

L'INSPIRATION : ANGE OU DEMON ?

Le XX^{ème} siècle incroyant...

Comme le formule joliment Frank Lestringant¹, toute l'histoire de la littérature oscille entre deux idolâtries, deux erreurs également désastreuses et fécondes : le seul culte de l'art, dont Flaubert ou Mallarmé ont subi la fascination, « momie aux bandelettes précieuses, poussiéreuse et doucement rayonnante », et l'écriture à corps perdu, dans la combustion de l'amour, dont les romantiques ont nourri le culte en réanimant les théories de l'enthousiasme. La poésie pure va consommer la ruine de la notion, en France au moins.

En peinture, André Lhote la qualifie d' « hystérie technique » : la magie, le mystère, tous ces sortilèges ne sont que le résultat d'un calcul et nullement d'une inspiration.

« L'inspiration est une bien pauvre chose et bien vite éteinte, devant l'étendue de l'effort à accomplir pour se mettre en règles avec les exigences du métier pictural »².

Le XIX^e siècle voit paraître ces grandes poésies orphiques si typiques et qui sont à l'origine de tout un courant qui a lié folie et génie créateur et dont la figure emblématique est Hölderlin mais aussi Kleist et Nietzsche³. La création magique chez Blake et chez Hölderlin, est un travail qui s'opère sous la dictée du démon. La poésie devient chez eux un langage pythique.

Héritage des débordements et des excès des Romantiques mais aussi de la prédilection pour le classicisme qui semble avoir trouvé en France sa terre d'élection, le XX^e siècle éprouve envers la notion d'inspiration une attitude pleine de méfiance, instinctivement prudente. Il est mitigé, méfiant, et plus poète qu'il ne paraît.

En littérature et en poésie, on oppose la lucidité totale de la réflexion et la virtuosité technique, héritage conjoint de Valéry et Mallarmé, surtout de Valéry, qui opposait vers inspirés et vers calculés.

« L'idée d'inspiration, si l'on s'en tient à cette image naïve d'un souffle étranger, ou d'une âme toute puissante, substituée tout à coup pour un temps, à la nôtre, peut suffire à la mythologie ordinaire des choses de l'esprit. Presque tous les poètes s'en contentent. Bien plutôt, ils n'en veulent point souffrir d'autres. Mais je ne puis arriver à comprendre que l'on ne recherche pas à descendre dans soi-même le plus profondément qu'il soit possible »⁴.

Pour le philosophe Jacques Maritain cette conscience qu'a l'art d'être un métier n'est qu'une étape. Un temps, l'art a pu se croire seulement un métier, orienté vers les arts de l'utile, mais c'était une sorte d'enfance, et selon une loi d'immortelle mémoire, la loi du progrès de la conscience, qui concerne la science comme les arts, ces temps-là sont révolus où « la poésie venait le rejoindre en cachette ». La poésie, c'est-à-dire à la fois l'inspiration et l'immortel instinct du beau. Mais à l'époque, peu de poètes osent évoquer l'inspiration comme un fait d'expérience, sans doute à cause de la disqualification généralisée du romantisme.

Dans un article savoureux autant que sarcastique, V. Nabokov⁵ évoque la réticence de la critique à aborder la question de l'inspiration, réticence qu'il attribue au sens du décorum :

« Les conformistes ont le sentiment que parler d'inspiration est d'aussi mauvais goût et aussi démodé que de prendre position en faveur de la Tour d'Ivoire. Pourtant, l'inspiration existe, comme existent les tours et les défenses d'éléphant ».

Avec son arrogance célèbre, il affiche sa position : l'inspiration existe. Il en distingue plusieurs types : d'abord « une lueur annonciatrice », phénomène remarquable en cela qu'il n'a « ni source, ni objet ». « Il croît, rayonne, puis s'éteint sans avoir révélé son secret. Entre temps, cependant, une fenêtre s'est ouverte, un vent d'aurore a soufflé »...



L'étape suivante est quelque chose que l'artiste attend patiemment. Le narrateur sent par avance le récit qu'il va conter. Cette anticipation peut être définie comme une vision instantanée qui se transforme en un torrent de paroles. La muse de Nabokov a le sens de l'humour et celui de la métamorphose : muse nubile,

¹ Lestringant (F.), *La confession d'un enfant du siècle, Alfred de Musset*, Paris, Librairie générale, 2003.

² Lhote (A.), *Traité du paysage*, Fleury, 1946, p. 20.

³ Stefan Zweig, *Le combat avec le démon*, Pierre Belfond, 1983. Les pages 320 sq. décrivent l' « inspiration » nietzschéenne dans les derniers moments avant le désastre final de Sils-Maria.

⁴ Valéry (P.), *Lettre contemporaine de Charmes*. Cité par Marcel Raymond.

