

La démesure de l'oeuvre d'art

©kermen

(Reprise d'une conférence donnée dans le cadre du Cercle de Réflexion Universitaire de Rennes en Octobre 2003)

Introduction:

On convient parfois que l'art a partie liée avec l'irrationnel. Si l'on accepte la distinction commune, dans l'art, entre création et réception, cela signifierait que le rationnel n'est pertinent ni à l'un ni à l'autre de ces deux pôles. Ainsi la création artistique ne serait que pure spontanéité, et la réception pure intuition. Or, la question de la démesure apparaît comme une bonne occasion de revenir sur ces représentations simplistes. Il faut rappeler à quel point l'idée de mesure est liée à l'idée de raison : la "*ratio*" latine, c'est d'abord le calcul, le compte, et même la prévision des forces en présence; l'idée de mesure est précisément celle de la nécessité de la quantification d'un phénomène, pour le connaître ou même l'appréhender, lui assigner à la fois sa place, sa valeur, son sens. Qu'appelle-t-on donc "démesure" ? Tout d'abord la mauvaise mesure, puis la mesure impossible, enfin peut-être la négation effective et même volontaire de toute mesure. Ainsi la démesure est-elle toute trouvée pour décrire cet irrationalisme supposé de l'art où une certaine *doxa* morose s'entend à l'enfermer... Mais un paradoxe apparaît vite: à titre de moyen, la démesure semble interdire à l'oeuvre d'art son efficacité et sa pertinence finales; à titre de fin, elle invalide tout son effort.

Le problème se formule donc ainsi: si l'oeuvre d'art n'est pas issue d'une connaissance rationnelle et que la mesure ne l'ordonne pas entièrement, comment penser dans la création et la réception de l'oeuvre d'art une véritable démesure qui l'habite sans le détruire, en tant que constante dénonciation de la vanité de toute mesure ?

Au-delà du simple manque de mesure qui semble se manifester dans certaines oeuvres, nous verrons que la déraison ne saurait tenir lieu de génie, pour enfin proposer de déterminer la démesure réelle de l'art comme l'indéfini qualitatif du multiple.

I- L'oeuvre d'art à la recherche de sa mesure: distance et médiation

A- La bonne mesure

Si l'idée de démesure a de la pertinence dans la question de l'art, ce n'est

semble-t-il pas sous la forme de l'absence ou du manque de mesure: le jugement esthétique est fait pour y parvenir. Mais ne négligeons pas la question de l'échelle, de la bonne distance de la réception.

Le *Requiem* de Berlioz, créé le 5 Décembre 1837 mobilise plusieurs centaines d'exécutants, dont quatre formations indépendantes de cuivres, situées aux quatre coins de la scène. Ce détail dit tout: Berlioz n'entend pas assommer les auditeurs par une masse sonore tonitruante, dépassant la mesure classique de l'écoute musicale; il projette plutôt de former un nouvel espace musical, une architecture sonore plaçant l'auditeur devant une véritable cathédrale harmonique virtuelle.

L'art ne vise certes pas ici la démesure mais l'unité de la matière sonore et de la forme musicale, c'est-à-dire une nouvelle mesure expressive: à nous, récepteurs, de trouver la juste distance de l'écoute.

B- La folie (1ère rencontre)

Qui croira que les artistes dans leur création divaguent réellement, ou que l'œuvre est d'autant plus géniale qu'elle est issue de la pure improvisation, ou encore qu'on puisse inventer du neuf en dehors de toute culture ? En revanche, que l'art se définisse à partir de la négation de la mesure, du calcul et du compte, c'est ce qu'il n'est pas interdit de penser.

Dans son *Histoire de la Folie à l'âge classique*, Michel Foucault définit la "folie" comme absence d'œuvre. Il évoque pourtant en même temps l'œuvre du poète Antonin Artaud, qui côtoie semble-y-il la folie de très près: « L'œuvre d'Artaud éprouve dans la folie sa propre absence, mais cette épreuve, le courage recommencé de cette épreuve, (...) tout cet espace de souffrance physique et de terreur qui entoure le vide ou plutôt commence avec lui: voilà l'œuvre elle-même » Artaud écrivait lui-même, dans *Les Nouvelles révélations de l'être*: « voilà longtemps que j'ai senti le Vide, mais que j'ai refusé de me jeter dans le Vide ».

