien d'autres ! Lefranc de Pompignan ne survit que par une strophe (« Le Nil a vu sur ses rivages, etc. »). Gérard de Nerval, poète de génie assurément, s'atteste par trois sonnets (*El Desdichado*, *Delfica*, *Erythrea*) et quatre ou cinq vers de-ci de-là. Le reste est d'un talent honorable sans plus.

Autre exemple : celui qui trace ces lignes a eu dans sa jeunesse

une extrême admiration pour Jules Laforgue, dont il ne connaissait que les quatre poèmes qui figurent dans l'*Anthologie des poètes français contemporains* de G. Walch. Lorsqu'il a pu avoir entre les mains les *Œuvres complètes* de Laforgue, quelle déception ! Il n'y avait de vraiment bon que les quatre poèmes choisis par Walch ! Le reste n'était que verbiage, maladresses, poursuite vaine de quelque chose d'insaisissable et d'insaisi.

Il serait inutile de dresser un long catalogue des déceptions de ce genre. Nul doute que chez beaucoup d'hommes de génie la masse des non-réussites est longue. Goethe est loin d'être toujours égal à lui-même, d'être toujours génial. De Hugo on ferait une assez belle anthologie en prenant seulement un dixième de ses œuvres¹...

Ceci conduirait à retoucher l'idée de génie, en parlant d'une faculté de produire parfois, dans un certain concours de circonstances (retenons cette expression, on la développera tout à l'heure) des œuvres d'un ordre supérieur, capables de passer à la postérité.

Quant au problème de la latence, le voici. Il est posé sous ce nom par Ward (cité dans Poyer, *Hérédité psychologique*, p. 202) qui l'opposait à Galton. C'est que le génie latent est un génie qui ne peut éclater qu'en certaines occasions, par exemple pour le génie militaire à l'occasion d'une guerre et pour un homme pourvu d'un grand commandement. Combien d'officiers mis à la retraite comme chefs de bataillon avaient peut-être l'étoffe d'un Turenne ou d'un Napoléon, mais ont fait carrière en temps de paix, sans jamais avoir l'occasion de faire preuve de génie ! Que d'architectes n'ont jamais eu l'occasion d'élever un palais ou une cathédrale ! Que de clercs de notaire ou de quincailliers (sans médire de ces professions) ont pu rêver des symphonies peut-être sublimes qu'ils n'ont jamais eu la possibilité d'écrire, peut-être simplement faute de savoir écrire la musique. Il faut donc convenir que toute étude philosophique du génie s'appuie sur l'exemple des seuls hommes dont l'hypothétique faculté extraordinaire a, en plus, rencontré dans la conjoncture des circonstances propices à l'actualisation de cette faculté — et peut-être même à son existence. Car rationnellement on ne peut douter que le génie qui s'actualise soit autre chose que le génie en puissance, que le génie virtuel. Problème à rapprocher du thème romantique du génie universel, aussi propre à s'actualiser dans la création poétique que dans la politique ou dans les passions de l'amour.

1. Il ne serait pas absurde de soutenir que Hugo n'a eu vraiment du génie qu'à partir de l'exil. Et, quant au génie philosophique, est-il une seule des nombreuses œuvres de KANT antérieures à la *Critique de la Raison pure* qu'on puisse qualifier de géniale ?

Si on admet cette hypothèse, on doit admettre aussi que l'homme de génie qui n'a pas l'occasion de commander des armées ou d'être ministre devrait toujours trouver à son génie une issue quelconque, ne serait-ce que dans l'exercice du crime. La notion positive de génie latent porte témoignage pour l'inclusion des circonstances dans l'effectuation des actes du génie.

De ce premier examen critique des théories ressortent deux propositions très simples, presque naïves à certains égards, mais qui déplacent considérablement la question. Les voici :

- 1^o Le critère du génie n'est pas dans les hommes, il est dans les œuvres ;
- 2^o C'est chose arbitraire et illégitime de postuler sous le nom de génie une faculté *unique*, à soi seule nécessaire et suffisante pour la production de l'œuvre géniale.

