

Chantier Faustus II/5

STÉRILITÉ

I

La civilisation à l'arrêt, la pensée bloquée, l'avenir voilé, la stérilité est le résultat et la réalité de cette opération que des parties d'humanité constatent, vivantes, déjà mortes sans le savoir, sur elles-mêmes ainsi que le font les malades lorsqu'ils apprennent leur maladie. Disons qu'alors se déploie l'ère des somnambules. On ne sait plus qui au juste opère, en tout cas les mouvements de la maladie à la fois grouillent et apparaissent immobiles dans la violence d'un état et l'affichage d'un nom. Personne, au-delà de la fatalité qui aura mené au contact de la maladie, n'est responsable, et rien de très précis ne peut être imputé à quoi que ce soit, il n'y a pas de raisons, ou bien, c'est la même chose, elles sont profondes et indémêlables. Ainsi, dans la froideur de l'examen et de la clinique, apparaîtrait, en ne laissant précisément rien apparaître, la stérilité dont on veut parler.

Le mot est sexuel. Il fait toujours honte, il doit donc être pudique, il est inavouable, exclusivement négatif, si bien qu'il porte assez directement vers une cause et culpabilise celui qui en le sujet. Mais la question, ici, n'est pas là : la douleur des *personnes* qui en supportent l'épreuve n'a pas à être examinée, encore moins jugée. C'est en revanche de tout autre chose qu'il s'agissait plus haut en commençant, d'une douleur sans doute comparable bien qu'insoupçonnée, celle-ci très honteuse et par conséquent absolument inavouable. Car n'est-il pas très difficile de se rendre à

l'évidence, aujourd'hui, que la création artistique rencontre une forme au moins de stérilité ?

Cette stérilité-là peut, et même doit, faire l'objet d'un jugement.

Il est vrai par ailleurs que de toutes parts on proclame que jamais une époque ne fut aussi productrice et créatrice que la nôtre. *Qui* sait, c'est peut-être vrai. Mais l'effort d'analyse qui s'impose néanmoins rencontre bon nombre de résistances à ce sujet. Ainsi, il est certain que la production artistique a atteint un degré très important de visibilité, sans même faire mention de la quantité, mais la question serait à cet égard plutôt celle de la part qui demeure invisible. D'un autre côté, la visibilité, que d'autres périodes ne pouvaient, pour des raisons de diffusion, ni avoir par elles-mêmes ni obtenir, ne doit évidemment pas être confondue avec la fécondité dans l'inspiration. Enfin, la production n'est pas la création. Et c'est, semble-t-il, sur ce point que la résistance à l'importance prétendue de la puissance créatrice de l'époque rencontre le plus de résistance. En effet, la production est largement standardisée par la commande et la demande – il s'agit à présent de commander la demande et demander sous la forme d'un commandement. Le modèle commercial a pris tellement d'importance qu'on est en droit de se demander s'il existe encore une créativité spontanée, non de commande mais de l'inspiration qui, de ce point de vue, en est l'exact contraire.

La même production appartient exclusivement, sauf à la marge de façon accidentelle, au registre technique. Elle sait ce qu'elle fait parce qu'elle le veut, ou le calcule, ce qui en régime moderne revient au même. En revanche, la création nécessite au moins, sous bénéfice d'un inventaire qui en mettrait certainement d'autres en évidence, deux critères essentiels,

celui de l'absence de provenance décidée, d'une part, celui de la mise en présence avec l'inconnu d'autre part. Et si l'on doit évidemment préciser quelque peu les choses, on dira que l'œuvre est sujet, et non l'artiste (du reste, le blocage d'Adrian Leverkühn, le personnage-musicien-compositeur imaginaire du *Docteur Faustus* « avant » le Pacte est dû à l'engluement dans le statut d'artiste, statut en réalité en voie d'épuisement depuis le romantisme), et que l'œuvre, puisqu'il faut malgré tout encore parler d'elle, bien que notre temps ne cesse d'annoncer un « dépassement » de l'œuvre comme réalité ou effectivité uniques de l'art, par opposition, par exemple, à la mise en forme ou à l'articulation de l'existence elle-même, que l'œuvre donc, si elle peut prétendre échapper à l'extrême originalité qui la ferait basculer dans le pur et simple document, de la folie par exemple, doit, dans le temps, tôt, immédiatement ou un peu plus tard, induire l'accord des esprits, disons pour aller moins loin, ou en en rabattant sur l'exigence, susciter quelque reconnaissance ou identification minimales en l'un ou l'autre d'entre nous.

