



La question du rapport entre « génie » et « folie »

COMMUNICATION DE PHILIPPE LEKEUCHE
À LA SEANCE MENSUELLE DU 14 AVRIL 2018

Dans le « Phèdre » de Platon, Socrate, lors de son second discours, distingue, parmi les délires divins, celui qui vient d'Apollon (l'inspiration divinatoire), de Dionysos (l'inspiration mystique), des Muses (l'inspiration poétique) et d'Aphrodite (l'inspiration ou le délire amoureux). Les dieux prennent possession de l'esprit d'un homme (l'inspiration), il devient *estatikos*, extatique, connaissant l'extase (*ekstasis*), c'est-à-dire la folie, car il sort de lui-même (*ek-stasis*) et devient un autre : *estatikos* ou *manikos*, maniaque, fou d'enthousiasme ; il a perdu toute mesure, il n'est plus raisonnable, on ne sait plus le raisonner. « Enthousiasme », cela implique *en-theos*, « endieué » : le *dieu* est descendu *en* lui. Ainsi donc du poète qui écrit sous le coup de l'inspiration : « Car la poésie relève de l'inspiration » (Aristote, dans la *Rhétorique*). Et Platon d'affirmer qu'on ne saurait être bon poète sans le souffle divin, inspiré, comparable à la folie (*mania* ou *ekstasis*).

Par la suite, dans une seconde période de l'Antiquité grecque, s'inaugura une autre tradition fondée par un texte référencé comme le *Problème XXX* d'Aristote, en fait probablement écrit par un de ses élèves du nom de Théophraste. On le présente en français sous le titre : *L'homme de génie et la mélancolie* (cf. le livre portant ce titre, traduction de Jackie Pigeaud, Rivages poche, Petite Bibliothèque).

Le texte grec débute par cette attaque : « Pour quelle raison, tous ceux qui ont été des hommes d'exception, en ce qui regarde la philosophie, la science de l'État, la poésie ou les arts, sont-ils manifestement mélancoliques ? »

Il ne s'agit pas ici de la mélancolie au sens de la médecine moderne, maladie psychiatrique, trouble de l'humeur psychotique : humeur dépressive très profonde, culpabilité délirante, délire de ruine, délire d'incurabilité, forte tendance au suicide (voire au meurtre). Ce trouble grave de l'humeur exige une hospitalisation, un traitement puissant par des antidépresseurs – souvent en intraveineuse –, voire même par électrochocs (« électrochocs »). Si le malade est correctement soigné, il peut s'en sortir et retrouver une vie normale.

Dans le texte grec, la mélancolie désigne plutôt un type de caractère, un tempérament : l'homme est souvent d'une humeur sombre, introverti, sujet à la contemplation, à la nostalgie, à la délectation morose d'une tristesse, d'une plainte centrées sur soi-même. Le mélancolique au sens des Grecs n'est pas nécessairement malade, la mélancolie renvoyant plutôt à une certaine disposition psychique et biologique, constitutionnelle. Ce texte est « génial », très important, car il marque une rupture : le poète n'écrit plus sous le coup d'une inspiration divine mais *à cause de sa physiologie*, d'un certain état thymique (de l'humeur). Cette idée fait écho jusqu'à aujourd'hui puisque la psychiatrie scientifique a observé que les malades bipolaires, manico-dépressifs, étaient souvent des sujets montrant une sensibilité et des dons pour la création artistique et que, réciproquement, nombre d'artistes avaient tendance à présenter divers troubles de l'humeur (dont la dépression).

Il nous faut replacer ce *Problème XXX* dans le cadre de la médecine hippocratique et de la doctrine des tempéraments d'Hippocrate (V^e-IV^e siècles avant notre ère). L'homme comporte en lui quatre humeurs : la bile, l'atrabile (bile noire), le sang, la lymphe. Leur « crase » (« crasis » : « mélange ») peut être soit équilibrée, bien proportionnée, et donc harmonieuse, ou au contraire déséquilibrée, disproportionnée et disharmonieuse ; l'harmonie formera la santé, la disharmonie formera la maladie. La médecine hippocratique inclut en elle la dimension esthétique de la vie.