Expliquons-nous sur ces deux propositions ; et d'abord sur le critère du génie.

Dire que le génie est la faculté de faire des œuvres géniales, ce n'est une pauvre idée que si on la centre sur celle de faculté. C'est en ce cas qu'il faut évoquer la vertu dormitive. Mais la proposition devient féconde si on veut dire par là que l'œuvre géniale a des caractères intrinsèques, qu'on peut exposer positivement. Ce renversement (qu'il est inutile d'appeler copernicien) consiste à dire : « Wagner a du génie, parce que *L'or du Rhin* est positivement génial, comme on peut le reconnaître à certains caractères inhérents et énumérables : on y voit une construction symphonique exprimant une cosmologie, des effets musicaux parfaitement valables pour l'oreille tout en comportant une signification métaphysique, une conceptualisation des sonorités par la systématique des motifs, et pourtant des effets harmoniques et orchestraux à la fois originaux et puissants, en liaison avec la structure harmonique de l'œuvre ; toutes choses qui n'avaient jamais encore été réalisées avec cette puissance, cette unité architectonique et cet éclat paradigmatique. » Ce sont là des constatations dont la positivité contraste avec l'exposé inverse, celui qu'on conteste en disant cela, celui qui consiste à dire : « *L'or du Rhin* est génial parce que Richard Wagner avait une activité des capsules surrénales, ou un dérèglement psychique, ou un amour pour Mathilde Wesendonk, ou des complexes ou une attitude sociale qui lui donnaient le pouvoir d'écrire *L'or du Rhin*. »

Le renversement n'est pas moins important lorsqu'au lieu de dire : Wagner avait *une faculté* (qu'on peut appeler génie) d'écrire *L'or du Rhin* on dit : « *L'or du Rhin* en sa génialité résulte d'un

nombreux ensemble de causes convergentes, parmi lesquelles on peut énumérer : le courage obstiné de Wagner à promouvoir un système musical qui s'ébauche dès le *Vaisseau fantôme*, l'influence de Weber et la double rivalité avec Meyerbeer et Berlioz, l'orgueil de Wagner, sa fumeuse philosophie, sa recherche d'une communion avec certaines sources originelles d'ailleurs imaginaires, son indulgence à la solution des problèmes harmoniques par le chromatisme, et son habileté à utiliser certaines découvertes musicales de Liszt, sans oublier les circonstances sociales des années 1851-1854, etc. On pourrait continuer longtemps ainsi, car il est infiniment riche, ce complexe causal qu'on prétend réduire à une faculté. Non seulement il est riche, mais il est disparate : certaines causes sont psychologiques et individuelles, d'autres sont sociales, historiques, conjoncturelles. Le point de convergence et d'union est dans l'œuvre.

Ces vues se prêtent à bien des développements. Elles ont des conséquences variées et importantes, quant à la théorie générale du génie.

Elles nous révèlent d'abord ce qu'il y a à la fois d'inique et de juste dans le sacré et dans la gloire du génie.

Iniquité : dans ce complexe génétique de l'œuvre géniale figurent des faits extérieurs au créateur, comme tous ceux qui tiennent à la conjoncture. La chance... Si Wagner n'avait pas connu Liszt, si plus tard il n'avait pas rencontré Louis II de Bavière, si Liszt, généreux envers un rival admiré, n'avait pas réussi à faire exécuter *Lohengrin*, si Wagner avait lu Schopenhauer avant d'écrire *L'or du Rhin* et non aussitôt après... on peut jouer ce petit jeu des *si* à l'infini. Il commentera non seulement le cas Wagner, mais celui de bien d'autres, soit parmi ceux qui ont réussi, soit parmi ceux qui ont échoué. Combien d'hommes d'un beau génie, disait La Bruyère, sont morts sans qu'on n'en ait jamais parlé ! Il y a tous ceux qui n'ont jamais rencontré leur chance, ou qui l'ont rencontrée trop tard, quand un autre, favorisé du sort, avait déjà raflé pour lui toute la gloire disponible.

