

Kierkegaard et Mozart

Vous m'avez confié une tâche bien délicate : traiter non pas de l'esthétique philosophique, donc de la compréhension ou de l'interprétation des œuvres d'art par les philosophes, mais de la position ou de la réaction de l'artiste face à cette critique philosophique. Or, en acceptant cette tâche, je m'avance forcément en terre inconnue. Pourquoi ? Parce que la critique, philosophique ou non, apparaît, à première vue du moins, comme une réplique à l'œuvre d'art, un travail second sur un travail premier, et que les artistes, en général, ne se sont guère préoccupés de se livrer à un travail troisième, c'est-à-dire de donner une duplique à cette réplique. Ce n'était pas, si j'ose dire, leur affaire.

En somme, et pour caricaturer la difficulté dans laquelle je me trouve, demander à l'art ce qu'il pense de la philosophie de l'art, c'est demander à la pomme ce qu'elle pense de celui qui la mange. Ou, mieux encore, l'inviter à manger à son tour le mangeur. L'œuvre d'art est la réalité première, offerte, livrée, et sans pouvoir de se défendre ; elle est matière pulpeuse et démunie, proposée à la morsure réflexive ; livrée à la prise

interprétative. Elle est chair et non pas crocs. Elle ne saurait se retourner contre son interprète pour le croquer à son tour.

On me fera remarquer que je donne ici de l'oeuvre d'art une définition par trop naïve et spontanée ; que la création artistique, dans la modernité, s'est vu pousser des dents, et ne saurait plus être comparée à une pauvre pomme sans défense. Oui, il est exact que l'oeuvre d'art est devenue de plus en plus réflexive, intégrant de plus en plus en elle-même une dimension critique. C'est vrai de la littérature, mais ce serait également démontrable dans la peinture et la musique, lesquelles, par le jeu des références et des théories, par le recours à des formalismes dont la raison peut rendre compte, ont progressivement intégré la dimension réflexive et critique, proposant parfois la théorie esthétique en même temps que l'oeuvre, quand ce n'est pas avant elle.

Depuis que Baudelaire a génialement uni critique et création, mettant au jour à la fois la dimension réflexive de l'acte créateur et la dimension créatrice de l'acte critique, l'art n'est plus seulement la pomme, il est aussi les crocs. Au point, parfois, de se réduire à la conscience qu'il prend de lui-même. En tout cas, depuis Schoenberg ou Kandinsky, l'on ne conçoit plus guère, semble-t-il, de musique ou de peinture qui ne soient en même temps conscience d'elles-mêmes, discours sur leur propre sens, regard sur leur propre naissance, réflexion sur leur propre place dans le monde.

Soit. Mais s'il en est ainsi, notre problème, au fond, n'est que déplacé, il n'est pas résolu. Car même dans la modernité, l'oeuvre et la critique ne se sont pas confondues au point d'effacer toute différence entre elles, et de rendre inutile, par

conséquent, toute réflexion sur l'esthétique philosophique considérée comme distincte de son objet, l'oeuvre d'art. Même si l'oeuvre intègre la réflexion sur elle-même, il reste qu'une oeuvre, quoi qu'on dise et qu'on fasse, se limite irrémédiablement, quand elle ne se mutile pas, dès qu'elle prétend s'identifier à sa propre interprétation. On doit pouvoir apprécier, et l'on apprécie Schoenberg ou Kandinsky même si l'on ignore ou même, à la limite, si l'on rejette leurs théories esthétiques. Inversement, on peut ne pas aimer une oeuvre dont les canons esthétiques nous conviennent.

Les oeuvres ne se confondent jamais avec la théorie censée les légitimer ou les expliquer, même quand cette théorie est proférée par l'auteur lui-même. Leur langage est toujours autre, toujours autonome. Elles ne parlent jamais, en tant que telles, le langage de la critique. Pour le dire en d'autres termes encore : les artistes ne se taisent pas toujours sur leur oeuvre, mais les oeuvres d'art, devant la critique en général et devant la critique philosophique en particulier, ne disent rien, n'ont rien à dire ; elles réagissent par le silence. Mon exposé pourrait se terminer sur ce constat : l'on ne peut rien dire sur la réaction de l'art à la critique philosophique, parce que l'art, tel un accusé qui aurait tout à perdre à ouvrir la bouche pour sa défense, suscite les discours mais garde le silence.