Pour les Grecs, le mélancolique est un homme trop sujet à la bile noire qui se trouve en excès chez lui. Elle l'emporte quantitativement sur les autres humeurs et déséquilibre cet homme.

Car, par essence, la bile noire est instable, elle peut passer d'un extrême à l'autre, devenir trop froide ou trop chaude, trop fluide ou trop épaisse, l'homme

passant ainsi d'une trop grande introversion à une extraversion exagérée. Il est instable, changeant, inconstant. C'est un être passionnel, sujet au *pathos* (terme signifiant « souffrance » mais aussi « passage d'un extrême à l'autre »). De telle sorte qu'instable, « pathique » et plastique (« plastos » : « modelé »), le poète peut « mimer » tous les phénomènes. « Mimer », cette notion d'imitation, de *mimêsis*, fonde l'esthétique des Grecs, « *l'art imite la nature* » (Aristote). « Imiter », « mimer », signifie « être en empathie avec » : le poète imite ainsi tous les hommes dans leur diversité, le chant des oiseaux, l'onde des flots, le beau paysage, etc. Il se sent en communion avec eux et ceux-ci le pénètrent, il s'identifie à eux. Il le peut grâce à son excès de bile noire qui lui permet, par sa plasticité, son inconstance, son instabilité, toutes les « imitations » possibles. *L'Autre, qui inspire le poète, n'est plus le dieu mais un Autre interne : un certain état de l'humeur, un certain état physiologique.*

Mais cette mélancolie n'est point une maladie en soi puisqu'il existe une *santé du mélancolique*, une constance de l'inconstance, un équilibre du déséquilibre ; cet homme variable, sujet à la passion, peut connaître un fragile équilibre mais il doit sans cesse se surveiller, s'observer lui-même. Il devra notamment éviter le vin qui risque de le déséquilibrer, d'accroître son désespoir et de le mener au suicide (le texte antique précise, avec un sens clinique extraordinaire, validé par la psychiatrie moderne : surtout *par pendaison* !).

C'est ce texte, le *Problème XXX*, qui est à la racine de l'idée, en Occident, d'une maladivité du génie. Or il ne dit nullement que le mélancolique, le poète, ou l'homme de génie, est fou ou malade. Il fait plutôt passer l'idée que *la création suppose une mobilité, une dialectique en mouvement entre équilibre et déséquilibre*. Mais l'on a tortu l'interprétation de ce texte pour en arriver à l'idée que l'homme de génie serait fou.

Certes, un certain nombre de grands écrivains ou poètes (ou d'autres artistes) ont souffert d'une maladie mentale. Ainsi, par exemple, Gérard de Nerval, – qui n'était pas fou ! – souffrait de maniaco-dépression. D'autres connurent « la folie par excellence » (Blanchot), c'est-à-dire la schizophrénie. Deux phénomènes caractérisent cette psychose : premièrement, un morcellement du Moi, de la personnalité, et du corps propre (corps vivant-vécu) ; deuxièmement : la

conviction d'être agi et pensé par un autre supposé réel (« l'autre devine mes pensées », « l'autre me pense », « l'autre commande mes actions », « l'autre voit à travers moi »). Antonin Artaud et Friedrich Hölderlin souffrirent tous deux de schizophrénie. Le premier fit son œuvre malgré la psychose, peut-être même par et grâce à elle ; le second fut brisé par la folie.

Nous observons donc deux états de chose différents chez deux poètes souffrant de la même maladie. La folie n'est donc pas une condition du génie chez un créateur et, quand elle survient, elle peut avoir des effets opposés comme en témoignent les destins si différents d'Artaud et d'Hölderlin. Il n'y a pas de lien direct entre génie et folie : beaucoup de schizophrènes ne créent rien et bon nombre de créateurs de génie n'étaient pas fous... Ainsi, Maurice Blanchot, dans son texte « *La folie par excellence* » – qui sert de préface à l'édition française du livre de Karl Jaspers consacré à Strindberg, Van Gogh, Swedenborg et Hölderlin –, écrit : « (...) la schizophrénie n'est pas créatrice comme telle. Chez les personnalités créatrices seules, la schizophrénie est la condition (si l'on adopte, un instant, le point de vue causal) pour que les profondeurs s'ouvrent » (Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh – Swedenborg-Hölderlin* –, Les Éditions de Minuit, Paris, 1953, p. 19).

