

LA MARIONNETTE ET LE PAPILLON I ¹

I

Il est important de rechercher les éléments de réflexion concernant ce qui nous motive tous, je crois, poètes, artistes et philosophes (je laisse les politiques de côté), à savoir, négativement, une situation de blocage de la pensée, de la création et de l'existence, et même de la civilisation, de l'avenir en somme et de sa figuration en esquisse. C'est pourquoi, dans l'hypothèse d'un retournement du négatif, comment serait-il possible d'envisager une *percée* hors et au-delà de cette situation de blocage ? Loin de moi l'idée d'opérer cette percée ou d'y prétendre – elle revient à la chance du poète, de l'artiste ou du philosophe –, mais j'envisagerai deux cas où cette percée fut déjà évoquée et en partie décrite : d'une part chez Kleist à propos du *théâtre de marionnettes*, d'autre part et plus récemment avec Thomas Mann dans son *Docteur Faustus*. Au demeurant, les deux références se nouent en une seule dans ce dernier ouvrage.

Le point commun est en effet la situation de blocage, individuelle et collective, existentielle et historique, esthétique et théorique. Et il ne me semble pas moins certain que la situation qui est la nôtre marque une aggravation de celles que Kleist et Thomas Mann ont connues. Car c'est

¹ Le texte qui suit a pour contenu, toutefois très développé, d'une conférence donnée à l'École Normale Supérieure de Lyon le 21 octobre 2016 à l'invitation de Nicolas Murena dans le cadre d'un cycle de conférences du labo-junior. Je remercie une nouvelle fois Nicolas Murena que j'ai connu dans la khâgne mémorable de Saint-Etienne. Et j'en profite pour signaler la thèse d'une très grande qualité qu'il vient de soutenir en 2019 sous le titre de *Le "mime de rien" de Philippe Lacoue-Labarthe : phrase, théâtre, philosophie*.

bien peu de dire que l'Histoire est bouchée ; elle n'est même plus envisageable dans la distance d'un horizon, mais a pris l'apparence d'un mur sur lequel on bute. Et l'art en général, pour Thomas Mann la musique essentiellement et exemplairement (parce qu'elle résume l'Allemagne et l'âme allemande, la pensée allemande, comme Nietzsche a su le voir et le comprendre) font, en la concentrant, l'épreuve de ces blocages.

La percée, donc, pour le pire et avec les moyens du pire, c'est-à-dire le Pacte avec le Diable, fut opérée dans le délire d'Adrian Leverkühn, ce musicien imaginaire, mais pas tant que cela, de Thomas Mann, puisque sa folie ne faisait en réalité qu'un avec la chute de l'Allemagne dans la barbarie.

Mais la percée aussi comme une grâce dont on se demande avec Kleist si dans son caractère spéculatif et désirable elle est bien réalisable.

La percée enfin qui est peut être le nom le plus concret de ce que nous cherchons à appeler « pensée » à même ses expressions plus immédiates et moins abstraites comme ces vieux mots d' « art » ou de « littérature » ainsi que les pratiques les plus diverses qui leur correspondent.

On dira que dans tous les cas, « *percer* », c'est toujours et d'abord en quelque façon percevoir, entrevoir sinon voir, et au moins de quelque façon dé-couvrir.

Le terme de « *percée* » assume donc sa polysémie qui n'en est, dans ses contradictions seulement apparentes, pas une. Ce sens saturé se trouve encore intensifié, si cela se peut, chez Adorno qui élève le terme au rang

de concept central du *Mahler*, chez Gershom Scholem pour qui la percée permet, si l'on peut dire, « l'ouverture » du Tétragramme. Dans tous ces cas, c'est une irruption réelle du réel qui a lieu, c'est *l'événement*, toujours moins et plus que l'événement en ce que la percée désigne bien sûr d'un côté l'attendu et l'espéré, le guetté, et de l'autre côté déjà l'au-delà de la percée, ce qui *aura percé*).² Disons que la percée marque l'irruption certes de l'inattendu, réel, sonore, figuré ou autre, mais aussi de l'impossible au sens fort et logique du terme, par conséquent de quelque chose d'étranger au discours : ainsi dans la musique de Mahler, la fanfare, un motif grinçant et incongru embrasse pour faire passer une dimension métaphysique et politique. De façon imprévisible et bouleversante, stupéfiante, on assiste à une inversion, à un retournement, à l'ouverture et la présentation de l'autre face du miroir qu'est le monde avec ses dimensions structurantes d'espace et de temps.