*

Si je tente malgré tout de poursuivre ma réflexion, c'est que nous pouvons peut-être interroger ce silence même, et tenter de percevoir ce qu'il nous suggère ou nous désigne. C'est aussi que

nous disposons, parmi les innombrables textes que des philosophes consacrèrent à des œuvres d'art, d'une réflexion qui manifeste, chez son auteur, une conscience inégalée du silence en question, un respect inégalé de l'œuvre d'art et de son irréductibilité à quelque discours que ce soit. Il s'agit des pages que Sören Kierkegaard a consacrées au Don Juan de Mozart, sous le titre « Les étapes érotiques spontanées », et qui parut à Copenhague en 1843 (l'auteur avait alors trente ans), comme partie de l'ouvrage intitulé Enten... Eller (Ou bien... Ou bien)...

Nul texte de philosophe, mieux que celui-là, ne va nous mettre en présence de ce paradoxe et de cette tension qui naît entre l'œuvre et le discours critique. Nul ne nous permettra mieux d'« entendre » la réponse silencieuse de l'art au philosophe. Car chez Kierkegaard, on peut vraiment dire que c'est l'admiration même, la dévotion même pour l'œuvre d'art et sa valeur irréductible qui suscite la réflexion philosophique, à mille lieues du désir de réduire l'art dans des catégories abstraites, de le ranger dans des tiroirs conceptuels ou de la forcer dans des carcans logiques. Nous sommes ici dans une critique d'admiration, et c'est peu dire. Il faudrait parler de ferveur et même d'amour. Kierkegaard était littéralement fou du Don Juan de Mozart. Voici d'ailleurs ce qu'il en dit lui-même (et ce sont les tout premiers mots de son texte) :

« Mon âme, saisie par la musique de Mozart, s'est inclinée devant elle, avec admiration et humilité » (p. 41).

Et plus loin :

« Je suis amoureux de Mozart comme une jeune fille »
(p. 42).

Ou encore :

« Mon examen est comme une violente dispute
d'amour » (p. 49).

La passion de Kierkegaard pour Mozart est telle qu'il affirme lui devoir la vie, littéralement (en d'autres mots, c'est la musique du compositeur de Don Juan qui l'aurait à certains moments détourné de la tentation du suicide). On sait que pour rien au monde il n'aurait manqué une représentation du fameux opéra, et que les soirs où il n'obtenait pas de billet, il se tenait dans les couloirs et tendait l'oreille, se suffisant de la musique perçue à travers les parois de la salle.

Certes, le jeune philosophe ne veut pas en rester à la pure et muette extase ; il veut rendre raison de son amour même. Mais il le dit et le répète, c'est avec « crainte et tremblement » :

« C'est toujours avec des sentiments mélangés et une certaine timidité qu'on approche ce qu'on a aimé avec une extase juvénile, ce qu'on a admiré avec un enthousiasme juvénile, ce avec quoi on a, dans l'intimité de l'âme, nourri des rapports mystérieux et énigmatiques, ce qu'on a caché dans son cœur : lorsqu'on vient avec la volonté de le comprendre » (p. 50).

Kierkegaard multiplie alors les prudences et même les professions d'incompétence. Il avoue par exemple que la musique n'étant pas son monde, son propos forcément s'en ressentira, et risque de manquer de pertinence :

« Je me trouve en dehors de la musique et je la contemple du point que j'occupe. J'avoue volontiers que ce point est très imparfait, et je ne nie pas que ce que j'arrive à voir soit très peu de choses, en comparaison surtout de ce que voient les heureux admis à l'intérieur du temple » (p. 54).