⁵ Nabokov (V.), *Partis pris*, Paris, 10/18, 1973, p. 346 à 352.

(nymphette sans doute), puis muse en salopette qui tient le burin qui fore. Et parce qu'il « ne craint pas d'avouer qu'il a été visité par l'inspiration et qu'il peut en reconnaître les symptômes en les distinguant de l'écume de la crise épileptique », sans la confondre non plus avec le placide confort du « mot juste », il nous offre un choix d'exemples – « ces vitraux de la connaissance » où transparaît dans le travail la « trace lumineuse de cette présence ».

Les anges de Valéry Larbaud

Valéry Larbaud avait lui aussi conçu une variante de l'inspiration. Dans *l'Egoïste*, le roman de Meredith, Larbaud avait relevé une métaphore, « *the literary angels* », qu'il avait traduit comme « les aptitudes des choses ou des personnes à être transformées en matière littéraire par l'écrivain ». Au cœur des choses, résident des *anges* qui avertissent le créateur que « là gît un sujet, un type, une série de détails en parfaite harmonie avec son génie propre et qu'il peut utiliser »⁶. L'ange littéraire, comme les autres anges, est chargé d'une mission qui le désigne : il porte la nouvelle ; il est un messenger. Silencieusement ou à voix très basse, il dit son message au poète ; c'est toute sa fonction. Il y en a des milliards ; il y en a pour chaque détail. Et chacun attend patiemment son poète, sachant, si humble petit ange qu'il soit, qu'un jour, il le verra venir.

« *Ainsi des anges nous attendent partout et partout nous font des signes ; l'un nous désigne un grand et complexe caractère, un autre nous montre un brin de mousse desséché. Et cependant, non seulement nous ne les apercevons pas tous ; mais nous ne savons pas reconnaître ceux qui nous sont destinés.* »

Moins acide et moins drôle que Nabokov, moins grandiose que Lorca, mais tout aussi profond Philippe Jaccottet, dans un ouvrage au titre évocateur, *L'entretien des Muses*. Il évoque les figures les plus modernes de ces inspiratrices : les figures féminines de l'œuvre de P.J. Jouve ; Nadja, la promeneuse de l'amour fou ; la Kadidja de Fourbis ; Yannick de *En Miroir*. Certes, l'une est menacée de folie, deux sont des prostituées, mais des Muses elles ont l'agir typique : elles fuient en même temps qu'elles guident, « sphinx frêles et douloureux », « fées peut-être maudites », « ange funèbre », les unes et les autres pareilles à des « pôles magnétiques autour desquels s'ordonnent, à l'approche desquels s'embrase le meilleur d'une œuvre.

Sur cette route magnifique, Aurélia, *des Filles du feu*, de Nerval, les précède. Peut-être sont-elles les seuls anges que puisse rêver le poète moderne, presque toujours en deuil du sacré pour reprendre une expression de Pierre- Jean Jouve. Et sans doute sont-elles aussi les nouvelles muses, « la poésie même quand elle est conçue comme rupture des limites »⁷.

La rupture des limites, nous voici à nouveau devant la théorie du délire inspiré... Donc de la folie et de l'inconscient.

Le Duende de Lorca

C'est l'Espagne en la personne de F. Garcia Lorca qui va réanimer le *topos* moribond et conférer à la Muse une nouvelle et brûlante signification sous l'espèce du *Duende*.

Le « duende », c'est d'abord un farfadet, mais c'est aussi une sorte de transe, de grâce presque surnaturelle qui vient de l'artiste quand il est « inspiré », attrapé par les elfes « picsylated » en anglais.

En 1930, il prononce à la Havane une conférence qui se veut un simple exposé⁸ mais qui est un exposé magistral de sa *Théorie du Duende*⁹ : « l'esprit caché de l'Espagne silencieuse », force possédante plus qu'inspirante.

Dans une conférence qu'il place dans le registre de sa « voix poétique » le poète espagnol « lève trois



⁶ Larbaud (V.), « Lettre d'Angleterre, Les Anges de la littérature », *L'œuvre d'Art international*, n° 53, janvier-février 1904, p. 76-77.

⁷ Jaccottet (P.), « Pierre Jean Jouve, Notes », p. 53-54.

⁸ On trouve cette conférence en version originale dans *Conferencias* T. II, Madrid, Alianza editorial, 1984. En version française, in *Hommages et conférences*, « Théorie et jeu du Duende », Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1981, vol. I, p. 919-931. Elle a fait l'objet d'une récente traduction d'Ignacio Garate Martinez, in *Le Duende jouer sa vie*, Paris, Gemme éditions, 1996, pp. 44 sq. Elle est parfois plus juste. La première traduction donne « démon » pour duende. *Duende* signifie très exactement « farfadet », mais le passage d'une langue à l'autre modifie les aires sémantiques du terme.