*

Dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann, la stérilité constitue la motivation même du Pacte avec le Diable, dont l'effet physique sera la contraction de la maladie vénérienne. L'époque, il faut la nommer ainsi, celle qui mènera Adrian jusqu'à l'effondrement au début de la IIe Guerre Mondiale, fait l'épreuve d'un blocage sur elle-même, non seulement du point de vue de la création artistique, ce qu'elle se refuse d'ailleurs d'admettre en invoquant de nouvelles, mais en réalité archaïques sources d'énergie vitale, mais également quant à la civilisation elle-même si l'on veut bien admettre que celle-ci s'évalue à sa capacité – et donc à sa réussite

– à amener l’homme, depuis sa liberté, à la dimension et à l’intensité maximales ce qu’il peut être. En un seul et même mouvement, la création artistique, ici musicale, voit son destin lié à celui de l’humanité et de l’humain en elle, au déploiement ou à l’échec de la civilisation. Et il est certain que dans l’esprit de Thomas Mann, la période qui s’ouvrait à Adrian donnait lieu à un diagnostic des plus sombres qui ne s’arrêtera pas à elle, car l’écrivain le réitérera au début des années cinquante par ces quelques lignes destinées au philosophe T.W. Adorno : « *Ce que je vois venir, se lever et se répandre irrésistiblement, c’est tout simplement la barbarie. Notre grande littérature me fait l’effet d’un bilan hâtif, d’une récapitulation parodique du mythe occidental, vite avant la tombée de la nuit. Combien sommes-nous à pouvoir encore “vivre” les “expériences fondamentales de l’ère bourgeoise”, et donc à comprendre ce passage où “le cor capte l’écho de la mélodie mélancolique du pâtre” ? Notre nombre diminue de jour en jour, et nous sommes déjà entourés par des masses, qui ne peuvent plus rien “vivre” du tout. Le ciel nous accorde un peu de cette force productive qui saura tirer de chaque ferment de déclin les ferments du devenir !* »¹ On notera que Thomas Mann fait ici référence, grâce à l’usage des guillemets, à une occurrence dans le grand livre d’Adorno sur Wagner, si important pour le jugement que porte ici l’écrivain mais aussi pour la question de la création, plus rigoureusement de sa possibilité même, en soi, mais d’abord, essentiellement, sous l’angle du devenir de la civilisation sur laquelle est exercée au passage la catégorie benjaminienne de la « *perte d’expérience* », qui enveloppe également celle de « *pauvreté* » de l’expérience, et celle enfin de rupture dans la transmission et la tradition dont parlera plus tard Hannah

¹ Thomas Mann à T.W. Adorno, Zürich, le 30. X. 1952, in *Correspondance 1943-1955*, trad. Pierre Ruch, Paris, Klincksieck, 2009, p. 97-98.

Arendt. Voici donc les lignes auxquelles Thomas Mann fait référence : « *Le passage au début du troisième acte de Tristan où, dans l'orchestre, comme par-dessus la frontière entre le néant et le quelque chose, le cor capte l'écho de la mélodie mélancolique du pâtre au moment où Tristan bouge – ce passage qui vivra aussi longtemps que les expériences fondamentales de l'ère bourgeoise pourront être vécues par des hommes –, et cet autre passage, celui du réveil de Brunehilde, constituent dans l'œuvre des traces de cet éveil : sans ce concept – et c'est ce que la musique de Wagner voudrait démontrer – celui de néant ne pourrait être pensé* ». ² Là où les choses étaient encore possibles, là où un mouvement de civilisation s'est achevé et aussi épuisé, la même chose, la création telle qu'elle opérait dans l'élan produit par l'Histoire et l'énergie à l'œuvre en elle n'est plus envisageable. Le Pacte s'impose donc de la manière suivante : comment la création est-elle, à nouveaux frais possible, et surtout à quel prix ? Comment répéter, mais dans une différence radicale, le geste de Wagner dont il vient d'être question dans le passage d'Adorno ?