Mais ce n'est pas seulement parce qu'il était « amoureux » de Mozart, que Kierkegaard croit réellement et sincèrement à l'insuffisance et l'inadéquation de sa réflexion rationnelle. C'est aussi pour un motif plus général, un motif qui est lui-même d'ordre philosophique. Comme vous le savez, le penseur danois, que la postérité a nommé « le père de l'existentialisme », opposera, dans toute sa vie et toute sa pensée, la valeur unique de la subjectivité et de l'individu, l'expérience inouïe, irréductible, de toute existence personnelle, à l'idée englobante, hégélienne, d'une totalité et d'une objectivité, du triomphe d'un esprit absolu qui assigne en quelque sorte d'avance à chaque être et chaque oeuvre sa place et sa signification dans l'Histoire. Kierkegaard est par excellence le philosophe de la singularité irréductible et de la personne irremplaçable.

Et de même qu'il lui répugnait de réduire une existence humaine à la place qu'elle est censée, quoi qu'elle vive et quoi qu'elle souffre, occuper dans le devenir historique, il n'était pas

homme à penser que la rationalité philosophique fût capable de faire le tour des œuvres d'art, de les emballer et de leur assigner une place définitive, rationnellement établie, dans l'histoire de l'expression humaine. Une œuvre, à ses yeux, détenait la valeur et la signification infinie que détient un être vivant. Pas plus qu'une conscience subjective, une création artistique n'est passible d'une explication définitive. Tout autant qu'un être vivant, elle déborde tous les discours que la rationalité philosophique peut tenir sur elle.

Lorsque Søren s'écrie qu'il est « amoureux » de Mozart, il ne saurait mieux exprimer qu'à ses yeux un chef-d'œuvre est une personne dont la valeur, comme celle des êtres dont on est amoureux, n'est ni petite ni moyenne ni grande, mais tout bonnement infinie, ou, pour le moins, impossible à mesurer. En face de l'être aimé, on ne pense pas par catégories. Mieux : l'amour, par définition, c'est le refus d'appliquer des catégories à ce qu'on aime. Ainsi donc, l'humilité de Kierkegaard devant l'œuvre de Mozart nous apparaît d'autant moins feinte qu'elle est constitutive de sa pensée ; croire en l'absolu de la subjectivité, c'est rejeter a priori les prétentions englobantes du discours critique, fût-il philosophique, et fût-ce le discours qu'on s'apprête à tenir soi-même.

*

Et pourtant. Et pourtant, Kierkegaard est philosophe. Il a choisi le langage, il a choisi la pensée réflexive. Il se meut avec aisance, pour ne pas dire volupté, dans l'abstraction, dans la logique, dans les concepts. Devant l'œuvre infiniment admirée,

il ne renonce pas à s'exprimer avec ses moyens propres ; et devant l'interdiction d'enfermer cette oeuvre en une explication définitive, et qui en épuiserait le sens, devant la vanité de la tentative qui consisterait à résorber ou à monnayer dans le langage des mots toute l'architecture sonore du Don Juan de Mozart, il ne baisse pas les bras. Ce qu'il veut malgré tout, c'est comprendre ; c'est retrouver par le verbe le mystère des sons, rendre raison de son admiration même, et du sentiment même qui le pousse à chanter dans l'oeuvre de Mozart une ineffable perfection. Il veut, dit-il, « essayer par la délibération de prouver [la légitimité de son amour] » (p. 42).

Disons qu'il souhaite marcher, par le langage, en direction de la musique. Et c'est pourquoi nous allons assister à ce dialogue tendu entre la pure adoration, toujours respectueuse, et la volonté, toujours iconoclaste, de comprendre et d'expliquer ; Bien sûr, Wolfgang Amadeus n'était plus là pour répondre à Sören ; pourtant, il était là, il est toujours là, par sa musique même, et par cet éloquent silence du logos, qui a tant à dire, en retour, au logos qui s'attache et s'attaque à lui. C'est donc bien un dialogue que nous allons entendre.

*

À vrai dire, face à la musique, l'entreprise verbale de l'adrateur Kierkegaard est d'une audace inouïe. C'est la plus audacieuse qui soit pour un philosophe. Car il ne s'agit pas seulement pour lui d'analyser le Don Juan par des voies et moyens rationnels. Après tout, les musicologues le font depuis toujours, non sans un certain succès. Non, il s'agit pour Sören

de démontrer que sa passion pour l'oeuvre, sa folie amoureuse, est le comble de la raison. Il s'agit de prouver que le fameux opéra de Mozart constitue un sommet absolu de la création humaine, donc d'étayer par des arguments ce qui par excellence semble relever du seul goût ; d'universaliser un jugement de valeur qui, comme tous les jugements de valeur esthétiques, semble irrémédiablement subjectif.