Nous pensons cependant, à titre d'hypothèse, que le grand créateur, en bonne santé mentale, atteint, par sa création même, des régions de l'être humain, une *zone*, un espace intérieur très profond, dans lequel le schizophrène se trouve bloqué, coincé. Cette zone, que j'appelle *zone de l'origine*, fait partie de la structure de l'humain. Le grand créateur peut y descendre et en revenir, à la différence du malade qui s'y trouve englué.

Dostoïevski, qui n'était point fou (psychotique), qui était certainement névrosé dans la vie, avait cette capacité de descendre vers les tréfonds : « La beauté sauvera le monde » écrit-il dans son roman *L'Idiot*. Idée folle qui énonce une *vérité* que l'homme « normal », névrosé, juge arbitraire, insensée, non raisonnable ! Idée qui saisit une réalité brûlante, celle de notre Salut : car la Beauté, c'est l'éclat de la révélation de l'être qui s'affirme à nous et fait barrage au néant, à la négation radicale.

Mais que signifie cette *zone psychotique* présente en chacun ? C'est à partir d'elle que l'homme se pose la question de l'originel, par exemple celle de l'origine

du monde, de Dieu ou de sa non-existence, du Mal, du sens ou de l'absurde de la vie. C'est depuis cette zone de l'humain que s'élève la question : « Qui suis-je ? »... en tant qu'être absolument unique et seul, n'existant qu'en un seul exemplaire, absolument singulier et pourtant participant de/à l'universel « être-humain avec autrui », le semblable, dans le monde. N'est-ce pas, en quelque sorte, une folie de se croire unique puisque ceci ne saurait être ni prouvé, ni démontré ? Impossible de prouver que je n'existe pas identiquement en deux exemplaires : cela reste une croyance et n'est pas du ressort de la raison.

Cette zone n'a rien de pathologique en soi, elle ouvre sur l'énigme du monde, elle nous permet de nous poser, à certains moments, des questions qui nous définissent en tant qu'humains. Cela ne veut pas du tout dire qu'il y aurait de la folie en nous, de la psychose, de la schizophrénie. Cela veut dire que nous partageons avec le fou ces questions transcendantales et métaphysiques qui nous ouvrent au non-savoir car elles demeurent sans réponse. « Qui suis-je ? » : à cette question toute réponse concernera toujours le « quoi », ce que je crois être, et elle ratera toujours le « qui », le sujet lui-même, qui ne saurait s'objectiver ou se thématiser dans un contenu délimitant et clos.

La différence entre le fou et l'homme sain d'esprit, c'est que le fou, devant l'angoisse insupportable issue de cet abîme du non-savoir (« Qui suis-je ? À quoi suis-je destiné ? ») va répondre à la question sur un mode délirant, par exemple en affirmant : « Je suis venu sauver la terre des esprits extra-terrestres qui nous envahissent », alors que l'homme sain supporte le non-savoir et souffre la question car il sait bien que la capacité de se la poser, – que la vérité de la question –, est bien plus importante que toute réponse fantasmatique qui viendrait mensongèrement la clore (songeons à cette admirable formule de Maurice Blanchot : « la réponse est le malheur de la question »).

Sans ces questions qui concernent le sens ultime des choses, l'homme ne serait pas l'homme. Même Emmanuel Kant a vacillé sévèrement quand il s'est rendu compte qu'Emmanuel Swedenborg, son contemporain, vraiment fou et schizophrène, se posait les mêmes questions que lui. Kant, durant quelques jours, ne vit plus quelle était la différence entre le célèbre penseur et écrivain suédois, halluciné et délirant, et lui-même, l'homme de la Raison pure ! (cf. à ce sujet le

texte « *Métaphysique et schizophrénie (Sur Kant et Swedenborg)* » de Jean-Christophe Goddard, philosophe et Professeur à l'Université de Poitiers).