En vérité, de quelque manière qu'on prenne ou envisage les choses, de quelque manière que l'Histoire procède, rien ne se répètera à l'identique et sûrement pas pour le meilleur ! Le Pacte – et n'est-ce pas vrai de tout Pacte, y compris, et peut-être même surtout au sens politique ? –, s'avère avec le temps, et il l'est depuis le moment du contrat, être un *forçage* parce qu'il ne repose pas sur la réalité des choses qui elle-même suppose du temps, de la patience et de la maturation, en vérité l'obéissance à des règles, naturelles en l'occurrence. De même, ce qui fait une amitié ou un amour n'appartient pas à un Pacte – c'est un événement auquel il manque la

² T.W. Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris Gallimard, p. 205.

faculté, pour ne pas dire la puissance constituante de réalité —, pas même à la sphère du droit au sens restreint, mais en vérité à la substance des choses, qui se passe de tout Pacte. Et du reste, pour nous référer un instant sur un point précis, mais c'est le cas sans cesse, à chaque mot et à chaque ligne, au *Docteur Faustus* de Thomas Mann, Adrian prend une conscience tragique, concrètement émotionnelle, là où par ailleurs il ne laissait apparaître de lui-même que de la froideur, à propos de sa passion pour le petit Écho, en ce moment où, à l'évidence, il maudissait le Pacte tout en sachant qu'il ne pouvait d'aucune manière s'y dérober.

*

Si l'on essaie de rechercher ce que « fécondité » recouvre dans ce contexte, sans préjuger au demeurant de ce qu'il en est, *mutatis mutandis*, en général et dans tous les cas, n'est-ce pas dans la problématique du *désir*, et de son manque, que l'on pourrait le trouver ? On le comprendra si l'on se réfère à nouveau à la distinction canonique répétée plus haut entre produire et créer. Car celui qui produit ne désire pas au sens strict du terme : au mieux, il choisit, il décide, et au pire, mais c'est une norme en effet, il consomme. En revanche, celui qui crée cède à une impulsion qui l'autorise. Partant, le point tragique que rencontre Adrian, et dont il est même une incarnation majeure, ne se concentre-t-il pas sur ce désir en effet tragique qui se laisse formuler, parce qu'il constituait depuis l'origine la question, dans l'impossibilité d'aimer ? Le Pacte ne ferait ainsi que confirmer la conformation de l'artiste qui « veut » l'art davantage que la vie, qui aura détaché l'art de la vie, et qui se rachète, un instant seulement, une conscience morale très ténue en proclamant tenir tout de même à la vie, tout en en appelant à ce qu'il y a de plus douteux et ambigu, et dont la

musique en ses formes les plus aiguisées sera la manifestation, à savoir le recours à l'énergie vitale et aux formes pulsionnelles primitives que l'on estime régénératrices.

Enfanter, donc, mais à quel prix ? Et quoi au juste ? Enfanter autre chose qu'un enfant, comme dans Platon le contact avec le réel du beau constituait l'objet de l'amour bien davantage que la médiation du corps amoureux ? C'était encore *dans* le beau que *Le Banquet* nous appelait à créer "de beaux discours", c'est-à-dire des pensées soutenues, en réalité *inspirées*, par la vérité. L'enfantement, si l'on peut dire, est dans le cas de Platon réel, mais philosophiquement métaphorique tout en se réclamant d'une positivité sans nuance à l'allure impérative : il est nécessaire d'aimer le beau dans de beaux corps, d'enfanter de beaux discours, en somme de philosopher. En revanche, tout se passe pour Adrian à l'inverse : le Mal, le Diable, le manque absolu forment une triangulation négative. L'enfantement est alors forcé, il résulte d'un travail au forceps. Du reste, on ignore si « l'enfant » est réellement viable...