En dépit de son humilité devant l'oeuvre d'art, Kierkegaard semble donc manifester une ambition rationnelle que ni Kant ni même Hegel, peut-être, n'ont formulée aussi fièrement. Et de sa rationalité, Kierkegaard va faire un usage qu'on pourrait qualifier d'implacable. En effet, en quelques pages, il va nous édifier une démonstration d'une rigueur presque inquiétante ; il va nous mener à la baguette, et nous conduire impérieusement à ses conclusions. Au terme de sa démonstration, le lecteur se verra comme contraint de reconnaître la supériorité indiscutable, la valeur insurpassable du Don Juan de Mozart.

Comment diable cela se produit-il ? Essayons de suivre la démarche de notre philosophe, d'autant plus féroce logicien qu'il est fervent adorateur. Quelles sont, demande-t-il d'abord, les conditions d'existence de l'oeuvre classique, c'est-à-dire de l'oeuvre assurée de vivre longtemps, voire éternellement ? Eh bien, le classicisme, répond-il, c'est l'adéquation absolue de l'« idée » au « médium ». En d'autres termes, c'est l'adaptation parfaite de ce qu'on veut exprimer au moyen d'expression, la correspondance idéale de la « matière » et de la « forme ».

Fort de cette définition préalable, Kierkegaard énumère les différentes « idées », ou, si l'on préfère, les thèmes dont l'art est susceptible de s'emparer. Puis il recense les différents

« médiums » artistiques (le verbe, la musique, la sculpture, l'architecture). Bref, il entreprend sur quelques pages une classification raisonnée des arts.

Cette classification, il la fonde essentiellement sur les catégories du concret et de l'abstrait. Plus l'« idée » exprimée par un art se rattache à l'histoire ou à la psychologie, plus elle sera concrète : de même pour le « médium » : plus il se montre apte à exprimer les réalités historiques ou psychologiques, plus il sera, lui aussi, concret. C'est ainsi que la poésie épique, dont l'« idée » est habitée par l'histoire, et dont le « médium » est le langage des mots – ce langage capable de nommer et de décrire précisément les événements du monde – la poésie épique se trouve doublement concrète ; elle représentera donc le plus concret de tous les arts.

Et tout à l'opposé de la poésie épique, doublement concrète, quel sera l'art doublement abstrait, quant à son « médium » et quant à son « idée » ? Eh bien, ce sera l'art dont les thèmes sont entièrement soustraits à l'histoire, et dont le médium est fait de sons immatériels, qui ne renvoient à aucun objet du monde : bref, la musique, abstraction suprême et sublime.

Il faut bien comprendre qu'« abstrait » signifie, chez Kierkegaard, détaché, libéré, abstrait de l'histoire, soustrait au temps. L'oeuvre abstraite est l'oeuvre suprême, parce qu'en dernier ressort elle exprime une constante de la réalité humaine, une généralité de l'être. Le plus abstrait signifie le moins variable, le moins soumis à l'anecdote, aux vicissitudes ; le plus exemplaire, le plus unique en même temps que le plus général. Le plus abstrait, c'est alors le plus transcendant au temps et au lieu, le plus universel. L'abstraction possède chez

Kierkegaard la valeur suréminente qu'elle possède dans le Banquet de Platon. Et si Kierkegaard arrive à nous prouver que le Don Juan de Mozart exprime, dans le « médium » le plus abstrait qui soit, l'« idée » la plus abstraite qui soit, il nous prouve du même coup que cette oeuvre est unique, irrépétable et définitive.

*

Or Kierkegaard s'engage à nous prouver cela : ce « médium » qu'est la musique et cette « idée » qu'est Don Juan sont en symbiose parfaite et unique dans l'oeuvre de Mozart, et touchent ensemble au comble de l'abstraction, nous dit-il, parce que la musique et l'idée de Don Juan, à y regarder de près, sont une seule et même chose. Et que cette chose est la plus énorme, la plus formidable réalité ontologique de notre humanité occidentale : cette chose, la « musique-de-Don-Juan », ce n'est rien de moins que l'antithèse parfaite du christianisme, posée et créée par le christianisme même.

