

UN ÊTRE À PART

LA PETITE SIRÈNE D'ANDERSEN

(André Hirt, Chantier Faustus III)

Dans les brisures que rencontre l'amour de soi – naturel, nécessaire, biologique –, on assiste parfois jusqu'à des moments de retournement, voire d'écartèlement qui font le lit de la haine, d'abord celle de soi évidemment, mais plus largement celle de sa condition et de son espèce. La grammaire devient à cette occasion interpellatrice et par conséquent accusatrice : toi, tu ! Alors, nous nous en prenons moins à nous-mêmes qu'à l'impuissance qui est la nôtre parce que la sensation se redouble du sentiment de l'enfermement dans la finitude, comme un papillon qui n'aura jamais pu éclore. Peut-être que plus les êtres sont exigeants pour eux-mêmes et à l'égard des autres (cela se laisse constater avec évidence dans l'amour), moins ils s'aiment et aiment tout court. La rançon payée pour l'exigence est, on le constate, terrifiante.

Le Pacte avec le diable qui consiste à obtenir pour soi ce qu'on ne possède pas ou plus (le don de la création, l'inspiration, la possibilité de se singulariser et de percer dans une voie) n'est pas même mythologique : il résulte d'un affect négatif et d'une frustration. Ce que la tradition classique de la philosophie nommait en toute généralité théorie des passions s'est transformé à l'époque contemporaine en névrose, à propos de laquelle Freud notait qu'elle empêchait toute santé, dont la définition par le père de la psychanalyse, pourtant instruit dans le creuset du positivisme, est la suivante : « *la possibilité d'aimer et de travailler* ». Plus singulièrement, la

névrose familiale et également sociale a connu et connaît toujours, peut-être plus que jamais dans le contexte de notre époque qui a vu naître la psychanalyse, elle qui n'aurait jamais pu advenir en un autre temps, des accumulations et des concentrations subjectives telles qu'on a pu parler de psychose, ce qu'on désigne plus couramment par le terme de folie.

Toutefois, Adrian Leverkühn, le personnage central du *Docteur Faustus* de Thomas Mann, à l'examen et à la relecture, n'est pas fou, même si on peut sans doute repérer dans son comportement des aspects psychotiques. Plus étrangement, Adrian paie le prix du Pacte par la folie, mais dans le roman, on a constamment l'impression qu'une part de lui, sans qu'on sache très bien laquelle et de quel ordre elle pourrait bien être, s'observe et considère sa folie. Mais la remarque est peut-être vaine, car il est possible que ce soit toujours le cas, et que ce serait même cela, la folie...

Toujours est-il que la réflexivité de ce mouvement paradoxal est à la fois celui du romancier, de son personnage intermédiaire, Sérénus Zeitblom, qui conduit le récit, et plus profondément, on doit le mettre en relief, celui de la conscience inquiète de l'époque qui perçoit très sensiblement la venue de la catastrophe spirituelle et politique, et qui ne parvient plus à l'arrêter. (Là réside, au demeurant, un trait dont la philosophie de l'Histoire devrait s'emparer : l'impuissance devant le cours des choses, accompagnée, comme dans un rêve, de la douloureuse sensation de ne pouvoir intervenir. À cela s'ajoutent, pour qui connaît un peu l'Histoire, la conscience et le sentiment, plus pénible encore, d'assister à une *répétition*. Dans ces conditions, le psychanalyste aura toutes les facilités, et après lecture de *Malaise dans la civilisation* de Freud, dont c'est le thème et la

question, de repérer les mêmes réalités cliniques et les mêmes symptômes aussi bien dans l'individu que dans le méta-individu que constitue la civilisation. Une conscience de cet ordre, de l'impuissance face à l'impuissance, du rêve dans la réalité, ne peut être que l'expression du désespoir.)