La problématique est donc cette-fois-ci celle du négatif. Il y a ainsi autant de distance, parce qu'en réalité il s'agit du cadre le plus large de la question, entre *Le Banquet* et le *Docteur Faustus* qu'entre une philosophie de l'infini et une philosophie de la finitude la plus radicale, que la question de l'infini émeut encore quelque peu, mais comme l'impossible même et en vérité comme un nom au contenu devenu imprononçable. On doit en toute nécessité de constat ajouter que le Moderne dans sa jonction avec l'hypermoderne dont nous sommes présentement les contemporains, nœud

qu'exemplifient Adrian et la problématique de la création, trouve sa vérité dans le négatif. Négatif sans positivité, négativité non dialectique et non déterminée dirait Hegel, ou bien encore si indéterminée qu'elle ne peut plus envisager quelque positivité que ce soit, mais perçoit, à l'inverse, dans le vertige, le pur et simple néant.

Et pour tout dire, et en le disant dans une terminologie qui n'est manifestement plus de notre temps, et non sans raisons, on en jugera ne serait-ce que par ce qui suit, *Le Docteur Faustus* ne parle plus d'art et de musique dans leur liaison nécessaire avec le beau, si l'on concède par ce dernier terme la manifestation comme telle d'une harmonie, la promesse d'un bonheur dans le constat événementiel d'une unité subjective avec soi comme avec le monde, même si, et la réserve inhérente à la notion même n'est pas sans importance, le beau s'accompagne, en tout cas en régime moderne, d'une conscience sourde de sa fragilité, à la fois substantielle et temporelle, comme un présent qui serait déjà au passé, comme un bonheur qui serait déjà lui-même évanoui et en quelque sorte irrécouvrable. Et n'est-ce pas ce que l'on entend, dans sa datation même (juste avant la Ire Guerre Mondiale) dans *Eine Alpensinfonie* de Richard Strauss, qui n'est en vérité qu'une allégorie et aucunement, en son fond, une musique à programme si ce n'est celle-là même de la « fin » du romantisme, lorsque les derniers moments de l'œuvre sonnent dans les mots de *Ausklang* (traduisons, mal, par « final sonore » ou par « épuisement sonore », ou encore par le passage du sonore au silence, l'extinction sonore en vérité) et plus concrètement, dans ce que tout le monde comprend : *Nacht* (la nuit) ? Ces derniers moments, si on les accompagne par l'audition et la

considération, en une autre date, des *Métamorphoses* (1943) et des *Quatre derniers Lieder* (1948), on ne pourra qu'être amené à l'idée non seulement de la fin d'un monde, mais aussi de celle d'un régime musical (*Le Docteur Faustus* parlait quant à lui, à propos de l'*op. 111* de Beethoven, de « *la fin de la sonate* »), et surtout de la fin de l'inspiration, et plus exactement d'une musique reposant sur l'inspiration, telle que les Muses occidentales en général, le *Ion* de Platon, le *Banquet* du même et bien d'autres nous l'avait enseigné. 1948 : Pierre Boulez écrit sa *II^o sonate...* : mais *quelque chose* a-t-il *vraiment* commencé ici ? Ou bien ne sommes-nous pas plutôt restés sur une fin ? C'est-à-dire : la fin s'accompagne-t-elle, en le délivrant, d'un commencement ? (La question, il faudrait en traiter, est pleinement philosophique. Un penseur dont on n'a plus le droit, en cette sombre période de moralisation de la pensée comme du reste, de prononcer le nom, Martin Heidegger, en fit *sa* question et elle est à tous égards, sans doute sous une forme à reprendre, la plus actuelle qui soit.)