Vous voyez que d'un coup d'aile, Kierkegaard a quitté l'univers de l'esthétique pour s'élever dans les plus hautes sphères de l'ontologie. Essayons de l'y suivre. Pourquoi donc, en quoi donc la « musique-de-Don-Juan » est-elle l'antithèse du christianisme ?

Pour le personnage ou le mythe de Don Juan, la chose n'est pas trop difficile à comprendre. Nous avons tous dans l'esprit le défi du séducteur à la statue du Commandeur, donc à Dieu. Mais Kierkegaard va beaucoup plus loin. À ses yeux le personnage de Don Juan incarnerait l'antithèse du

christianisme même s'il ne défait rien ni personne explicitement. Car Don Juan, c'est, qu'il le sache ou non lui-même, le vivant ennemi, l'intime ennemi du christianisme. C'est cela même que le christianisme a créé comme son antithèse, cela même qu'il a éveillé à la vie en le rejetant. C'est la sensualité consciente d'elle-même, repoussée mais animée par cet esprit que le christianisme pose comme sa propre réalité ; c'est la glorification de la chair comme antithèse consciente et voulue de l'esprit. La preuve en est que le personnage de Don Juan n'est pas imaginable avant le christianisme, chez les Grecs par exemple. Don Juan, c'est l'ombre portée de la vérité chrétienne. Et son essence métaphysique, Kierkegaard la résume sous le nom de *génialité sensuelle spontanée*.

Soit, le personnage de Don Juan est l'antithèse du christianisme. Mais la musique, « médium » du Don Juan de Mozart ? Comment peut-on prétendre qu'elle représente, elle aussi, l'antithèse du christianisme, créée par le christianisme ? Mais oui, s'écrie Kierkegaard : la musique occidentale, hautement distincte de toute autre musique au monde, n'est-elle pas, comme Don Juan lui-même, bonheur sensuel, refus vivant de l'esprit, spontanéité pure, abstraite de l'histoire, splendeur éphémère, impermanence éclatante, donc, à son tour, « *génialité sensuelle spontanée* » ? N'est-elle pas par excellence le médium de la « *disparition dans le temps* » (p. 79), exactement à l'image de l'érotisme de Don Juan ?

Ainsi donc, prononcer le nom de Don Juan, c'est désigner l'essence de la musique. Et la preuve que la musique, création du christianisme, est aussi ce que le christianisme rejette comme son ombre démoniaque, c'est la méfiance, justifiée de

son point de vue, que la foi chrétienne a toujours opposée aux séductions de l'art sonore. Les harmonies et les mélodies de la musique occidentale, ce ne sont pas de simples voluptés défendues, c'est la voix même de cette génialité sensuelle spontanée que le christianisme par définition repousse, lui qui se tient tout entier dans l'esprit, dans la Parole, dans son refus de passer par les sens pour atteindre à l'absolu...

Quod erat demonstrandum : l'oeuvre de Mozart est d'une valeur suprême parce qu'elle unit jusqu'à les confondre le « médium » de la musique et l'« idée » de Don Juan, parce qu'elle révèle que ce médium et cette idée sont une seule et même réalité, et parce qu'elle exprime, négativement, rien de moins que la situation ontologique de l'humanité chrétienne.

*

Que penser de tout cela ? Que vaut tout ce discours du philosophe Kierkegaard sur le musicien Mozart ? Et comment Mozart, ou plutôt son Don Juan, réagirait-il à cette interprétation ? Peut-on dire qu'elle est adéquate, qu'elle rend justice à l'oeuvre, qu'elle l'éclaire et l'approfondit, ou, mieux encore, qu'elle fonde en raison l'admiration que l'auteur lui porte ? Ou bien doit-on constater au contraire qu'elle n'a rationalisé qu'en apparence ce qui reste une préférence hautement subjective ? Que, bien pire, elle est partielle, arbitraire, et si partisane qu'elle en vient par exemple à dénigrer l'oeuvre de Molière, simplement parce que, portée par le verbe et non par la musique, cette oeuvre n'entre pas dans le cadre contraignant qu'on a d'abord tracé ?