Et cependant je dis qu'il y a une justice en ceci. La genèse de l'œuvre géniale est, disions-nous, l'effet d'une multitude de causes concourantes. La différence entre l'homme de génie et le raté est souvent minime : une seule de ces causes a manqué. La psychologie (je dirais volontiers l'anthropologie) du raté est bien instructive. Que ce soit le neveu de Rameau ou l'un des habitués de *Parva domus*, le raté est souvent un homme qui avait toutes les dispositions dans lesquelles on veut voir le sacré du génie : beaucoup de talent, des idées abondantes et originales, et même parfois de grandes

chances dans les circonstances ambiantes. Un seul facteur a manqué. Lequel ? Souvent ce qui a manqué, c'est l'assiduité dans le travail de création. Les grands créateurs sont la plupart du temps de grands travailleurs, sachant rester tous les jours de l'aube au soir à l'atelier, à la table de travail, quand leurs congénères restés médiocres allaient au café ou faire un petit tour pour se délasser. Très souvent encore ce qui a manqué, c'est simplement l'audace. Le génie... le talent qui ose. Oser mettre un ton clair directement près d'un ton clair ; oser des quintes parallèles ; oser mettre dans un visage les deux yeux l'un au-dessus de l'autre ; oser entreprendre un vaste poème...

Notons encore comme bien importante une certaine lucidité dans l'autocritique (mauvais mot : non la critique de soi, mais la critique de son œuvre). Cette lucidité critique jointe au courage de recommencer, c'est bien souvent une clé de la génialité. Que d'œuvres classées géniales, où la génialité n'a été obtenue qu'au deuxième ou au troisième état : le *Faune* de Mallarmé, le *Chiron* de Hölderlin... Devant la première réalisation, le poète a senti à la fois le peu de valeur de l'œuvre (et pourtant bien d'autres s'en seraient contentés !) et les linéaments vagues d'une œuvre possible, bien plus belle et plus géniale. Et il s'est dit : « A l'ouvrage ! » Ceux qui ont étudié l'invention artistique, dupes d'une théorie du génie comme efférence, comme explicitation d'un germe tout intérieur (Croce, etc.), ont négligé cette forme d'invention qui va de l'extérieur vers l'intérieur : le musicien qui pianote vaguement en « cherchant des idées », et les trouve curieusement sous ses doigts ; le dessinateur qui jette sur le papier des linéaments, et qui y cherche, comme on les chercherait dans les taches d'un vieux mur, l'ébauche d'un visage ou d'une attitude¹.

C'est aussi ce qui fait que des faussaires ou des plagiaires ont eu parfois du génie (comme Van Meegeren) : ils ont développé avec talent une suggestion extérieure. Ils ont refait au mieux l'œuvre d'autrui, comme Molière refaisant Cyrano ou Hugo refaisant toute l'œuvre du premier auteur des *Pauvres gens*. On condamne moralement cela chez le plagiaire, on l'admire chez l'autoplagaire, qui, en se le donnant en trois, atteint à la reprise la génialité. Le génie, second souffle du talent... On sait ce qu'est le « second souffle » de l'athlète. Une forme particulière et féconde de cette lucidité auto-critique jointe au courage, non de recommencer mais simplement

1. NIETZSCHE en a parlé, dans *Humain, trop humain*, 155 (tout le chapitre contient d'excellentes choses sur le génie).

de commencer, joue un grand rôle dans la génialité, c'est le choix parmi les projets.

Un esprit d'artiste est, j'ose le dire, le plus souvent trop riche en idées. Combien d'idées de poèmes, de tableaux, de monuments, de statues, de symphonies, ont traversé des esprits humains sans aboutir à réalisation !