Dans cet enfermement existentiel et historique que véhicule la répétition, dont le nom le plus risqué est, on le sait bien, la pulsion de mort, au travail aussi bien dans l'individu que dans la civilisation, et dont l'antithèse est la possibilité, d'abord biologique, de la création, de la procréation également, en tous les sens, de la composition et du rassemblement en lieu et place de toutes les formes de décomposition et de pourrissement, comment rompre cette *fatalité mythique*, en somme, car c'est là le désir pathologique de chacun, très consciemment exprimé, qui constitue par ailleurs, peut-être, la source de l'imaginaire, de la fiction et plus largement de l'art : comment devenir autre, comment devenir un autre ? Et non seulement comment devenir un autre, ce que tout psychanalyste entend à longueur de journée sur son divan, dans la litanie de ce trait anthropologique majeur dont la vérité négative est que nous ne nous aimons décidément pas, mais encore comment pouvoir faire en général, et produire et créer là où nous sommes comme paralysés et devenus à tous égards stériles ? ¹

Une telle possibilité d'être et de devenir un autre, celle encore de pouvoir à nouveau être créateurs, s'avère être une impossibilité. D'où le Pacte.

¹ Il va de soi qu'une telle thématique dans le conte d'Andersen se prête très facilement à des interrogations contemporaines, sur l'identité et le genre essentiellement. Là n'est pourtant pas le propos, ici trop subjectif et ontique, ou biologique si l'on préfère, là où il s'agit de tout autre chose que d'un *coming out* parce que la question engage l'être et l'Histoire, le plan même de la création et de l'humain en général dans le rapport à ce qui l'excède et l'outrepasse.

*

Il paraît donc un peu moins étonnant de rencontrer, en lisant le *Docteur Faustus*, la passion qu'Adrian Leverkühn éprouve pour le personnage de la Petite Sirène dans le conte d'Andersen². Sans doute n'est-il pas inutile d'en rappeler l'histoire, bien qu'Adrian et Thomas Mann lui-même y prélèvent ce qui répond à leur désir et leur propre angoisse. En tout premier lieu, on doit percevoir dans la lecture, même si Andersen est bien discret à ce sujet, une plainte, un *lamento*, une douleur en tout cas. On veut dire celle qui se déploie nécessairement dans la *musicalité* propre aux Sirènes. Ensuite, c'est la ligne majeure de la trame, la Petite Sirène est mortelle et elle ne pourrait conjurer cette condition qu'en s'unissant, sexuellement doit-on comprendre, avec un être humain, ce qui doit lui leur conférer une âme immortelle.

Ce désir d'être une mortelle immortelle, c'est-à-dire d'être humaine, qui ouvre toutes les dimensions d'une post-condition, comme on parle aujourd'hui d'humanité augmentée ou de post-humanité, est par-dessus tout mue par l'insatisfaction à l'égard de sa propre condition. On peut dire, en effet, que si la Petite Sirène, cet être à part dans lequel l'être à part qu'est Adrian se reconnaît, adresse un reproche majeur à sa condition en général, la même thématique sera reprise, avec une noirceur dans le ton qui prend en compte tout l'inventaire de la période qui suit la Seconde Guerre Mondiale, par Ingeborg Bachmann dans *Ondine s'en va*³ lorsque la condition humaine se sera révélée inhumaine.

² Il est question de la Petite Sirène dans les chapitres XXV, XXXIII & XXXIV (fin), respectivement p. 260, 367 & 402 dans l'édition Albin Michel.

³ Ingeborg Bachmann, *Ondine s'en va*, in (Œuvres, Actes Sud, p. 251 sq. Bien sûr, il faut lire et relire la *Ondine* de Frédéric de la Motte-Fouqué, in Les Romantiques allemands, Paris, La Pléiade, tome 1.

La sagesse, pourtant, dont *Le Docteur Faustus* forme rigoureusement l'antithèse, serait de s'inscrire décidément dans la finitude de sa condition et de s'y déployer sans insatisfaction ni ressentiment. Mais la Petite Sirène éprouve une poussée vers l'humain tout comme Adrian éprouve celle qui le conduit fatalement vers le génie. Dans les deux cas, c'est un changement de plan et d'ordre qui génère la catastrophe. Mais la grande différence est qu'Andersen, pour des raisons qui tiennent sans doute encore à un contexte, religieux, de salvation, fait état, pour finir, de la rédemption de la Petite Sirène, alors qu'Adrian doit subir, en raison du Pacte, la damnation de la folie. Cela signifie *a contrario* que le contexte qui est le nôtre, aujourd'hui, empêche objectivement la rédaction des Contes parce qu'ils seraient manifestement en contradiction avec toutes les clôtures qui sont celles de notre temps, parce qu'ils seraient tout simplement faux, et pas même illusoires.