Et dans ce cas, la contradiction serait à son comble : cette interprétation limitative, ces théorèmes esthétiques bâtis sur des axiomes invérifiables, maltraiteraient la réalité de l'oeuvre d'art plus que ne l'ont jamais fait les esthétiques philosophiques de Kant ou de Hegel lui-même, lesquelles, encore une fois, n'ont pas prétendu, avec une telle féroce insistance, fonder en raison les jugements de goût.

En tout cas, l'on ne peut guère nier que Kierkegaard fait preuve d'une injustice notoire à l'égard de Molière, dont l'oeuvre, pour des raisons différentes de celles de Mozart, et tout en donnant du personnage de Don Juan une interprétation qui lui est propre, est pourtant elle aussi d'une richesse prodigieuse. Et toute l'iniquité des conclusions de notre auteur provient, comme on pouvait s'y attendre, de ce que ses prémisses ou ses axiomes sont contestables : il a d'abord identifié Don Juan à la seule « génialité sensuelle spontanée », puis élu dans la musique le seul médium capable d'exprimer cette génialité. D'où sa condamnation sans appel de tout Don Juan qui ne serait pas musical, qui ne s'identifierait pas à la musique.

Mais n'est-ce pas réduire à la fois le champ de la musique et celui du mythe de Don Juan ? Qui dit que l'un et l'autre se définissent par la seule « génialité sensuelle spontanée », antithèse parfaite de cet « esprit » posé par le christianisme ? Le Don Juan de Molière n'est-il pas là pour prouver que le personnage et le mythe, pour être plus engagés dans l'histoire et moins spontanés que ceux de Mozart, n'en deviennent pas pour autant ridicules ou bavards ?

Et de son côté, le Don Juan de Mozart lui-même, comme le mettent en évidence d'autres interprétations que celle de

Kierkegaard, par exemple celle du poète Pierre Jean Jouve, recèle une dimension beaucoup plus « réfléchie », beaucoup plus « faustienne » que la seule génialité sensuelle spontanée. On peut se demander si Kierkegaard ne sous-estime pas grandement le pouvoir de réflexion et de détermination propre à la musique même. Le dédain qu'il affiche à cet égard pour la musique « pure », par opposition à l'opéra, serait significatif (p. 57). Et réciproquement, faire de la parole le lieu absolu de la détermination et de l'esprit, au point que, sous l'effet du christianisme, promoteur de l'esprit, la spontanéité et l'indétermination soient rejetés dans la seule musique, n'est-ce pas forcer les choses et créer des catégories par trop tranchées ?

En outre et peut-être surtout, Kierkegaard est-il parvenu à *prouver* que « Mozart est parmi tous les auteurs classiques le plus grand, et que son Don Juan mérite, parmi toutes les créations classiques, la place suprême » (p. 54), ou encore que « la vraie puissance de la musique [a] été épuisée dans l'oeuvre de Mozart » (p. 60) ? Pour que la raison de tous les lecteurs en tombe d'accord, il faudrait évidemment qu'elle accorde à l'auteur ses prémisses. Il faudrait prouver rationnellement (et nous venons de le mettre en doute) que la musique est le médium de la seule génialité sensuelle spontanée ; que cette génialité sensuelle spontanée est une création, par rejet, du seul christianisme ; il faudrait prouver rationnellement que le personnage de Don Juan, comme la musique occidentale tout entière, sont l'ombre portée du christianisme dans nos consciences. Il faudrait en outre établir qu'une oeuvre d'art dont le médium et l'idée sont en adéquation parfaite est une oeuvre parfaite. Enfin il faudrait admettre par la raison que l'esthétique

est beaucoup plus que l'esthétique, et que les œuvres d'art les plus grandes sont celles qui incarnent ou mettent en scène un débat d'ordre spirituel.