II

Il s'agit donc, avant de revenir à notre situation, de l'inspiration. Faut-il de la sérénité pour être inspiré ou bien a-t-elle pour condition le tourment et la tension ? Autrement dit, est-elle « facile » ou bien ne tient-elle pas de son apparent contraire, à savoir le travail et même dans ce qu'il peut contenir de plus torturé ? Si, en musique, on songe à un musicien à la fois inspiré et torturé, à Chostakovitch, à cette figure qui apparaît à la fin des années Trente et dont l'œuvre gigantesque se déploie jusqu'en 1975, pratiquement ignorée en Occident parce qu'on a imposé autoritairement, sur le devant la scène, d'autres formes en perdant progressivement tout

lien avec le public même cultivé, alors il faut pencher pour la seconde hypothèse qui a le mérite d'annuler une problématique bien fautive, celle qui opposerait l'idée d'une œuvre descendant, pour ainsi dire toute faite, sur son créateur et le pénible labeur d'un ouvrier musicien bien peu doué. De ce point de vue, le « mystère » Mozart n'en est pas un, lui qui affirmait dans sa correspondance, et à plusieurs reprises, avoir « *tellement travaillé* ».

Toujours est-il que l'inspiration échappe à la causalité. Celle-ci se révèle bien trop lente et l'objectivation qu'elle permet est grossière. Cette catégorie fait usage du temps et d'un temps qui n'est pas celui de la formation de l'idée. En un mot, l'inspiration ne se construit ni ne se reproduit par le biais d'une modélisation. C'est ce que cherchait à rendre le terme de « génie » jusqu'à ce que Nietzsche, avant de revenir à une anonymisation de la pensée et de la création lorsqu'il affirmera le contraire, à savoir qu' « *une pensée vient quand elle veut et non quand "je" veux* », en révèle le dessous de croyance et de théologie (on cherche à signifier l'incompréhensible, on divinise ce qu'on ne comprend pas).

Il n'en reste pas moins, par-delà cette critique qui se soutenait de l'acharnement au travail d'un Beethoven, tout cela pour contredire le registre divin, que la création artistique contient la problématique de *l'origine*. De l'origine, en effet, et non du commencement, la distinction entre les deux termes reposant sur l'idée que le second est déterminable alors que le premier reste caché en ses raisons et son contenu. Car d'où provient l'œuvre ? L'aveu d'ignorance et le recours au mystère d'une part, l'affirmation d'une simple production ingénieuse d'autre part reviennent un peu au même, dans un évitement commun de la compréhension, peut-

être pas du phénomène, car comment *savoir* cela ?, mais dans celle de la manière que nous avons de l'appréhender. C'est ainsi que l'angle de l'Histoire est peut-être le plus approprié. Car il n'existe pas de raisonnement possible sur l'inspiration qui fasse silence sur le contexte historique. Et c'est aussi pourquoi la question est de part en part philosophique. L'appréhension inverse revient au même : on ne peut philosopher sans un objet, lui-même historiquement inscrit. C'est pourquoi encore, en philosophie, il ne peut y avoir raisonnablement de réflexion, autre que logique et grammaticale, sur des notions pures.

Historiquement par conséquent, la question se présente sous des aspects inédits, ceux-là mêmes que Thomas Mann considère et qui, du reste, n'ont cessé de se modifier à ses propres yeux, de *La Mort à Venise*, en passant par *Mario et le magicien* jusqu'au *Docteur Faustus*, cette dernière œuvre manifestant *ce qui n'est plus possible*, ce qui vient de connaître un bouleversement radical, c'est-à-dire la beauté, la contemplation, le rapport amoureux, l'humain en général et en définitive la création artistique, mais aussi la création tout court, entendons par là l'invention toujours nécessaire, s'il subsiste encore un peu de liberté, de nos existences, leur articulation qui n'est rien d'autre qu'une vie menée par et dans l'art, ou ce dont l'art est justement la liaison. On comprend donc, au moins intuitivement, que la stérilité créatrice en art concerne celle de la conduite de nos existences.