La Petite Sirène, donc, s'émeut à la vision d'un Prince qu'elle sauve, après un naufrage, de la noyade. Celui-ci, au réveil, se trouve en présence d'une autre jeune femme qu'il croit être la personne qui l'a sauvé, et qu'il va pour finir épouser. La grande surprise, entre-temps pour la Petite Sirène, est de constater que la vie des hommes est très fragile et brève. La compensation, si l'on peut dire, viendrait de la nature éternelle de l'âme humaine. Pour séduire malgré tout le Prince, ou pour s'en rapprocher, la Petite Sirène accepte le Pacte proposé par la Sorcière des Mers et qui consiste pour elle à absorber une potion qui lui donnera des jambes à la place de sa queue de sirène, et cela en échange de sa voix ! Le Pacte aura pour effet, aussitôt, de produire une inversion du bénéfice attendu, puisque la Petite Sirène

aura perdu tout moyen de parler au Prince. Au fond du désespoir, il est proposé ensuite, suite à cet échec et à cette impuissance, de porter atteinte avec un couteau à la vie du Prince, en échange de quoi la Petite Sirène pourrait retourner l'irréversibilité de sa condition en redevenant Sirène parmi les Sirènes, ce qu'elle refuse. Elle se jette à la mer, devient une fille invisible de l'air, accomplit de belles et bonnes actions pendant trois cents ans en veillant sur les hommes. Et c'est ainsi qu'elle parvient, chez Andersen, à la vie éternelle...

*

Frédéric Chopin écrivit sa *Ballade n°3 en la bémol, op. 47*, en la faisant débiter par une sorte de sourire qui fait contraste avec l'ensemble de l'œuvre dont le contenu est pourtant assez sombre. C'est que la Ballade manifeste, on peut l'entendre ainsi, mais comment faire autrement en réalité, un ensemble de contradictions autant dans la forme, le timbre et les couleurs que concernant les sensations, émotions et pensées qu'elle suggère. Mais pourquoi cette Ballade, et pourquoi Frédéric Chopin (lui-même absent du *Docteur Faustus*, bien qu'il paraisse presque inconcevable que Thomas Mann ait ignoré cette œuvre) ? C'est parce que les exégètes du musicien rapportent que la Ballade fut sans doute inspirée par le personnage d'Ondine. Au demeurant, la référence au Conte de Frédéric de la Motte-Fouqué, constitua au XIX^e siècle une sorte de lieu commun insistant. Entre autres, même la *Rusalka* de Dvorak s'y rapporte encore quelques décennies plus tard, en 1900 ! Certains pianistes, Leif Ove Andsnes par exemple, estiment, et on en partage l'impression et l'intention, pour ne pas dire la pensée, que cette Ballade possède quelque chose d'aquatique, dont la musique est peut-être le seul art à pouvoir

rendre compte puisqu'il revêt les aspects d'une fluidité de la forme. Bref, d'une autre manière mais analogiquement, ce rapport identique entre des termes différents, qui fait que le *Don Giovanni* de Mozart est pour Kierkegaard un *personnage musical*, parce que purement « esthétique », sans réalité plastique, une suite d'affects en quelque sorte à la limite de la représentation possible, la Petite Sirène est un personnage musical dont le miroitement de la queue, le mouvement scintillant des écailles et surtout sur tous les plans et à tous égards la dimension insaisissable expriment la composition. À l'écoute, on passe de l'empathie avec l'enthousiasme de la Petite Sirène au plus profond accablement jusqu'à, peut-être, le pressentiment de l'ambiance des milieux éthérés.