Rien de tout cela ne peut être tenu pour accordé. Et devant ce constat, nous nous mettons à craindre que l'esthétique philosophique, ainsi pratiquée, ne soit que le plaquage arbitraire, sur les œuvres, de concepts qui leur sont étrangers. Nous redoutons que les œuvres d'art ne soient finalement que de simples prétextes à enfiler des concepts, et que leur spécificité, leur forme propre ne soit comme équarrie par la raison qui prétend en rendre compte. Le Don Juan n'est pas ce qu'en dit Kierkegaard, du moins pas seulement. Alors à quoi bon ces déploiements verbaux, à quoi bon ces discours d'appropriation, ces classifications à la Hegel, alors même qu'on ne cesse de protester de son humilité devant une œuvre irréductible ?

*

Et pourtant ! Pourtant, à la lecture des *Étapes érotiques spontanées*, et même si rationnellement nous ne sommes pas convaincus, notre sentiment n'est pas la déception ni l'irritation, mais bien plutôt l'enthousiasme. Et tout compte fait, nous avons le sentiment que notre écoute de Mozart, tout en demeurant libre, va s'en trouver singulièrement enrichie. Nous éprouvons que, contrairement aux apparences, Kierkegaard n'a pas été infidèle à son admiration fervente et humble. Voilà qui est paradoxal. Mais n'est-ce pas là le paradoxe fondamental de l'esthétique philosophique, et plus largement le paradoxe que

suppose toute interprétation d'une oeuvre d'art ? Nous pressentons, à la lecture de ces pages de Kierkegaard, qu'il existe peut-être des créations du logos, des créations logiques qui n'ont pas valeur de preuve comme des théorèmes mathématiques, mais qui sont immensément riches de sens ; nous pressentons que le logos, au contact même de ce qui n'est pas lui, peut devenir autre que lui-même et plus que lui-même.

Car du contact entre logos et musique, et de la réponse de Mozart, il faut parler maintenant. Que répond Mozart à Kierkegaard ? Rien. Il se tait mélodieusement. Il ne peut que se taire, c'est-à-dire faire rejouer son Don Juan. Il ne dément pas plus qu'il ne confirme les propos qu'on tient sur lui. Il ne décortique ni n'explique l'explication qu'on donne de lui, mais, dans son silence, il reprend la parole, et cela change tout.

La tradition occidentale, celle du logos, pose comme une évidence que le langage et le concept ont « le dernier mot » (la formule est significative), ou tout au moins la charge et le droit d'interpréter ce que l'homme produit par d'autres médiums : peinture, musique, sculpture, etc. Elle considère que c'est au langage d'expliquer ce qui n'est pas lui ; que c'est au langage de dégager le ou les sens des oeuvres non langagières. Et Kierkegaard lui-même, en dépit de sa révolte contre le panlogisme hégélien, semble bien prendre à son compte cette conception, lui qui affirme dans son essai la supériorité d'un médium « déterminé », le langage, sur le médium « indéterminé » que serait la musique (p. 58). Et voilà qu'en effet il produit, sur la musique et grâce à la musique, une oeuvre de langage ; voilà qu'il tente, peu ou prou, de « reprendre à la musique son bien », comme aurait dit Mallarmé, mais avec une ambition tout

opposée ; voilà qu'il prétend traduire ou interpréter Mozart par des concepts.

Or Mozart se tait. Il subit en silence le traitement que le verbe lui inflige. Parce que son médium à lui n'est pas le langage, il ne peut ni confirmer ni contester ce que le langage a fait de lui. Mais ce silence mélodieux, voilà bien la véritable mise en question du logos. Voilà bien ce qui place le logos dans cette étrange posture de ne pas savoir s'il a raison ou tort ; d'être sans preuve et surtout sans privilège de vérité, parce que sans confirmation ni démenti. Voilà le logos arraché de lui-même et de ses certitudes par l'absence qui lui répond. Et voilà le logos se demandant soudain si c'est bien lui qui s'est saisi de la musique (ou de la peinture, ou de la sculpture), ou si ce ne sont pas la musique ou la peinture ou la sculpture qui se sont emparées de lui. Qui, tout au moins, le regardent. Sans haine, sans hostilité, sans rejet. Au contraire, qui le regardent comme un des leurs, comme une création de plus, une création logique, et non plus comme l'« explication » du monde, postérieure et supérieure à l'expression du monde.