« TALENT » ET « GÉNIE » : FAUX PROBLÈME ?

Je ne pense pas qu'il s'agit là d'un faux problème. Cette question est heuristique et nous fait avancer dans notre pensée sur le processus créateur.

Ce lieu commun a la vie dure : il résiste au temps. Alors, contient-il quelque chose de vrai ? D'une part, l'opinion commune semble souvent penser qu'il existerait un seuil, sur un continuum, faisant passer du talent au génie ; d'autre part, des penseurs plus profonds, tels que le philosophe français Henri Bergson ou le poète Charles Péguy qui fut son élève, posent plutôt qu'il n'existerait pas de continuum mais un *saut qualitatif radical* (cf. Charles Péguy, la « *Note conjointe* » (sur Bergson et Descartes ; dernier livre de Péguy, inachevé et posthume, paru en 1935 chez Gallimard).

Pour progresser dans notre réflexion, il convient d'abord d'essayer de définir ces deux notions. Pour notre survol historique de la notion de « génie » nous nous appuyons sur l'ouvrage de Philippe Brenot, *Le génie et la folie* (éditions Odile Jacob, Paris, 2007).

Un survol historique de la notion de « génie »

Chez les Grecs, jusqu'au V^e siècle avant J.C., le prototype du génie, c'est le « démon » de Socrate : son « daimon », une voix intérieure qui a la fonction d'une Muse capable d'inspiration pour le philosophe et le poète. C'est un dieu intérieur, un « génie » familial et inspirateur.

Comme nous l'avons mentionné, Platon nous précise dans « Phèdre » que le poète est un être sacré car possédé des dieux. Parmi les arts, la poésie relève de l'inspiration divine, du sacré, du religieux ; la peinture et la sculpture seraient davantage le résultat d'une technique, de l'« art » entendu comme « artifice ». Pour les Grecs, le génie est inné et d'origine divine. Mais nous avons constaté précédemment qu'avec le « Problème XXX » d'Aristote, la conception grecque évolue, le génie est fonction de la physiologie de l'homme, de son état d'humeur, plus précisément du « tempérament mélancolique ».

À la Renaissance, les lettrés et les humanistes produiront une conception élitiste du génie qui érige la culture occidentale en valeur universelle. Alors qu'au sein du monde médiéval, l'homme doit se tenir dans une humilité par rapport au Ciel et au monde céleste où siègent Dieu et sa Cour, à la Renaissance l'homme ose rechercher le renom, la gloire, les honneurs, l'immortalité. Se développe un culte du nom propre qui doit immortellement survivre à la personne. Apparaissent donc un idéal de gloire personnelle (*gloria*) et une obsession de la renommée (*fama*).

Avec le XVIII^e siècle, « siècle des Lumières », la notion de « génie » va acquérir son sens moderne et son lien avec la folie va être pointé : dans l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, un article est consacré à la notion de génie. Citons ici trois fragments écrits par Diderot : le premier (tiré d'un autre texte que celui de l'Encyclopédie) établit l'idée, déjà présente chez les Grecs mais sous une autre forme, d'un rapport interne entre le génie et la folie. Et même, il y a l'idée que la folie pourrait être productrice de valeurs, notamment du génie lui-même : « Oh ! que le génie et la folie se touchent de bien près. Ceux que le Ciel a signés en bien ou en mal sont sujets plus ou moins à ces symptômes, ils les ont plus ou moins fréquents, plus ou moins violents. On les enferme ou on les enchaîne ou alors on leur élève des statues. »

Les deux autres fragments, tirés de l'Encyclopédie, explicitent la définition du génie au sens moderne : « L'étendue de l'esprit, la force de l'imagination et l'activité de l'âme, voilà le génie » (7, 582).