(Comme toujours, mais je ne sais décidément pas faire autrement, ce qui me préoccupe n'est pas d'ordre historique, ni même purement théorique (encore moins universitaire : le statut, lorsqu'il est affiché, de « chercheur » dans le domaine des Lettres et de la Philosophie m'a toujours paru suspect, voire ridicule de prétention, pour ne pas dire comique), mais très concret et existentiel. Je suppose que comme beaucoup on cherche la voie en s'instruisant auprès de ceux qui ont déjà

² Cf. Stanley Cavell, *Les Degrés de l'éternité*, in Rue Descartes, n° 39, 2003, p. 130 : « le concept de percée peut convenir à n'importe quoi », « depuis un changement de tonalité jusqu'au sentiment global de structure fragmentée ». Ce jugement s'avère toutefois bien trop rapide. Si le terme est « large » dans ses usages, il en connaît (Adorno, Thomas Mann, Scholem) surtout de très précis.

emprunté le chemin et que nous avons rencontrés à cette occasion par nécessité comme par chance.)

*

Relisons donc ces lignes qui apparaissent très tard dans *Docteur Faustus*, mais qui reviennent à la source comme à la raison du terme (c'est Adrian qui parle en s'adressant une dernière fois à ses amis, dans une pose christique, juste avant de s'effondrer dans la folie, en faisant usage du vieil allemand, celui du premier Faust, un allemand aussi qui bute et fourche comme une préfiguration, ou un rappel, de la langue claudicante et bégayante de Kleist) : « ...nous sommes au temps où il est devenu impossible d'accomplir une œuvre par des voies vertueuses régulières, en se servant de moyens licites. L'art est désormais devenu impraticable sans l'aide de Satan et le feu infernal sous le chaudron... Oui, oui, chiers compaings, l'art est à un poinct mort, et devenu trop lourd, se raille lui-même d'estre devenu trop lourd (...). Que si pourtant quelqu'un convie le diable à estre son hôte, pour sortir de cette stagnation et arriver à percer, celui-là engage son âme et prend le fardeau de la faulte de l'époque sur sa propre nuque, en sorte qu'il est damné ».³

Mais, avant d'en revenir directement à Kleist et à Thomas Mann, je dois mentionner que j'ai découvert ces derniers temps un petit fait linguistique qui, c'est peu de le dire, m'a puissamment éclairé. Ce fut à l'occasion de la lecture du livre très intéressant, comme tous les ouvrages de cet auteur, de G.A. Goldschmidt, dont l'anti-heideggerianisme

³ Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, trad. Louise Servicen, Paris, Albin Michel, 1950, p. 534, chap. XLVII

militant n'est un mystère pour personne, *Heidegger et la langue allemande*⁴, sachant que si je puis dans une certaine mesure le comprendre je ne le partage pas dans l'excès et l'inexactitude qui sont les siens. Goldschmidt parle en effet de la structure profonde de la langue allemande, toujours très concrète, qui concernerait « *l'entourement spatial* » (« *la donnée fondamentale de la langue allemande* »), la limitation du champ visuel dû à la forêt, les haies de protection aussi et les délimitations de l'espace (qui font, c'est moi qui l'ajoute pour abonder en ce sens, songer à Kant et à sa notion de « *critique* », par conséquent à celles de limite et de délimitation). Par ailleurs, la langue allemande, dans sa relation à l'espace, l'espace qui est son matériau, engage le *fahren*, le fait d'aller et de voyager (le *Wanderer*), d'où aussi l'expérience (*Erfahrung*).

Ce qui, à cet égard, m'a intéressé, c'est la mention d'un surgissement d'un espace qui rompt, suspend le regard et le paysage, où par conséquent l'expérience s'arrête, et où on va faire cette autre expérience de ce dont on n'a pas fait l'expérience : une *césure spatiale* en somme, un espace autre qui s'ouvre sur l'espace (n'est-ce pas en l'occurrence la fonction la plus générale, voire fondamentale, du théâtre – tout comme la musique césure le temps ?), une tout autre géométrie naissant de ce fait comme d'autres tracés et figures. En transposant, on serait aussi capté par *l'inouï*, une tout autre musique donc, « *l'inexprimable* » comme dit Kleist, un tout autre langage faisant irruption dans le langage.