On ne saurait donc confondre la démesure comme perte réelle de repère, et la démesure d'une folie devenue motif de l'œuvre: sagesse du fou, folie du sage...

C- La possession

La proximité de l'inspiration et de la folie est donc à la fois tentante et infranchissable. Tout se passe comme si la démesure de l'œuvre d'art n'était pas réelle mais sublimée, fictionnalisée dans le rapport à l'œuvre.

Dans son dialogue *Ion*, Platon montre que le rhapsode Ion n'est pas vraiment poète, car il imite... Homère. Il possède donc un talent en « homéologie » plutôt qu'il ne partage l'inspiration de son maître et modèle. Pour qu'il y ait génie poétique, il faut l'inspiration: le poète doit être possédé par la Muse, et la « possession » (« *mania* » (μανία) terme issu du lexique religieux) est bien une folie. Mais c'est une folie mesurée, un jeu, car la possession divine est modérée par l'intermédiation de la muse: elle adoucit la possession et la désintéresse, en quelque sorte; la voix inhumaine du dieu devient chant doux à entendre, consolant même dans les moments où le récit se fait terrible.

La déraison comme principe de l'art nous mène donc à une aporie; cependant, sans aller jusqu'au niveau des principes, comment rendre compte

rationnellement de l'*ubris* propre à la création de l'oeuvre d'art et sa réception ?

II- Quelle démesure en art: déraison ou génie ?

A- La folie (2de rencontre).

Le jeu de la représentation donne à l'inspiration à la fois son être objectif et le moyen de sa reproduction, au moins dans la sensibilité et la mémoire des récepteurs. Il limite donc, en un sens, le jaillissement créateur et l'épuise en une forme convenue, mais aussi lui donne la chance d'être compris. Ainsi l'oeuvre vraiment incomprise n'existe pas, elle attend seulement ses « *happy few* », comme le pensait Stendhal à propos de ses romans.

Dans les *Lettres* que Vincent Van Gogh adresse à son frère Théo, le peintre témoigne presque quotidiennement de ce que, loin de se laisser aller à une forme de déraison déjà culturellement très connotée, il consacre une grande partie de son temps à lutter contre ce qu'il appelle, à partir de 1889, sa « maladie mentale ». Le travail de création est même le seul instrument efficace pour éloigner un moment le chaos de la folie qui guette. L'inspiration est une dépossession volontaire de soi, quand la crise de folie intervient involontairement, sous la forme de l'accident, ou même de la catastrophe. « Le travail allait bien, la dernière toile des branches en fleur (...) peint(e) avec calme et une sûreté de touche plus grande. Et le lendemain, fichu comme une brute » (mi-Avril 1890).

Finalement, la déraison s'incarne dans tout ce qui empêche la création. À l'opposé, l'oeuvre incarne un arrachement heureux, presque providentiel, en tous cas inattendu et gratuit, à la folie, ou même à la vie déraisonnable de l'homme raisonnable. Les génies ne sont pas plus intelligents que nous, ils nous montrent simplement qu'on peut être libre, et c'est la seule démesure qu'ils nous enseignent.

B- L'atopie du poète

Il y a donc, et par son travail créateur pourtant mesuré, une nécessaire « atopie » de l'artiste, qu'on ne peut réduire à une démesure objective. En effet, le lieu d'être de l'art n'est peut-être ni le monde naturel ni le monde social; c'est le monde « idéal » de Baudelaire, c'est-à-dire le monde des Idées esthétiques. N'y aurait-il pas ici une démesure de la sagesse même de l'art ?