*

Plusieurs motifs ressortent à la lecture du Conte et on doit tenter de se mettre dans les dispositions d'Adrian pour les recueillir. Le plus important, c'est certain, est de prendre acte du désir d'Adrian de rejoindre l'humain, et, comme il est dit dans le livre, de « *tutoyer l'humanité* ». Mais, justement, toute la contradiction d'Adrian se situe sur ce point, sur cette limite : lui qui, par le Pacte et en raison de son génie, a quitté le monde des hommes, lui qui aura mis en œuvre pratiquement les tentations d'une musique, en apparence du moins, déshumanisée, la musique dodécaphonique, lui qui, pourtant, finit par trouver dans cette musique, et en la dépassant tout en revenant à des modes musicaux archaïques, une expression authentique de l'humanité souffrante, ce qui, à vrai dire – et Adorno, l'inspirateur de tout cela, du moins en ce qui concerne le matériau, est facilement reconnaissable s'agissant des thèses musicales avancées et qu'on ne peut que partager –, Adrian, donc, finit par se rapprocher au plus près de

l'humain, cette dimension qu'avec une sorte de stupéfaction il découvre avec désespoir, contre le Pacte. Ne faut pas faire l'hypothèse : avec regret ? C'est là en tout cas une question irrésolue, peut-être une perspective de relecture de tout le roman, si on se réfère à cet égard à cet amour aussitôt contrarié avec Rudi Schwertfeger, le violoniste pour lequel il écrit un concerto, à cet autre amour, cette fois-ci déçu, avec Marie Godeau, et enfin à la passion et à l'affection extrême éprouvées, sans nuance ni regret justement, mais avec le sentiment et le savoir de transgresser sur un mode fatal le Pacte, pour le petit Écho.

*

Un regard sur le monde des hommes : c'est là une très vieille thématique, mythologique et philosophique, chez les Grecs en particulier, lorsque les dieux contemplent ce qui se passe sur terre en commentant à l'infini les errances humaines, se chamaillant même comme si chacun pariait sur son champion. Ces commentaires composent la substance d'une bonne partie de *Illiade*. La littérature elle-même, du moins ce qu'on appellera près de deux millénaires plus tard par ce nom, trouve ici son acte de naissance. Les hommes sont évalués, ils sont même parfois jaloués, parfois on va jusqu'à s'accoupler à eux. Ou bien, les dieux gardent leurs distances, se détournent et banquetent pour l'éternité en s'étouffant avec extase de leur rire inextinguible.

C'est pourtant la manière d'être, aussi, du Diable que de venir visiter le monde des humains. Lorsqu'il entre en scène, précédé et toujours accompagné par un froid glacial comme dans le terrible chapitre XXV du *Docteur Faustus*, un des textes les plus terrifiants qu'il soit donné de lire, il brouillera l'esprit d'Adrian comme chaque pensée que désormais nous,

lecteurs, aurons, en nous inoculant la lourde et pénible matière pour tous les cauchemars présents et à venir. Au cours de cette expérience, nous aurons du moins appris que la météorologie extrême est le signe que le Diable existe et qu'il est à l'œuvre et qu'il ne tardera plus. Avec lui et sous ses sarcasmes, il faudra faire connaissance pour de bon avec l'inverse du Paradis et dans une mesure plus tangible avec la terre habitable.

Toutefois, dans cette affaire, quel est l'intérêt pour le Diable ? Une jalousie à l'égard des hommes, comme il arrive aux dieux d'en éprouver ? Sûrement pas. On fera donc l'hypothèse que le Diable est le nom que porte l'imitation exagérée de l'humain, le nom de cette figure qui porterait l'humain à s'excéder. Le malin. On peut l'appeler, en substance, « mal » (le mal doit, pour se mettre à son niveau, être voulu et il est même ce qui est le plus voulu dans la volonté, et dont cette fois-ci le nom est la transgression ou le Pacte), on peut l'appeler « génie » (il n'est pas indifférent en cette affaire que le romantisme ait parfaitement perçu la proximité du génie artistique avec le Diable), on peut encore le percevoir aujourd'hui dans les doctrines déjà très élaborées du post-humanisme qui ne tardera pas, sous prétexte de parvenir à l'immortalité, à susciter l'enthousiasme général (sauf, bien sûr, que l'immortalité sera réservée à certains seulement). Si les dieux sont loin, le Diable, précisément unique, réside sinon dans l'humain lui-même du moins dans sa plus étroite proximité. Celle-ci a pour désignation la tentation. Le sur-humain, à n'en pas douter, fut toujours et il le sera certainement une nouvelle fois, une version du sous-humain. On touche à cet égard à la contradiction de la génialité et, par là-même, à ce que le personnage mythologique de Faust

incarne, Faust étant, avec celle de Don Juan, sans doute une des rares productions mythologiques du Moderne.