Et c'est alors comme si la langue cherchait ce « lieu », comme si par conséquent elle l'avait perdu, en recherchant donc malgré tout toujours le *Heim*, l'intime, le lieu maternel, en repérant par la même occasion une

⁴ G. A. Goldschmidt, *Heidegger et la langue allemande*, Paris, 2016, éditions du CNRS.

« *authenticité* », (celle-là même que critiquera si fermement, parfois si précisément et aussi parfois très injustement, inexactement pour tout dire, Adorno dans *Le Jargon de l'authenticité*, en s'esclaffant, indigné, devant Heidegger et sa *Lichtung*, sa pensée de la clairière de l'Être, « rayonnante » d'un langage prétendument plus originel, en estimant l'avoir trouvée, en durcissant en conséquence ses vocables pour affirmer l'identité de ce qui n'a jamais vraiment existé (l'Allemagne) dans le nazisme. Il reste que cette langue, et Heidegger en elle, aurait pour essence agissante l'espace comme son propre fond, qui formerait également le fond de la pensée, autrement dit sa localisation, son lieu propre, sa propriété et par conséquent son authenticité).

À ces traits fondamentaux s'en ajoutent d'autres : ainsi, les vertus onomatopéiques de l'allemand, une langue donc aux aguets, signalant que l'espace est toujours sujet aux risques ; les vertus sonores qui traduisent une amplitude de 250 à 3000 hertz là où le français s'énonce de 800 à 1800 hertz seulement, d'où un effort de respiration plus ample de l'allemand qui possède évidemment des implications quant à la musique, dévoilant de ce fait l'intrication de la musique et de la langue.

D'un autre côté encore, la peinture des XV^e/XVI^e siècles (Altdorfer, Grünewald, Hans Baldung) montre un *espace torturé*, loin des formes apaisées de la peinture italienne. Comme si, c'est moi qui l'ajoute, quelque chose devait être « *percé* », qui ne se manifesterait donc pas ou ne se déduirait pas avec l'évidence d'être tout simplement là. En somme, l'espace allemand, reflété dans la langue, est serré, compliqué, échoué, déçu (celui de l'enfance), toujours exposé à *l'unheimlich* (au déplacement et à la menace).

Il faut ajouter que cet espace est naturellement *vert*, d'une épaisseur forestière avec ses « *chemins qui ne mènent nulle part* » (*Holzwege*). C'est à telle enseigne que cet espace forme celui, souillé, de la déception. Il doit donc être purifié, nettoyé, conquis (d'où les vocables de *heil*, de *sauber* – *le sauf, le propre*), parce que, précisément, cet espace fut « auroralement » perdu (Heidegger n'aura cessé de lutter contre l'oubli, dans l'oubli).

Cette présence très forte de l'espace dans la langue, liée à des structures inconscientes, occupa, comme on sait, toute la philologie allemande au cours du XIX^e siècle. À l'examen, le constat le plus saillant qu'on puisse faire est celui qui fait état de traces très profondes dans la langue d'une soustraction à l'histoire, donc à la civilisation, exposant de ce fait et par là-même les motifs d'un malaise avec la civilisation en raison de son inscription dans l'archaïque. À cet égard, Freud ne serait pas surgi par hasard de l'espace linguistique allemand...

Cela, toutes ces données et ces informations m'auront sinon éclairé du moins accompagné, en se superposant à la lecture et à la pensée, en l'intriguant cela va sans dire, du *Docteur Faustus* de Thomas Mann.

*

Ce détour, donc, pour engager ceci : comment produire un *Durchbruch*, une percée, un *essart* ? Ne serait-ce pas là et la création, et la nature réelle et la finalité de la pensée, et, à la fin des fins, la réalisation de l'existence libérée ? Car l'objet de la percée ne peut être que celui d'une libération, d'une délivrance, d'un dégagement, d'une salvation, d'une advenance, toujours dans l'espoir d'une figuration, comme s'il agissait de voir dans la nuit.