Le génie s'oppose au goût et au simple talent qui ne sont qu'œuvres humaines, produits de l'apprentissage et du labeur : « Le génie est un pur don de la nature (...), le génie semble changer la nature des choses, son caractère se répand sur tout ce qu'il touche et ses lumières, s'élançant au-delà du passé et du présent, éclairent l'avenir : il devance son siècle qui ne peut le suivre. »

À la même époque, Emmanuel Kant insiste sur « l'originalité exemplaire du génie dans le libre usage de ses facultés de connaissance » (cité par Brenot). Le philosophe allemand considère l'originalité comme un des traits majeurs du génie.

Résumons quant à nous ce que nous avons appris sur les caractéristiques propres au génie : (1) le génie est un don du Ciel ou de la nature ; (2) il dispose d'une clairvoyance, d'une lucidité ; (3) il a la capacité de transformer la nature des

choses ; (4) il fait preuve d'originalité ; (5) il est en avance sur son temps et il éclaire l'avenir.

Le *talent*, qui peut être bien entendu exceptionnel, n'est que le fruit du labeur, de l'apprentissage, de la technique, du métier, de l'expérience, de la maîtrise et du savoir.

À la fin du XVIII^e siècle et dans la suite du XIX^e, la notion d'*originalité* comme définitoire du génie va s'imposer de plus en plus. Le préromantisme et le romantisme, en Allemagne et en France, vont considérer la poésie comme la matière première de la création : il s'agit d'être original, de produire des émotions nouvelles, de former des pensées inédites, d'être dans la spontanéité créatrice, de faire preuve d'une ample imagination. C'est ainsi que Victor Hugo écrira à Baudelaire au sujet de *Les Fleurs du mal* : « Vous avez créé un frisson nouveau. »

En 1891, Oskar Panizza prononça une célèbre conférence sur le thème « *Génie et folie* ». Panizza était un médecin aliéniste et écrivain allemand (1853-1921) qui mourut fou, interné, parce qu'à la fin de sa vie, il fut atteint d'une paranoïa majeure. Dans sa conférence, il oppose clairement le génie et le talent : « le talent se connaît lui-même ; il sait ce qui l'a conduit à telle ou telle idée précise, tandis que le génie, qui obéit à une terrible impulsion, ne le sait jamais clairement ».

De nouveau, le génie est considéré comme un don du Ciel, un moment de grâce, ou encore une production de la nature, une découverte spontanée et imprévisible, il est une particularité donnée à la naissance. Il est mû par le non-savoir, la non-maîtrise – plus exactement la maîtrise est bien là mais outrepassée, dépassée. L'homme de génie est dépassé par son œuvre ; souvenons-nous de la parole d'Henry Maldiney : « l'œuvre est plus grande que l'homme ».

Le génie apparaît en rupture avec son temps et avec l'Histoire. *C'est une mutation qui renouvelle le champ dont il s'occupe*. L'œuvre de génie a un caractère fulgurant et extraordinaire qui modifie durablement les modes de penser. Le génie est en rupture avec ses contemporains et ses prédécesseurs. En littérature, il invente une langue nouvelle, une nouvelle pensée : il est révolution et fait l'effet d'une révélation : est *vu* un quelque chose qui ne l'avait jamais été auparavant. Au plus haut point de lui-même, *le génie cause un changement brutal de paradigme* (cf. Georges Braque et Pablo Picasso en peinture).

Un texte de Victor Hugo, cité par Brenot, fut découvert après sa mort : « *Post-scriptum de ma vie* ». Il brosse le portrait du génie comme *prédestination* et *mission divine* mais aussi comme *transcendance* : « Il y a de certains hommes mystérieux qui ne peuvent faire autrement que d'être grands (...). Pourquoi ces hommes sont-ils grands en effet ? Ils ne le savent point eux-mêmes. Celui-là le sait qui les a envoyés (...). Ils ont dans la prunelle quelque vision redoutable qu'ils emportent sous leur sourcil (...). Ils ont sur la face une pâle sueur de lumière. L'âme leur sort par les pores. Quelle âme ? Dieu. »

Hugo fait de l'homme de génie un voyant, un visionnaire, chargé d'une mission divine ; il est envoyé par Dieu, prédestiné, et il saura atteindre le « *Nouveau* ». Cette idée, que le génie apporte du radicalement neuf, occupera tout le XIX^e siècle. La théorie rimbaldienne du « voyant » trouve son origine chez Hugo, puis chez Baudelaire : voir quelque chose que les autres n'avaient pas perçu est le signe que l'on est bien l'*élu* des dieux, de Dieu, de la nature, de l'Histoire, etc.