*

Quoi qu'il en soit, on ne pourra pas s'empêcher de penser que ce qui suscite l'envie de faire partie de cette race de vivants que sont les humains possède quelque chose de très étrange et de contradictoire. La Petite Sirène soupire et juge négativement son monde aquatique : « *ici, tout se ressemble* ». En somme, il n'arrive rien, surtout pas quelque chose d'imprévu. Il n'y a pas d'histoire(s) dans tous le sens de ce terme. Les humains, en revanche, sont ces êtres imprévisibles, ces êtres qui, plus particulièrement, ont inventé le mal, mais qui dans leurs contradictions, comme disait Nietzsche, se révèlent « *intéressants* » du fait même qu'ils sont en rapport avec l'inconnu et qu'ils ne parviennent guère à se retenir de l'explorer. Ce qui fait l'Histoire des hommes, ou plutôt la raison de leur essence historique, ne tient pas tant à ce qu'ils disposeraient, contrairement aux animaux (c'est là une considération philosophique récurrente, partout et sans cesse déclinée, qui laisse pantois), d'une liberté, mais parce qu'ils ont rapport à l'inconnu, parce que leur curiosité et leur indiscretion pour ainsi dire métaphysique les rendent prêts à tout. Les Grecs, qui n'accordaient que peu d'intérêt à l'Histoire, le savaient d'un savoir très profond qui leur a fait développer le mythe de Pandore.

La Petite Sirène, en ce sens, est déjà happée par l'humain. Elle est déjà agitée, dans le sentiment naissant de l'amour, par la manière humaine d'être. L'aventure qui a décidé dans son désir de ne céder sur rien est préférée à la tranquillité plate du bonheur. Le désir, en revanche, n'est nul

autre que celui d'exister. Car la Petite Sirène qui ne connaît que les profondeurs de la mer et bien plus tardivement et rarement la contemplation des hommes depuis quelque promontoire ressent, comme l'entrave majeure à son existence, la gêne de sa queue, cette sensation en quelque façon de ne pas être morphologiquement aboutie. Tout ce qu'on a considéré précédemment comme le désir d'être autre, une autre, se concentre sur la volonté de posséder à n'importe quel prix une forme. Comment le comprendre ? Certes, en premier lieu comme la maturation de l'image de soi au sens existentiel, ensuite en généralisant cette fois à ce qui motive la nécessité de la forme, qu'il s'agisse de la pensée et du langage, mais également, et c'est le point que l'on voudrait suggérer ici, à cette occasion, parce que les Sirènes, dans toute leur complexité et leurs ramifications mythologiques lui sont très étroitement liées, comme la raison même de la musique. Car si la forme est la préoccupation de la Petite Sirène, elle est de la même façon celle de la musique. Mais c'est alors de telle façon, dans cette identité, que cette recherche de la forme s'avère infinie, à la fois enthousiasmante et déçue. Elle porte et supporte un désir amoureux effréné, un mouvement et une quête qui outrepassent toute représentation, et aussi un rêve qui s'achève dans l'évanouissement et la décomposition dont ne subsisteront que quelques vagues souvenirs. Dans le récit d'Andersen, la Petite Sirène rejoint les Filles de l'air. On dira que ce que la musique et sa voix étaient censées promettre, parce que la musique n'est jamais qu'une tension et une promesse, l'inachèvement intensément vécu mais exposé à l'épuisement infini entre nostalgie et espoir, en tout cas et malgré tout une sorte de nostalgie du futur, la musique, donc, s'appréhende à présent dans une fragilité semblable à une

bulle comme le monde même de la Petite Sirène, l'air, à la limite de la matérialité et de l'immatériel, c'est-à-dire comme l'esprit, cette réalité à la fois impalpable et néanmoins survivante d'une vie terrestre dans la temporalité singulière de l'immortalité, et encore à la manière d'une vérité de ce qui ne fait jamais que passer.