Toutefois, ce faisant, dans la difficulté nécessairement, car rien ne coule de source, l'inspiration elle-même est devenue dans le champ moderne très problématique, et la percée, si elle a lieu en quelque façon, connaît et traverse le bégaiement comme chez Kleist, la langue ne peut en effet que fourcher, au mieux la figuration de ce à quoi la percée ouvre se présente, comme derrière un voile, dans un langage à lui-même opaque, mais dont on ne peut douter de la consistance tellement chacun peut s'y reconnaître, celui de la musique.

Il faudrait de surcroît rompre, dans l'opération de cette percée, et s'agissant de ce que le personnage d'Adrian Leverkühn et tout créateur qui s'inscrit dans cette tradition incarnent, avec une malédiction : l'enfermement allemand, son provincialisme, dit Thomas Mann, son étroitesse aussi, et la répétition, toujours en quelque manière, de l'existence et des fautes de Faust, le diabolisme et la fatalité mythique, plus généralement la fatalité mythique de l'Histoire, en somme la peur du « *mythe de revivre* » que Valéry attribue avec horreur à Faust, la damnation et le malheur de la conscience, celle de devoir recommencer, et pour finir, par épuisement, le désir de l'achèvement dans la mort et l'auto-consumation.

(On pourra trouver cela, ces considérations, trop allemand (c'est en effet mon terrain ici). Mais, est-il besoin de le rappeler, ce qui est enregistré ici comme allemand est en réalité *européen*. Et, à la vérité, le *fond* de ce « problème », au demeurant aussi difficile à formuler que l'est la musique « elle-même » – le point repérable commun étant l'infigurabilité, en quelque façon le passage à l'existence –, est celui de l'Europe (Valéry, comme Thomas Mann, certes tout autrement, mais au même moment, et

de façon identiquement soucieuse, ne s'y est pas trompé) : la musique, donc, comme l'Europe ; ou bien l'Europe comme la musique.

II

La percée

Quel est donc le problème ? Le « *problème* », en effet, puisque c'est ainsi que Thomas Mann formule l'état de choses aux chapitres XXX et XXXI.⁵ Ainsi : « *Celui qui réussirait à percer, hors de la froideur intellectuelle jusqu'à un monde audacieux de sentiments nouveaux, on serait fondé à l'appeler le libérateur de l'art, il aurait résolu son problème* ». ⁶ Nul hasard à ce que sur ce point, dans sa position comme dans sa formulation, Thomas Mann fasse connaître à Adrian l'essai sur *Le Théâtre de marionnettes* de Kleist. De quoi ce dernier fait-il au juste état ?

Il s'agit du désespoir qui lui vint à la lecture de *La Critique de la raison pure* de Kant, dans laquelle l'accès à l'absolu est refusé, c'est-à-dire également toutes les formes de satisfaction du désir, de quelque ordre qu'il soit, et au premier chef celui qui concerne le bonheur. Ainsi, l'homme, en raison de sa finitude radicale, c'est-à-dire dans son extériorité par rapport à l'être – on appelle cela la représentation – le fait nécessairement graviter autour de l'essentialité et empêche toute pénétration au cœur des choses. Cet excentrement, qui chez Kant se ramène à la connaissance purement et strictement phénoménale. L'assise relative que confère la subjectivité transcendantale, à défaut de tout fondement dans le réel objectif, signifie

⁵ Cf. dans *Le Docteur Faustus* les pages 329-330 et 343-345.

⁶ *Ibid.* p. 344 (c'est moi qui souligne : A.H.).

que l'homme est un être dérivé dont toutes les facultés sont assujetties à sa seule condition et non pas, ou plus, ajustées à l'être en soi des choses. Cet homme construit ou constitue donc la représentation, et par conséquent la nature de la présentation des choses telles qu'elles sont en elles-mêmes lui échappe à jamais dans l'ordre de la connaissance, comme s'il était métaphysiquement inessentiel, chu et contingent. D'où le désespoir que Kleist déduit personnellement de sa lecture de Kant.