De cet aperçu historique sommaire, que pouvons-nous tirer pour l'éclairage de notre problème ?

Quelques considérations actuelles

Comme nous le savons, une question en dissimule souvent une autre. De même, ce problème de la différence entre le talent et le génie en contient secrètement un autre : *est-ce l'homme, le créateur, qui est génial ou est-ce l'œuvre ?*

Quel est l'enjeu de notre problème ? Retenons l'idée d'une différence essentielle que les hommes essaient de repérer à travers le temps, l'idée que le génie se caractériserait par une *transcendance* (pas nécessairement au sens religieux) que l'on ne retrouverait pas dans le talent, fût-il extraordinaire.

« Transcendance » signifierait ici que le génie nous place devant une œuvre qui dépasse son auteur, qui nous dépasse, nous, lecteurs, auditeurs ou spectateurs. « Dépasser » est à entendre ici dans le sens d'être retourné par une vérité illuminante et inassimilable pour celui qui en est passagèrement le lieu. Répétons-le : « L'œuvre est plus grande que l'homme » s'était exclamé un jour le philosophe français Henry Maldiney lors d'un de ses passages à l'Université catholique de Louvain dans le courant des années 1980.

Nous y voyons un peu plus clair. Trois critères sont à méditer : (1) l'idée d'un dépassement, d'une *transcendance*, d'un non-savoir créateur ; (2) l'idée que *le génie relève plutôt de l'œuvre que de l'artiste*. En effet, certains créateurs sont passés, au cours de leur cheminement, du talent au génie, et sans doute ne savent-ils pas eux-mêmes comment cela s'est produit. D'autres ont dramatiquement parcouru le chemin contraire et certains ne s'en sont jamais relevés.

Ainsi, le poète français du XIX^e siècle, Stéphane Mallarmé, fut d'abord un poète de grand talent. Mais il connut, selon ses dires, une expérience radicale qui l'a mené au bord de la folie : l'expérience vécue du Néant (« ma pensée s'est pensée », « j'ai terrassé ce vieux plumage, Dieu », écrit-il dans des lettres à son ami Henri Cazalis). Il était un poète symboliste extrêmement doué, il maîtrisait et calculait bien son art. Un jour, son génie éclata : s'il conserva toute sa maîtrise, celle-ci, toujours opérante, fut *en même temps* dépassée, traversée, transmutée, notamment quand il écrivit ses fameux *Sonnets*. Voici deux poèmes de lui, le premier daté de 1866 où son talent se manifeste ; le second, un hommage à Verlaine daté de 1897 : c'est l'un des sonnets de Mallarmé qui ont terriblement ébranlé la poésie, et où son génie se manifesta (nous allons dire en quoi), ils sont tirés de ses œuvres complètes dans La Pléiade.

Tristesse d'été

Le soleil, sur le sable, ô lutteuse endormie,
En l'or de tes cheveux chauffe un bain langoureux
Et, consumant l'encens sur ta joue ennemie,
Il mêle avec les pleurs un breuvage amoureux.

De ce blanc flamboiement l'immuable accalmie
T'a fait dire, attristée, ô mes baisers peureux
« Nous ne serons jamais une seule momie
Sous l'antique désert et les palmiers heureux ! »

Mais la chevelure est une rivière tiède,
Où noyer sans frissons l'âme qui nous obsède
Et trouver ce néant que tu ne connais pas.