⁹ Garcia Lorca (F.), « Théorie et jeu du Duende », p. 919-931.

arches » pour y placer « de sa main maladroite » – mais avec un art consommé – « la muse, l'ange et le duende » les trois principales instances de l'inspiration poétique.

*« De manière simple et dans ce registre qui dans ma voix poétique n'a pas des lumières de bois, ni des recoins de ciguë, ni des brebis qui, d'un coup, deviennent des couteaux d'ivoire, je vais voir si j'arrive à vous faire une leçon simple sur l'esprit occulte de l'Espagne endolorie ».*¹⁰

L'Allemagne, dit-il, a de la Muse, l'Italie a toujours de l'ange, l'Espagne est de tout temps mue par le duende¹¹. On ne nous dit rien de la France, sans doute nous reste-t-il le *daïmon* socratique, ce singe facétieux juché sur nos épaules classiques. Mais la muse comme l'ange s'inclinent devant le *duende*, mystérieuse instance associée à l'angoisse, à la mort, à la lutte, au désert, ange ascétique de l'Espagne douloureuse:

« La Muse mélancolique de Catalogne et l'ange mouillé de Galice doivent regarder avec un amoureux étonnement le duende de Castille qui passe avec ses normes de ciel balayé et de terre sèche, tellement étranger au pain chaud et à la vache si douce ».

C'est assurer ainsi par le biais de ces trois instances symboliques remaniées par la puissance de son art, la force enfiévrée des images mais aussi l'intelligence embrasée de son verbe, l'hégémonie de la vieille Castille qui ressemble pourtant étonnamment dans l'esprit du poète à l'aride Andalousie. Dans cette imagination puissante, les insignes représentantes de l'art et les messagers de Dieu s'inclinent devant le dynamisme créateur proprement immanent au poète et surtout devant son humanité tragique. Lorca réintègre la Muse en la rebaptisant *duende*. Parallèlement, il réinstaure la parenté entre mystique et poésie. Curieusement, cousin germain du séraphin mystique transverbérant le cœur de la sainte d'Avila, le *duende* fait ressurgir la problématique oubliée de l'entre-deux-guerres sur les « essentielles distinctions » entre les deux ordres. Sainte Thérèse d'Avila par exemple est selon Garcia Lorca « pleine de duende ». On ne peut s'empêcher de songer à Jacob luttant contre l'ange :



Estrella Morente

« Avec de l'idée, du son ou du geste, le duende se plait dans les bords du puits en lutte franche avec le créateur. L'ange et la muse s'échappent, avec un violon ou un compas, et le duende blesse, et c'est dans la guérison de cette blessure qui ne se referme jamais, que se trouve ce qu'il y a d'insolite, d'inscrit dans l'œuvre d'un homme ».

Mais plus encore, le Duende est indissolublement lié à l'angoisse de la mort :

« Lorsque la muse voit arriver la mort, elle ferme la porte, ou elle dresse un socle, ou elle promène une urne, et elle écrit une épitaphe d'une main de cire, mais très vite elle recommence à arroser son laurier, dans un silence qui oscille entre deux brises. (...)

Lorsqu'il voit arriver la mort, l'ange vole en cercles lents et tisse avec des larmes de glace et des narcisses l'élegie que nous avons vue trembler entre les mains de Keats et celles de Villсандino, et entre les mains de Herrera, et celles de Becquer, et dans celles de Juan Ramon Jimenez. Mais quelle terreur que celle de l'ange s'il ressent une araignée, aussi minuscule soit-elle, sur son tendre pied rosé. Par contre, le duende n'advient pas s'il ne

perçoit pas la possibilité de la mort, (...) s'il n'a pas la certitude qu'il faudra qu'il berce ces branches que nous portons tous, et qui ne connaissent, qui ne connaîtront pas de consolation ».

La Muse de la tradition littéraire, puissance frénétique, liée à l'enthousiasme le plus classique passe alors dans le moule du *daïmon* socratique en même temps que par l'esprit du peuple. La Muse de Lorca est en effet un farfadet (c'est le sens de « duende ») qui tient à la fois du *daïmon* socratique et de l'esprit de l'Espagne, panaché de lutte contre le démon. Lorca reprend d'ailleurs à son compte une phrase de Nietzsche :

« Tout homme, tout artiste, ne gravit de degré dans la tour de sa perfection qu'au prix du combat qu'il soutient contre un démon – et non contre un ange, comme on le prétend, ni contre sa muse –. Il importe de faire cette distinction fondamentale quant à la racine de l'œuvre ».