C'est un des points où il faut avoir le courage de dire, malgré tous les préjugés contraires qui traînent si absurdement et puissamment partout, que le domaine de l'art n'est pas l'imaginaire, mais le réel. Les symphonies non écrites, les monuments non construits, les poèmes entrevus, les tableaux rêvés, n'existent pas artistiquement. Ne comptent que les œuvres réalisées. Si l'art vit de rêves, c'est à condition de faire qu'ils ne soient plus des rêves, mais qu'ils aient présence matérielle devant les hommes. Or en face de ces mille rêves qui hantent l'imagination des hommes, le génie a la lucidité de choisir celui qui vaut qu'on emploie des heures, des jours, parfois des années à le réaliser. Parfois l'excès de courage et d'obstination est ici malheureux : il y a ce qu'on appelle « les erreurs du génie ». Hugo a écrit *L'homme qui rit*, qui malgré quelques beautés de premier ordre dans les détails au total ne vaut rien, bien que l'idée centrale (la femme aveugle éprise d'un homme dont elle ne connaît que la voix) ait été viable ; André Gide l'a reprise dans sa *Symphonie pastorale*.

C'est pourquoi dans les démarches du génie (entendons dans les démarches individuelles dont dépend en tout ou en partie la production de l'œuvre géniale) il y a quelque chose qui ressemble fort à un pari pascalien. Le créateur mise une ou plusieurs semaines, un ou plusieurs mois ou ans de sa vie, plus sa carrière professionnelle et parfois toutes ses ressources vitales, sur l'œuvre à faire qu'il décide d'entreprendre. S'il affronte le public, la critique, les concurrents, la société, la postérité, ce n'est pas directement par lui-même, c'est par l'intermédiaire de l'œuvre. L'œuvre est son champion dans ces combats.

Dans ce pari créateur, l'élection du livre ou du tableau qui sera ce champion est d'autant plus aléatoire, que l'artiste délègue d'avance ses pouvoirs à un être qui n'existe pas encore et dont, même lorsqu'il sera achevé, personne ne peut dire avec certitude qu'il aura le succès dans les combats à livrer. Ce qui est sûr, c'est que c'est l'œuvre qui se bat ainsi, et non l'auteur qui en a fait son fondé de pouvoirs.

Nous avons encore signalé, parmi les propriétés de l'œuvre géniale, le pouvoir paradigmatique. Insistons sur ce point si essentiel

à la génialité de l'œuvre d'art. *Les massacres de Scio* de Delacroix, *Le fifre* de Manet, *Les joueurs de cartes* de Cézanne ou *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, font époque dans l'histoire de l'art. Pourquoi ? Par cette puissance paradigmatique, par les qualités qui permettent à ces œuvres de faire éclater aux esprits d'une manière irréfutable un style, une manière de peindre, une volonté artistique typiquement victorieuse ; tandis qu'en bien d'autres œuvres du même genre, classables dans les mêmes écoles, l'éclat paradigmatique n'est pas présent ou reste obnubilé. De même en musique, par exemple le *Concerto* opus 24 de Webern fait date avec justice.

Cette considération permet d'élucider les apories du problème, si délicat, de l'insertion temporelle de l'œuvre d'art. Le pouvoir d'innovation que si souvent on détecte dans l'œuvre dite géniale est en principe anesthétique. La beauté propre de la *Joconde* n'est en rien concernée par le fait qu'il y ait, ou qu'il n'y ait pas, antérieurement à elle, et par exemple chez Verrocchio, du modelé en clair-obscur. Cela peut influencer sur le mérite qu'on reconnaîtra à Léonard, mais non sur les qualités intrinsèques de l'œuvre.

Mais si on tient compte, avec le pouvoir paradigmatique, de l'insertion temporelle de l'œuvre, on notera l'importance et la positivité de ce pouvoir de faire éclater aux esprits un fait esthétique un peu moins sensible ailleurs. S'il y a génialité dans *Les joueurs de cartes* de Cézanne, c'est parce que la trajectoire de la progression de la peinture au XIX^e siècle doit passer par les œuvres de Cézanne, et non par celles de Cabanel ou de Bouguereau. La possibilité d'une mise en ordre des œuvres dans un parcours faisant je ne dis pas progrès mais progression, définit et légitime ces facteurs temporels de la génialité, liés au pouvoir paradigmatique.