L'impasse majeure que l'on rencontre inévitablement dans ce cas est celle qui met en présence du Pacte. Et qu'est-ce qu'un Pacte, si ce n'est une transgression, au sens, comme dit plus haut, d'un forçage, et par

conséquent aussi un vol ou un rapt, une sorte de truc qui rend apparemment possible *ce qui n'est pas possible*. Car la question n'est même plus d'ordre éthique, ce qui serait ou non permis, c'est en revanche ce qui n'est plus possible, matériellement et spirituellement, et en définitive historiquement. *Ce qui n'est plus possible* est en réalité et en vérité l'index d'un réel qui lui-même a surgi dans l'Histoire et dont il est de part en part, sous des modalités toujours inédites, la scansion.

Et si l'on ne comprend pas bien, on considèrera qu'il existe également une forme qu'on pourrait qualifier d'*effondrée* du Pacte, une manière de pactiser sans le faire, c'est-à-dire par l'évitement de sa dimension dramatique, celle qui ose en effet affronter l'absolu. Il s'agit de la production artistique à tout prix, sans en supporter le coût ni surtout en avoir les moyens. C'est ainsi que l'époque se considère parfois comme très productive alors qu'elle propose à l'évidence, sous bénéfice d'inventaire bien sûr, bon nombre d'œuvres très contingentes du fait même qu'elles ne concernent que le contingent comme aurait dit Hegel à la fin de ses *Leçons d'esthétique*, lorsqu'il juge sévèrement mais justement le retrait qu'opère l'art lorsqu'il ne se mesure plus à l'absolu. Cette forme effondrée de la création trahit ainsi son manque d'inspiration ; l'analogie existentielle peut être trouvée dans les vies peu articulées, prises dans la masse et prisonnières d'elle, dans des corps individuels sans individualité comme aurait dit Nietzsche – cet individu sans *individuum*.

*

De proche en proche, si à présent on a l'espoir de comprendre ce phénomène de mieux en mieux, l'inspiration qui est en principe attachée à l'art montre à quel point sa problématique est inscrite dans la racine de

l'existence. Mais d'où pourrait donc provenir aujourd'hui, et c'est bien paradoxal et même très étrange, le discrédit manifeste porté à l'égard de l'inspiration ? Outre le fait que l'on dévalorise ce dont on n'est pas soi-même capable, c'est alors le seul moyen de se grandir soi-même en se mettant sur la pointe des pieds, outre ceci également qui fait que la rumeur en général, au détriment du savoir, et l'enthousiasme aveugle pour la nouveauté, ne se sont jamais aussi bien portés, outre enfin l'impératif d'objectivation de toute chose et de tout phénomène depuis le début des Temps Modernes et de la science, ce discrédit n'est-il pas l'effet en réalité d'une solitude, d'une distance prise alors que tout est devenu si proche par le truchement des instruments de communication, par conséquent d'une inattention portée au discours de l'autre ? Comme dans les familles et pour les valets de chambre, il n'existe pas de grand homme. Ou bien, ce qui est proche est *a priori* inintéressant. Comme dans ces amours malheureux où ce qui est donné est refusé parce qu'autre chose est toujours voulu et attendu, seul ce qui viendrait de plus loin, n'importe quoi le plus souvent ou même, ce qui est plus stupéfiant et incompréhensible, n'importe quoi, mériterait l'attention. Ce n'est pas seulement la présence, donc la proximité qui subit ici un effacement, c'est plus avant le propos ou le discours de l'autre. Or, inversement, ne s'agit-il pas de la condition même de la pensée, si celle-ci ne s'origine pas de son propre acte ou fait ? L'interlocution serait dans ce cas première. Le « génie » fut au demeurant toujours, et d'abord, celui qui écoutait et s'efforçait d'entendre. Et peu importe s'il n'entendait pas bien – de toute façon, c'est bien le cas, sinon la création se ramènerait au savoir des règles d'une technique –, l'important est, parce qu'il a entendu et ne s'est pas montré sourd, ce qui constitue la caractéristique a-

musicale de l'époque, qu'il réponde, autrement dit qu'il crée. C'est bien parce qu'il répond à une question obscure mais qu'en quelque façon il devine pour tous que le créateur est un génie et inversement.