Nous lisons dans *Phèdre* de Platon que « des biens qui nous échoient, les plus grands sont ceux qui nous viennent par le moyen d'un délire, dont assurément nous sommes dotés par un don divin » (244a). Ainsi, la Muse n'éloigne pas le poète inspiré de la vérité, elle l'en rapproche plutôt; elle ne lui voile pas le coeur des hommes mais lui en révèle les gouffres. Par la Muse, porteuse de connaissance et non d'erreur, l'enthousiasme du poète-créateur est une union avec le « *théos* », le divin, l'ordre et l'harmonie absolus, sources de toute mesure.

Cette sagesse de la démesure dans l'Art est d'ailleurs familière au philosophe: lui aussi est un « possédé », lui aussi est l'homme d'une certaine démesure, qui le fera accueillir par des railleries et quolibets quand il reviendra dans la

Caverne. Mais pour le philosophe, nulle Muse ne chante: son « *logos* » n'est pas inspiré mais plutôt glorieux, et, s'il possède parfois le talent de comprendre, il n'a pourtant jamais le génie de créer.

C- La démesure du génie créateur et sa réception

Le sentiment de dépassement n'est pas isolé chez le créateur, il se transmet aux récepteurs, et il est permis d'en faire la matière proprement esthétique de la réception. Ce qu'on nomme « oeuvre » n'est donc peut-être pas autre chose que cette prise de conscience de la démesure de soi par l'intermédiation de l'objet esthétique.

Telle qu'elle est décrite par Baudelaire dans ses *Salons* de 1845 et 1846, la contemplation esthétique n'est pas un rêve lointain, une extase ou un ravissement, mais au contraire une concentration tant physique qu'intellectuelle. Le regard esthète est un véritable affrontement avec « une forêt de symboles » qui observent le spectateur lui-même « avec un regard familier », comme dans « Correspondances » des *Fleurs du Mal*.

La démesure de la création de l'oeuvre est donc plutôt ici: elle ne se laisse pas saisir sous les formes habituelles de l'inférence logique. Les artistes ne « communiquent » pas de « messages »: ils proposent et imposent un jeu avec des formes qui dépasse les schèmes connus, et contraignent le récepteur à se dépasser dans sa propre forme, celle d'un être raisonnable.

Mais alors, quel est le moyen concret de ce double « dépassement » ?

III- La démesure comme multiplicité

A- Apollon ou Dionysos ?

Dans plusieurs situations, le sujet peut faire l'expérience de la multiplicité enfouie sous son unité consciente. L'expérience esthétique est peut-être l'une d'elles. Le multiple est le contraire du nombreux: le multiple est ce qui ne fait pas nombre car il est affirmation d'éléments hétérogènes, irréductibles à une commune mesure. Or l'oeuvre d'art apparaît bien dans cette disjonction entre unité formelle et diversité (en droit) irréductible des significations. Elle est donc le symbole de cet Un/Multiple que je suis, et je puis m'y reconnaître bien plus que m'y perdre.

« Et voici qu'Apollon ne pouvait vivre sans Dionysos! » s'exclame Nietzsche dans *La Naissance de la Tragédie* (§4). Dans la tragédie, ces deux figures antagoniques -celles de la mesure et de la démesure, précisément- n'ont pas de lieu propre, sur scène ou dans le coeur des spectateurs; c'est leur intime combat qui les représente. « *La volonté de puissance* » (projet de *Essai d'Inversion de toutes les valeurs*) va plus loin: avec Dionysos « nous disposons d'une *mesure* qui nous permet de trouver trop bref, trop pauvre, trop étroit tout ce qui est venu par la suite (...). Dionysos est *juge* » (§ 557, c'est Nietzsche qui souligne).

L'art est une discipline, et l'oeuvre toujours composée. On voit donc avec Nietzsche que la démesure en art ne peut pas être objective. En effet, elle habite plutôt le multiple qu'est tout sujet, multiple infini en acte, acteur dans la création et la signification de l'oeuvre, et occasion de métamorphose

renouvelée du récepteur. Tels, quand on y pense simplement, le roman et son lecteur.