Lorca confère à l'inspiration une coloration dionysiaque qu'elle avait perdue, et qui est une possession dans le corps, et non uniquement de l'esprit. Il prévient très clairement en distinguant les types d'inspiration en fonction de l'instance tutélaire et de sa nature : ange, muse ou démon. L'ange guide, garde, protège, annonce, prévient, la Muse dicte et souffle, elle éveille l'intelligence. Tous deux viennent du dehors, comme la Muse platonicienne. L'ange donne des lumières et la Muse des formes. Mais le rapport fondamental avec le duende est de l'ordre du combat, de la lutte :

« Pain d'or ou repli de tunique, le poète reçoit des normes dans son bosquet de lauriers. Par contre, le

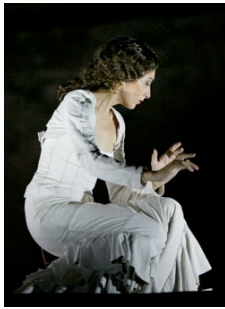


Le daïmon socratique

¹⁰ L'ennui, traduit dans le texte de la Pléiade par « bourdon » est traduit aussi par « frelon ».

¹¹ Garcia Lorca (F.), p. 931.

duende, il faut l'éveiller dans les ultimes demeures du sang. Et rejeter l'ange et renvoyer la muse d'un coup de pied, et ne plus redouter le sourire de violettes qu'exhale la poésie du XVIIe siècle ni le grand télescope dans les verres duquel s'endort la muse, malade de limites. La lutte véritable se livre avec le duende ».



Issu d'une terre de tradition catholique, il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il distingue mystique et théologie. Il se refuse à ce que l'on confonde le *duende* avec le démon théologique du doute, sur lequel Luther, pris d'un sentiment bachique, lança un encrier à Nuremberg, ni avec le diable catholique, « destructeur et borné, qui se déguise en chienne pour entrer dans les couvents, ni avec le singe parlant que mène son interprète, chez Cervantès dans la *comédie de la jalousie* et des forêts d'*Andalousie* »¹².

Le Duende lorquien se décrit au contraire comme le descendant de ce très joyeux démon de Socrate,

« marbre et sel qui le griffa indigné le jour où il prit la ciguë, et de cet autre mélancolique de Descartes, petit comme une amande verte qui rassasié de cercles et de droites allait par les canaux pour entendre les grands marins flous ».

Mais alors, s'il n'éveille ni n'illumine, s'il ne guide ni ne prévient, s'il n'annonce ni ne prophétise, alors quel est l'« effet » propre à cet arrière petit cousin du daimon socratique ? Nous savons que tout ce qui a du « son noir a du duende », que « ces sons noirs sont le mystère » qu'ils sont « les racines qui plantent dans le limon d'où nous parvient ce qui est la substance de l'art ».



Il est clairement l'instance qui brise les limites du moi. Toute la tentative de Lorca peut se définir comme une tentative pour rendre compte de ce phénomène particulier qui abolit les frontières du moi, une forme de transe dont on ignore à peu près tout, dont on sait seulement « *qu'il brûle le sang comme un tropique de verres, qu'il épuise, qu'il rejette toute la douce géométrie apprise, qu'il brise les styles* », et surtout, « *qu'il s'appuie sur la douleur humaine inconsolable* ». Et cela c'est nouveau...

Il y a dans la théorie du *duende* l'idée que d'une racine commune jaillit une unité, un « son » caractéristique de cette inspiration liée au sol, à la terre espagnole, au « génie » du peuple. Cette métaphore du « son noir » vient de Manuel de Falla : « tout ce qui a du son noir a du *duende* », et elle a frappé suffisamment Garcia Lorca pour qu'il la reprenne, l'assume et la porte à une sorte d'accomplissement théorique.

« Chaque art possède comme il est normal, un duende de forme et de genre différent, mais ils unissent tous leur racine en un point d'où jaillissent les sons noirs de Manuel Torres, matière ultime et fond commun incontrôlable et frémissant de bois, de son, de toile et de vocable. Des sons noirs derrière lesquels se retrouvent déjà, dans une tendre intimité, les volcans, les fourmis, les zéphyrs et la grande nuit qui s'enserme la taille avec la Voie Lactée ».

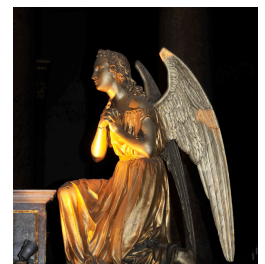


Si la Muse française a cherché dans l'esprit classique son enracinement, sa spécificité, le *duende* transcende les frontières nationales tout en les assumant. Il apparaît comme est une certaine manière d'assumer la condition humaine et la blessure inhérente à l'humanité, et que le poète traduit par l'image du *duende* moribond



Cathédrale de Cork (Irlande)

« qui traîne à ras de terre ses ailes de couteaux mouillés ».



¹² *Ibid.* Cependant, la traduction de I. Garate Martinez est meilleure : « porté par le *Malgesi de Cervantes* dans la *Comédie de la jalousie* et *Les forêts d'Ardenne* », *op. cit.*, p. 47.