La musique est une telle interlocution dans laquelle, à défaut de pouvoir se dire, l'humain se fait sentir dans toute son extension, de la danse primitive jusqu'à l'extase divine. Autrement dit, la musique est cet art qui ne provient ni ne procède de sa propre technique, un art qui ne se possède pas : mais n'est-ce pas la définition, si on en cherche une, de l'art en général que les dimensions dominantes de la production semblent ignorer.

III

S'il s'avère bien difficile de saisir ce qu'« inspiration » veut dire, passer par une tentative d'intelligibilité de son contraire est peut-être salutaire. On n'est pas inspiré, dit-on couramment, lorsqu'on n'a rien à dire, lorsque les choses n'évoquent rien, lorsqu'on est fatigué... Bref, à chaque fois, un voile, un mur, en vérité une *solitude*. La question est donc celle de l'altérité avec laquelle on entretient ou non un rapport : il pourrait s'agir, dans le désordre, d'une expérience, de l'inconscient, mais en régime moderne assurément plus d'un dieu. S'agissant des expériences d'inspiration rapportées par Rousseau dans « l'illumination de Vincennes », de Nietzsche à Sils-Maria, de Platon dans le *Ion*, si l'on songe également aux représentations que l'on a du musicien inspiré (à Jean-Louis Barrault dans le rôle de Berlioz écrivant sous la dictée et dans l'orage la *Symphonie fantastique*), on se réfère pourtant à une transcendance incompréhensible, à une folie, une *mania* divine, toujours plus ou moins à un processus qui ne s'éloigne jamais de la transe, au mieux dans une situation où la

possession des moyens ne fait qu'un avec leur dépossession et la dépossession de soi. Mais toute transe n'est pas pour autant une inspiration : c'est même une grande part de la pensée platonicienne que de chasser les apparences dans l'inspiration, et Socrate évoque la philosophie comme « *la plus haute des musiques* » au début du *Phédon*, s'opposant ainsi aux poètes, aux rhéteurs et aux sophistes, mais également à tous ceux qui, ainsi qu'il en est question dans le *Phèdre*, sont sous l'emprise de quelque drogue. La honte éprouvée après le dégrisement fait s'évanouir l'apparence de l'inspiration. Toutefois, comme on l'a vu, l'alternative n'est pas pour autant le seul travail qui se ramène trop à la production et non à la création.

Quelle est alors la bonne inspiration, entre une production insuffisante et une création toujours conçue, et comment donc y échapper ?, à travers une représentation mythique et quasi-religieuse ? La question en tout cas écarte de sa solution autant la seule production que les provenances douteuses. Si les raisons de la création ne sont pas divines, elles ne résident pas davantage dans la chimie des humeurs comme toute une tradition aristotélicienne, en souci d'explications empiriques et rationnelles, a pu l'estimer. La philosophie, donc, s'est toujours érigée contre les formes inobjectivables de l'inspiration (Kant et la *Critique de la raison pure* qui trouve là son origine). Seul Pascal rendra justice à une inspiration, comme la perte même résultant de la Chute, à propos des *principes* que le seul *cœur* est à même d'appréhender dans et par une logique qui permet le savoir et la science, mais qui en même temps se dérobe à la raison elle-même, ce dont celle-ci doit justement se pénétrer pour ne pas courir le risque de l'orgueil.