B- Le sublime: vérité de la démesure en art

Il nous faut donc à présent spécifier la modalité pratique de cette intériorisation de la démesure, au sens tout d'abord logique de l'infini et du multiple. Si le beau est fini, à la fois dans sa conception (comme harmonie des facultés par exemple) que dans sa circonscription à l'oeuvre, que peut-on trouver au-delà de lui, et qui dépasse sa mesure ? Le sublime.

Une des premières oeuvres de Kant, son *Traité du Ciel* (1755), mêle avec bonheur des considérations géographiques, cosmologiques et métaphysiques: « Heureux, écrit-il, celui qui parmi le tumulte des éléments et des décombres de la nature, est toujours si haut situé qu'il peut pour ainsi dire voir à ses pieds les dévastations qui suscitent l'instabilité des choses ». Et dans l'art ? Déjà David Hume notait « (qu') un objet très vaste (...) ou (...) une très nombreuse collection d'objets (...) excitent dans l'esprit une émotion sensible; et (...) l'admiration suscitée à l'aspect de tels objets est un des plus vifs plaisirs que la nature humaine soit capable d'éprouver » (*Traité de la nature humaine*, II). « L'analytique du sublime », dans la *Critique de la faculté de Juger* de Kant mettra un terme à sa recherche sur ce sujet: le sublime est le moment du dessaisissement de soi en son propre jugement esthétique. Ce qui est perçu dans le sublime, c'est le non-représentable en droit, dans l'aveu d'une impuissance à se représenter ce qui se présente; « même l'effort le plus grand de notre imagination (...) s'avère insuffisant » (§ 26) . Mais précisément, pour Kant, les oeuvres humaines ne peuvent susciter un tel sentiment...

C- *Pyrame et Thisbé*, 1651

On peut penser qu'il n'y a pas de sublime en art, et qu'ainsi toute démesure, même rationnelle, même intériorisée, lui est étrangère. Nulle grandeur artificielle ne saurait se hisser jusqu'à la grandeur absolue du sublime naturel, et placer le sentiment du sublime dans le cadre esthétique de l'oeuvre d'art, ce serait en quelque sorte dépasser l'analogie du Beau et du Bien.

Et pourtant... Dans *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé* de Nicolas Poussin, en 1651, nous voyons un paysage dévasté par la tempête avec, au premier plan, des personnages aux dimensions très réduites, perdus, séparés les uns des autres et comme étrangers à toute communauté humaine, fuyants ou dévorés par une lionne. Devant, Thisbé découvre le corps agonisant de son amant Pyrame. Tout ici appelle le sentiment du sublime, dans la tension qui s'établit entre la disproportion -véritable sujet de l'oeuvre- des éléments, et la nécessaire facture classique de la représentation. Le peintre fige donc les personnages dans leur effroi, à l'arrêt dans leur geste, bouche ouverte qui hurle une douleur muette.

Ainsi naît l'écart maximal entre l'objet naturel de la représentation -l'agitation et l'agonie- et la représentation elle-même -hiératisme et intemporalité tragique, et cet écart peut produire chez le récepteur le sentiment du sublime, comme effort indéfini vers le sens de ce qui échappe à la représentation et qui

cependant s'y révèle.

Conclusion:

Si l'art ne trouve ni son essence ni son expression normale dans la démesure, c'est simplement que l'art n'a pas d'essence ni même de forme normale. Dès lors l'œuvre d'art n'est déduite d'aucune idée générale, encore moins d'un concept que l'artiste ou son récepteur posséderait au préalable. On appelle seulement « art » la ressemblance qui rassemble une série d'objets dont l'usage est principalement esthétique.

La démesure, incorrigible avatar romantique des idées de génie et d'inspiration, ne peut donc servir en art qu'à titre d'outil analogique et régulateur: le geste créateur inaugure un ordre toujours hanté de sa spontanéité durable, et le jugement esthétique est toujours au bord de la stupeur du premier regard ébloui.

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

Et, le lendemain: « Le beau est justement ce qui rend heureux. »