* * *

Abordons le dernier point de cette étude. Ces considérations ont enfin (et c'est là qu'on voulait en venir) un impact direct et digne d'attention sur le problème du génie philosophique.

Ce génie est un fait positif mais rare. On nommera sans hésiter comme génies philosophiques Descartes, Spinoza, Leibniz, Kant, Hegel.

Ceux-là sont rois et lions, pour parler comme Gracian. Mais comme ils sont peu ! à grand-peine on en comptera vingt et un — trois pléiades. A côté d'eux, combien d'honnêtes gratte-papier méritent encore mention dans l'histoire de la philosophie, qui ne

seraient traités de génies par personne : Molyneux, Lherminier, Robinet, Prémontval, Laromiguière (pour ne pas nommer de contemporains). Remarquons qu'il serait fort intéressant de chercher à mesurer le rôle et l'importance totale de ces gens-là dans le progrès philosophique. Mais ils sont indubitablement hors des limites de notre époque.

Assurément il y a des cas douteux : Cudworth, Geulincx, Jacobi. Il faut faire bonne mesure, et dès qu'il y a doute, les accepter dans les pléiades. Mais c'est en les prenant tous qu'on obtient notre vingtaine de génies.

Quelles conséquences tirer pour la philosophie des considérations générales sur le génie qui précèdent ?

Celle-ci d'abord, bien importante : c'est que ce qui atteste la génialité, ce ne sont pas les hommes, ce sont les œuvres. C'est par les *Méditations* que Descartes s'avère génial, par l'*Ethique* Spinoza... Précisons mieux. Référer au seul livre des *Méditations* les preuves de génialité de Descartes, ce serait considérer trop la philosophie comme un genre littéraire. Ce qui fait témoignage, c'est l'œuvre entier, c'est le philosophème. Le philosophème cartésien est génial, comme est génial le philosophème kantien, ou l'hégélien.

Cette proposition a deux aspects, l'un plutôt négatif, l'autre positif.

L'aspect négatif c'est qu'il faut s'abstenir de référer la génialité cartésienne à des questions de capsules surrénales ou de psychanalyse : ce n'est pas dans le fameux *Songe du Melon*, ni dans l'amour enfantin pour la petite fille qui louchait, qu'on trouvera les clés philosophiques du génie cartésien. Il faudrait aussi, sinon écarter du moins mettre en leur juste place les considérations purement sociales. Le sieur des Cartes était-il un vrai gentilhomme, ou un bourgeois à savonnette ? La question vaut d'être prise en considération, surtout pour éviter les énormes erreurs faites souvent (notamment par Barrès) à propos des fins de lettre de la princesse Elisabeth à Descartes : la princesse appliquait exactement la formule protocolaire prescrite pour une princesse écrivant « à un gentilhomme non titré ». Mais tout cela doit être bien mis en place. Certes il ne faut pas oublier l'aspect « gentilhomme Louis XIII » de Descartes ; mais il n'est à prendre en considération que dans son impact précis sur certains détails de l'œuvre. Exactement comme par ailleurs, considérant les idées religieuses de Descartes, le vœu à Notre-Dame-de-Lorette, le legs de son cœur aux Jésuites de La Flèche, et ainsi de suite, ainsi qu'un fait externe comme la condamnation de Galilée, on établira le lien précis de causalité avec la

rédaction du *Monde* et peut-être le degré d'influence de saint Augustin sur le *cogito*.

Dira-t-on que subordonner ainsi l'étude de l'homme à celle du philosophème, c'est déshumaniser la philosophie, la faire abstraite et trop loin de la vie ? Non ; mais c'est voir clair dans une question méthodologique importante, en évitant de confondre l'histoire de la philosophie avec une histoire des philosophes. Cela permettra notamment de faire parfois passer l'histoire de la philosophie à côté des philosophes professionnels, et par exemple en notant que la philosophie de Descartes à Leibniz, passe par le Cavalier Bernin, et de Schopenhauer à Nietzsche, par Richard Wagner. Nous y reviendrons en conclusion.