En cette affaire bien difficile, revenons peut-être au plus simple, à l'expérience de chacun. Qu'est-ce au fond qu'une pensée ? Non pas une idée – on en trouve partout, une idée est toujours comme telle toute faite –, mais du sens se faisant et qui peut évidemment trouver sa forme dans une idée, mais, en respect pour la pensée elle-même, à la condition que l'idée ait sans cesse à l'esprit non seulement sa provenance, à défaut de connaître son origine, en éprouvant, dans l'inquiétude, son devenir incertain, sa plasticité, son exigence interne de précision à vouloir coller adéquatement à son propre contenu. Les pensées, en effet, ne se présentent pas d'un coup. C'est même contre ce processus spontané que l'esprit doit lutter, contre lui-même donc, ainsi que l'a pratiqué Paul Valéry, lui si méfiant, comme on sait, à l'égard de l'inspiration et qui l'était tout autant concernant les idées que nous reprenons toutes faites, comme on sait moins. Une pensée, si l'on veut, se présente toujours après-coup et plus exactement dans l'après-coup d'elle-même. Ce qui la distingue de l'idée toute faite, c'est cette non-coïncidence avec soi. Elle précède ainsi inconsciemment son propre savoir. Une pensée se sait en ne se sachant pas. Ce qui l'intéresse, c'est son processus et non le fait qu'elle *nous* apparaisse et se présente à *notre* conscience. Une pensée existe indépendamment de nous, et c'est à cette condition qu'elle est autre chose qu'une opinion.

La question de l'appropriation de la pensée est encore une autre affaire, mais décidément, ne devrions-nous pas nous avouer que nous sommes inspirés ? Et que venons-nous de décrire si ce n'est l'esprit dans sa nature et pas uniquement dans ses opérations ? Car de même que l'organisme a conscience de soi dans la maladie et ainsi se dédouble en fonctionnement

d'une part et en attention inquiète portée à soi d'autre part, de même l'esprit peut, dans la concentration, se savoir respirer. Expirer, inspirer. Et d'abord il doit inspirer. L'esprit contient en lui-même l'âme comme siège de cet échange entre respiration et inspiration. La dimension de l'inspiration n'est donc plus seulement, comme celle de son inverse, d'ordre restrictivement sexuel, mais également et au préalable vital. Et c'est bien cette double dimension qui est en jeu, de façon croisée, renversée, dans la figure d'Adrian et dans la thématique du *Docteur Faustus* en général. Que la création, en particulier artistique soit le propre des êtres concentrés sur l'exigence sexuelle est une banalité depuis que Freud en a objectivé la vérité sur plusieurs cas et le sien en particulier, avec beaucoup de pudeur malgré tout, que de cette vérité l'homme Thomas Mann en a fait sa question existentielle avant de la projeter dans son œuvre en général est également évident. Mais que cette même sexualité soit, dans l'ordre de la création et surtout de la civilisation, l'agent majeur, mais de façon pervertie et pathologiquement constituée, cela l'est moins. Qu'on l'envisage un instant : les malheurs du XXe siècle comme effets désastreux d'une pulsion sexuelle elle-même déviée et forcée, par le Pacte, par l'impuissance, par l'incapacité d'aimer !

Le Pacte est la forme prétentieuse du plagiat. Bon nombre d'œuvres sont en réalité des plagiats et le plagiat est précisément leur « vérité ». Et la création se réduit dès lors à la production de choses, quand ce n'est pas d'objets. Car s'inspirer de la production d'un autre, c'est plagier, copier, c'est lui ravir ce qu'il a créé. Inversement, si « la création » possède un sens, elle résulte certainement de la méconnaissance de son principe comme de

son résultat, et davantage encore de l'attention portée à ce qu'autrui lui-même ne possède ni par conséquent ne commande. La thèse de Lacan selon laquelle « *il n'y a pas de rapport sexuel* » signifie précisément cela. Forcer le rapport, *croire* qu'il existe un rapport, c'est-à-dire une appropriation, une possession, une fusion (le rapport se supprimant comme rapport), relève non seulement de l'illusion et débouche, en actes, sur des catastrophes, justement parce qu'une transgression majeure a été opérée. La création elle-même est régie, comme Thomas Mann le savait concernant toute chose, par la Loi.

André Hirt

20 mai 2019