Je goûterai le fard pleuré par tes paupières,
Pour voir s'il sait donner au cœur que tu frappas
L'insensibilité de l'azur et des pierres.
(p. 13-14)

Et voici maintenant l'un de ses sonnets :

Tombeau

Le noir roc courroucé que la bise le roule
Ne s'arrêta ni sous de pieuses mains
Tâtant sa ressemblance avec les maux humains
Comme pour en bénir quelque funeste moule.

Ici presque toujours si le ramier roucoule
Cet immatériel deuil opprime de maints
Nubiles plis l'astre mûri des lendemains
Dont un scintillement argentera la foule.

Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond –
Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

À ne surprendre que naïvement d'accord
La lèvre sans y boire ou tarir son haleine
Un peu profond ruisseau calomnié la mort.
(p. 39)

Dans ce sonnet, les cadres esthétiques bien établis sautent, ce qu'on croyait savoir sur la poésie éclate et le concept même de poésie se trouve totalement remis en question et renouvelé.

Les sonnets de Mallarmé – même s'ils suivent au niveau de leur signification une rationalité scrupuleuse et obsessionnelle – montrent que la poésie n'est pas affaire de compréhension, de contenus sémantiques, mais que la poésie est une *électricité*, un flux de forces rythmiques et cahotiques (avec des cahots), avec des

heurts, des accidents internes, que c'est une dynamique d'abord et avant tout : une *énergétique*. Mallarmé travaille sur les nerfs du corps du poème, savant neurologue, il les excite. Il rapproche la poésie de sa vérité, de ce qu'elle est essentiellement.

Ce qui nous amène à notre troisième critère :

(3) l'idée que *l'œuvre de génie rapproche l'art de sa propre vérité* : la poésie de la poésie (Mallarmé), la peinture de la peinture (Cézanne), le cinéma du cinéma (Bergman), etc.

Dans le domaine du cinéma, rares sont les films qui rapprochent le cinéma de lui-même, de ce qu'il est. Il y a le scénario (la narrativité) qui relève de la littérature ; il y a les acteurs (la théâtralité) qui relèvent du théâtre ; il y a la mise en scène ; il y a la photographie (avec le directeur de la photo) ; il y a enfin les mouvements de la caméra et le montage qui révèlent la dimension cinématographique elle-même (« kinéma », en grec, signifiant « mouvement »).

Et, traversant tout cela ensemble, il y a parfois ce miracle : le cinéma apparaît, se met à être. Pourquoi, comment ? Cela reste, dans le fond, énigmatique et n'est pas l'effet d'un assemblage, d'un calcul, d'une fabrication : il y a création véritable, le film se fait, se met à exister par lui-même. Il n'est pas le résultat d'une technique, d'une stratégie, ni la résultante des facteurs évoqués ci-dessus ; il est « en plus » ou « au-delà » de tout ce qui le détermine néanmoins.

Nous soutenons donc avec d'autres l'idée d'une *vérité esthétique* dont le génie, quel que soit son domaine artistique, se rapproche. Ce qui signifie que l'art ne relève pas du goût, de l'arbitraire, ou de que sais-je encore, mais que *l'art relève d'une certaine forme de vérité que le génie révèle*. L'art nous dit quelque chose au sujet de sa vérité propre en tant qu'art, et cela dans une œuvre donnée qui nous parle, cette connaissance lui étant spécifique, à distinguer de celle de la philosophie. Cette vérité ne se présente jamais à nous comme une réponse mais toujours comme une question ; par exemple : « Qu'est-ce qu'un *vrai* poème ? »

Le poème authentique se rapproche au plus près de cette vérité-là : celle de ce qu'est la Poésie, cette *Inconnue*. La vérité du poème révèle la Poésie et cette vérité est dévoilement : *non d'un savoir mais*, – grâce à une appréhension par le sentir, par une sorte de « pulsion sensible », comme l'appelle Schiller dans ses « *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* » –, *du dévoilement de la « Dimension »*

poétique elle-même, ainsi que la nomme Heidegger à la lumière de Friedrich Hölderlin.

Copyright © 2018 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Philippe Lekeuche, *La question du rapport entre « génie » et « folie »* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2018. Disponible sur : <www.arlfb.be>