Ce changement d'assiette n'est donc pas un sacrifice mais une mise en place. Il y a d'ailleurs des sacrifices, et même graves, résultant de ce changement d'assiette. En situant dans les œuvres le fait de génialité, on se voit obligé de renoncer à faire d'une faculté unique et précise, fût-ce celle d'intuition, la clé de la génialité philosophique. Ne nous laissons pas aller, dupes d'une certaine fausse profondeur philosophique, à vouloir privilégier et mettre hors pair un seul de ces facteurs, quand c'est, nous l'avons vu, la multiplicité de ces facteurs en *convergence vers l'œuvre et unifiée en elle*, qui en fait la génialité. Le complexe de génialité philosophique comprend aussi bien l'érudition scientifique que la faculté d'intuition ou le courage de recommencer.

Ce pluralisme des causes a encore un avantage, c'est qu'il permet d'insérer dans l'arabesque philosophique des faits de conjoncture absolument contingents : le bolide d'Ægos Potamos et son influence sur la philosophie d'Anaxagore (voir Diogène Laërce, livr. II, chap. 12, 13) ; le tremblement de terre de Lisbonne et son impact sur le problème de l'optimisme au XVIII^e siècle (voir Voltaire contre Leibniz). Influence presque scandaleuse pour qui, soucieux d'écrire une véritable histoire de la philosophie et non des philosophes, veut trouver dans une dialectique de l'Esprit Pur la clé de succession des philosophèmes. Ce bolide est une terrible pierre dans la mare aux grenouilles philosophiques, si on veut passer d'Anaximène à Anaxagore par un mouvement dialectique et spirituel pur. Car il n'est pas tombé du ciel pour souffler, comme d'un trou de souffleur, à Anaxagore la similitude des corps célestes et des corps terrestres, idée nécessaire à ce moment dialectique. Mais cette suggestion du bolide, Anaxagore a dû et su l'intégrer courageusement à son philosophème.

Il en est de même pour les guerres, les révolutions, les positions

politiques. Socrate a combattu à Potidée comme Descartes (peut-être) à la Montagne Blanche. Anaxagore a été accusé de « médisme » comme Xénophon de « lacédémonisme ». Philolaos a été chassé vers Athènes par la révolution de Croton. Fichte est à Napoléon comme Anaxagore est au bolide.

A plus forte raison l'état ambiant et cosmique de la problématique scientifique trouve sa juste place parmi ces conditions d'insertion temporelle qui, nous l'avons vu, inhérent à la génialité. La philosophie de Leibniz est en soi valable et se suffit à soi-même, comme entité du Plérôme. Mais il est clair qu'elle trouve son lieu privilégié d'insertion au moment où la mathématique demande et propose les bases du calcul infinitésimal ; comme le philosophème cartésien s'insère au premier rayonnement de l'algèbre, ou bien le philosophème pascalien à l'aurore du calcul des probabilités. Il est clair aussi qu'il y a des génialités méconnues, lorsqu'un philosophe propose des idées qui n'ont pas de résonateur dans l'état général concomitant de la pensée scientifique, comme celles du pseudo-Démonax, dont le contexte scientifique n'apparaît qu'au xviii^e siècle avec Lavoisier.

C'est ici qu'il faut situer en philosophie ce « courage de recommencer » qui tient tant de place dans le génie artistique. Son observation est importante. Elle dissuade de vouloir à tout prix donner de la genèse psychologique du philosophème une interprétation linéaire en orthogénèse, et d'en faire l'épanouissement progressif d'une cellule génératrice.