C'est pourquoi il fallait imaginer une virginité nouvelle – oui, une sorte de virginité, en amont de toute déchéance, à l'abri encore de toute empreinte ou marque – mais encore sur un mode mécanique, celui donc des marionnettes, pour concevoir un mouvement harmonieux dans l'existence et non claudiquant comme celui des hommes. Les marionnettes elles-mêmes, bienheureusement privées de la conscience qui entache irrémédiablement l'appréhension du monde et le mouvement en lui par les nécessités de la représentation et des formes d'écart qu'elle implique – cette conscience qui au sens strict pervertit le mode humain d'appréhension du monde en général – échappent ainsi à la structure de la représentation, quant à elle purement négative et conditionnelle.

Toutefois, ce dépassement hypothétique, matériel et mécanique de la représentation ne donne pas pour autant accès à l'être en soi ou à l'absolu. Pour Kleist, il faudra cette autre figure, celle de l'ours qui, possédant un savoir inné, une sorte de réglage naturel parfait qui lui permet de faire parade à l'escrimeur, pour non seulement imaginer cette fois, mais constater, la supériorité d'un être qui ignore le cadre négatif et soustractif de la représentation (ou du transcendantal). Le texte de Kleist

fournit ainsi sous forme de récit la *solution* à la philosophie, en particulier à tout l'idéalisme allemand, soit l'image même de ce que serait une vie absolue dans l'absolu. L'homme en est exclu et c'est pourquoi il ne peut connaître le bonheur. En revanche, accéder à la sagesse de l'ours, ou, plus modestement, au mouvement régulier, parfait en son ordre, de la marionnette, en finir par conséquent avec la claudication humaine et avec toute forme de déhanchement, ce serait opérer une *percée dans l'absolu* ! Et, au titre d'effet, une grâce s'étendrait alors sur l'humanité parce que cette dernière pourrait s'extraire de sa condition malheureuse. Thomas Mann le précise en toute évidence par la bouche d'Adrian :

« Il n'y a au fond qu'un seul problème au monde et il s'intitule : Comment percer ? Comment atteindre à l'air libre ? Comment crever le cocon pour devenir papillon ? Cette question domine la situation générale. Ici aussi, dit-il, – et il tirailla le petit signet rouge du volume de Kleist posé sur la table – il s'agit de percée dans l'excellent passage sur les marionnettes, et on l'appelle précisément « le dernier chapitre de l'histoire de l'humanité ». Toutefois, il est question seulement d'esthétique, de séduction, de libre grâce en somme réservée au pantin articulé et au dieu, c'est-à-dire à l'inconscience ou à une conscience infinie, alors que tout esprit de réflexion intermédiaire entre le néant et l'infini tue la grâce. Selon cet écrivain, la conscience devrait avoir traversé l'infini pour retrouver la grâce et il faudrait qu'Adam goûte une seconde fois au fruit de l'arbre de la connaissance pour retourner au stade de l'innocence. »⁷

La percée serait, à ce compte, la solution de la pensée et de l'humanité. Ne vaudraient plus ni l'idéalisme critique de Kant, dont la seule échappée consisterait dans l'espérance portée par une croyance rationnelle, ni ce

⁷ *Le Docteur Faustus*, op. cit., p. 329-330.

chemin de croix de la conscience malheureuse que décrit Hegel, ni même la philosophie de l'identité d'un Schelling, trop spéculative en vérité. Seule vaudrait la résolution du problème unique que forme le nœud de la pensée douloureuse et de l'existence déchue par l'inversion de la conscience en inconscience, c'est-à-dire, en tous les sens et aux deux sens du génitif, en conscience absolue de l'absolu. Le mouvement, de chaotique, acquerrait ainsi une parfaite circularité en trouvant son point de gravité. L'humanité rentrerait dans le cercle ou l'orbite dont elle avait été exclue. Pour elle, il s'agirait, telle serait « *le seul problème au monde* », de recouvrer un *accord*, elle qui préalablement et constitutivement dissonait dans la disgrâce et le désaccord. L'on pourrait ajouter que, en quelque sorte de fait, la musique n'aurait jamais été que le *lamento* de l'existence et de la pensée disgraciée. Inversement, peut-être, pourrait-on, par la grâce recouvrée, entendre alors le son de l'absolu, et ainsi intégrer l'être musical dans l'existence elle-même...

André Hirt
Juillet 2019