Chez Andersen, tout finit à peu près bien, si l'on peut dire. Le coût à payer, malgré la rédemption possible dans le contexte qui fut encore celui du XIX^e siècle et davantage encore dans ces parties septentrionales de l'Europe, fut tout de même, et ce n'est pas rien, on en conviendra, le désir de la Petite Sirène, ce désir dont la tension et la décomposition résument l'existence, ce désir aussi qui ne pourra pas s'assouvir, réellement et sexuellement en particulier. Il lui faudra, comme toute religion y conduit par une poussée à l'encontre du désir, *payer*. La religion mit, en cette occasion, comme en beaucoup d'autres, en œuvre une sorte de Pacte : le malheur de l'existence dans l'épreuve singulière d'une expérience contre le salut futur. Le mythe de Faust confronte, en particulier chez Goethe, dans le *Faust II*, les deux Pactes, celui qui sauve et celui qui damne. Goethe pencha encore du côté de la salvation. Dans le *Docteur Faustus*, en revanche, la Petite Sirène, dès lors qu'on se souvient à quel point Adrian s'identifie à elle, subit tellement de violence qu'il serait insupportable de penser qu'elle trouverait à la fin des fins quelque absolution.

Toutefois, le discours terminal d'Adrian dans le chapitre XLVII juste avant son effondrement laisse tout de même la question sinon ouverte, ce qui n'est pas le cas, mais en suspens dans la mesure où l'intention est rappelée

et affirmée d'une proximité avec le genre humain, avec la condition humaine, avec la condition qui va devenir très bientôt inhumaine, Adrian mourant juste au début de la II^e Guerre Mondiale. Adrian aura voulu composer la musique correspondant à ce temps, au cours duquel l'humanité s'est effondrée et où elle fut, dans certaines pratiques de l'art en général et de la musique en particulier, beaucoup trop ignorée, comme si d'un même geste on avait asséché et l'art et l'humanité. Dans le *Docteur Faustus*, les indications et même les analyses, qu'elles soient réelles et fictives, sont à cet égard nombreuses, s'agissant des formes nouvelles dans les arts plastiques (le futurisme fascisant) et dans les théories formalistes de la musique. Nietzsche s'était effondré en embrassant le cou d'un cheval. Adrian, à à peine un demi-siècle de distance s'effondre dans la solitude.

*

À la vérité, on ne sait trop par quel bout prendre le problème : si le *Docteur Faustus* contient un concept, c'est celui de *percée*. Ce terme, venu tout droit de la théorie de la nouvelle musique d'Adorno, le conseiller au jour le jour à Pacific Palissades de la composition du roman, est, on s'en doute, ce qui motiva le Pacte : transpercer le mur de l'art actuel et ouvrir l'horizon nouveau de l'art et de la musique⁴. Le concept fut préparé dans le roman par de longues considérations sur les papillons, sur le rapport entre l'inorganique, les marionnettes de Kleist, et le vivant jusqu'à la lecture par Adrian de la Petite Sirène. Car elle aussi voulu opérer la percée. En désirant non seulement rejoindre le monde des hommes mais devenir humaine en perdant sa voix mais en gagnant des jambes, en perdant le rapport avec

⁴ T.W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, Tel, 1962

l'intériorité du chant et en se situant dans l'extériorité d'une vie anhistorique et à cet égard heureuse, en perdant l'ondolement de la figure au bénéfice d'une forme beaucoup plus mécanique en vérité, la Petite Sirène aura certes effectué, comme Adrian, la percée, mais au prix, on l'a reconnu, de la perte. Car personne ne peut *entrer* dans la mort pour y continuer à vivre, comme personne ne peut pénétrer *dans* le langage pour que les mots soient les choses, encore moins dans la musique pour rejoindre le bonheur. Personne ne peut devenir, parce qu'il le désire de toutes ses forces mais pour son malheur, un autre, car ce serait perdre l'identité de ce que l'on est.

Il semblerait que la fatalité mythique soit celle d'un Pacte, toujours d'un Pacte et que d'un côté comme de l'autre, de Dieu comme du Diable, on compte. Et que *la condition humaine*, car il faut bien réactiver cette formule quelque peu disparue de la circulation des idées, pourtant aujourd'hui si insistante et si exigeante, ne puisse donc échapper, d'une manière ou d'une autre, au compte et aux comptes. Le secret le plus enfoui du *Docteur Faustus* est celui de la passion des chiffres, de la superstition qu'ils induisent et de la malédiction qu'ils font subir.

André Hirt

Le 20 mars 2019