On n'oubliera pas qu'avant d'être à son état d'*imago* (au sens des biologistes) le philosophème a eu souvent des métamorphoses à subir pour vaincre les obstacles qu'il trouvait en lui-même. Quand Leibniz adolescent se demandait s'il opterait pour l'atomisme ou la continuité, c'est l'effort de reconstruction nécessaire pour dépasser cette option, qui lui fait concevoir toute la théorie des monades. Kant a métamorphosé deux fois sa pensée : une fois après l'écrit *Sur les différentes races d'hommes* et une autre fois avant la rédaction de l'*Uebergang*. Or ce n'est que par choc en retour que ce sont là des métamorphoses de la pensée (je dis personnelle et psychologique) de Kant. Avant tout ce sont des crises du philosophème kantien. C'est pour cela que ce sont des faits philosophiques et non psychologiques. Le renversement copernicien de la critique, puis plus tard le problème de l'esprit comme puissance constituante sont les points de butée qui ont obligé Kant à faire appel à ce second et ce troisième souffle aussi importants dans le génie philosophique que dans le génie poétique ou dans les techniques physiologiques de

l'athlétisme. Et cette génialité est ainsi attestée par la puissance résolutive du philosophème par rapport à ces apories où la dialectique intérieure de l'œuvre est en cause, dans l'aperception et la résolution de ces apories. D'une façon générale il ne faut pas oublier que la critique est inhérente au philosophème, soit qu'elle vienne du dehors, et qu'elle soit l'inducteur des « réponses aux objections » (elles font partie du philosophème cartésien) ; soit qu'elle figure dans le philosophème lui-même, comme les objections de Simmias et de Cébès dans le *Phédon*.

Du Geist des Widerspruchs ! Nur zu ! du magst mich führen ! dit Faust sur le Brocken. L'Objecteur est un personnage aussi important dans le drame philosophique que Méphistophélès dans l'univers faustien¹.

Nous sommes ici dans la région la plus positive de la théorie, par l'assiette que cela donne à l'examen critique du philosophème, et par le point de vue qui se précise ainsi pour cet examen. Par exemple en ce qui concerne le pouvoir paradigmatique de l'œuvre géniale. Quiconque examinera structurellement la philosophie de Wolff verra qu'elle émette indéfiniment les problématiques que Kant unifie et architecture vigoureusement. Wolff est larvaire. Mais tout ce qui viendra après l'*imago* kantienne sera nécessairement obligé de se référer à elle et de prendre position par rapport à elle². Voilà pourquoi l'architectonique d'un philosophème est si intimement liée à sa valeur et à sa puissance. On pourrait soutenir sans paradoxe que toute la signification et la valeur du cartésianisme résident dans l'ordre de son cosmos, et dans la possibilité d'en parcourir régulièrement le labyrinthe entier à partir de l'entrée par le *cogito*.

C'est en quoi il éclate aux esprits, par contraste avec tous les labyrinthes confus qui le précèdent. Il y a une justice en ces choses³.

Pour terminer, je voudrais revenir sur cette question du passage de l'histoire de la philosophie par les philosophèmes et non par les

1. Et dans *La création du monde* selon Jacques RUEFF, Plon, 1974.

2. C'est aussi sans doute pour cela que Lambert, qui a tant de titres au nom de philosophe de génie, est en somme plutôt méconnu. On peut passer tant bien que mal de Wolff à Kant puis à Hegel sans passer obligatoirement par l'*Architectonique* de LAMBERT. Je crois que c'est un tort. Mais de bons historiens de la philosophie le font.

3. A cette importance de l'architectonique on peut rattacher l'idée de CONDILLAC sur le génie (*Langue des calculs*, livr. II, chap. I) : « Il commence par le commencement et il va droit devant lui : voilà tout son art. » Il y a peut-être un peu de platonisme dans cette formule qui semble déferer à un certain ontologisme du monde des idées. Découvrir ce qui *peut servir* de commencement et permettra d'aller tout droit devant soi est une opération essentielle, d'ailleurs difficile et méritoire, dans ces facteurs architectoniques de la génialité.

philosophes. Hors de ce point de vue, il est impossible de serrer de près l'idée d'Esprit, l'idée d'une trajectoire linéaire et en quelque sorte arabesque à travers le plérôme des philosophèmes, de façon à constater un progrès. Or la génialité du philosophème de demain (qui de nous va devenir un dieu ?) ne peut se définir que par la possibilité de le mettre sur une telle trajectoire, où il ait l'éclat paradigmatique.

Etienne SOURIAU.