Du coup, si le logos perd son privilège d' « avoir le dernier mot » sur l'art, si par conséquent le silence de Mozart, qu'aucune interprétation ne pourra réduire à la parole, si ce silence met en question tous les concepts et toutes les explications patiemment et ardemment élaborées par Kierkegaard, voilà que Sören regagne ce qu'il vient de perdre. Et voilà que nous pouvons comprendre notre sentiment, non point déçu mais enthousiaste, à la lecture des injustes pages des *Étapes érotiques spontanées* : car alors ces explications brillantes, ces théorèmes et ses axiomes hardis et tranchants, pour n'être pas

« justes », n'en deviennent pas faux pour autant : ils apparaissent comme des *créations logiques* au même titre que les pages de Don Juan furent des créations musicales. Ce sont des regards sur le monde de la musique et le monde tout court, ils expriment ce monde plus qu'ils ne l'expliquent, mais cette expression même est enthousiasmante comme l'était Mozart ; elle nous enrichit prodigieusement, et parce qu'elle ne prétend plus à la supériorité, à la vérité rationnelle, elle peut prétendre à la vérité humaine.

Ainsi les excès mêmes, les injustices mêmes de l'auteur, notamment à l'égard de Molière, nous apparaissent non comme l'effet d'une rationalité limitative, qui balayerait tout ce qui n'entre pas dans ses catégories, mais bien comme le fruit de l'amour, cet amour des amoureux, riche en injustice pour tout ce qui n'est pas l'être aimé ; cet amour qu'invoquait sans cesse Kierkegaard, et dont nous avons fini par mettre en doute la sincérité. Kierkegaard est injuste par amour. Il affirme parce qu'il aime. Il interprète parce qu'il aime. Ce qui meut son Logos, c'est Éros. Et nous devons le croire, en dépit ou à cause de ce feu roulant de concepts qu'il a déchaîné sur cent pages ; nous devons croire qu'il ne se contente pas d'une pirouette faussement humble lorsqu'il écrit :

« Si quelques-uns étaient assez courtois pour accepter ce que je vais dire, mais doutaient de le retrouver dans la musique de Mozart, pensant plutôt que c'est moi qui l'y introduis, je puis leur garantir qu'ils se trompent, car il s'y trouve non seulement le peu que je saurai préférer, mais encore infiniment plus » (p. 50).

Nous devons le croire lorsqu'enfin il affirme : « [Je ne puis dire plus au sujet de la musique], lorsqu'elle se fait entendre, que : "Écoutez !" Je pense ainsi tenter le suprême effort que puisse faire l'esthétique » (p. 69).

Dire : écoutez ! Suprême effort de l'esthétique. Oui, écoutez ce silence du langage critique, cela même qui s'appelle l'oeuvre. Et malgré les apparences, c'est bien cela qu'a fait Kierkegaard. Sa construction conceptuelle, d'une audace altière, d'une ambition plus qu'hégélienne, il l'a tout entière bâtie dans l'intention de nous dire : « Ecoutez ». Il l'a tout entière élevée comme on élèverait une tour afin de ménager sur le paysage de l'oeuvre une vue plus large. Il aime le logos, oui, il l'aime pour son pouvoir de préparer à plus de silence.

*

On me dira peut-être que pour le coup, après avoir d'abord peint un Kierkegaard plus logicien et plus englobant que Hegel en personne, j'exagère dans le sens contraire, celui d'un Kierkegaard érotiquement amoureux d'un logos tendant à l'ineffable, mystique du silence, usant de la parole contre la parole, et ne jurant que par la musique indicible. Aurais-je oublié ses propos, pourtant assez nets, affirmant la supériorité de ce médium déterminé qu'est le langage, sur le médium indéterminé qu'est la musique ? N'est-ce pas là, tout de même, un acte d'allégeance au logos, qui ne se dément jamais dans son oeuvre, (et qui d'ailleurs, s'il se dément dans une oeuvre

philosophique, fait ipso facto sortir cette oeuvre du champ de la philosophie) ?

Sans doute. Et c'est bien pourquoi Kierkegaard est passionnément paradoxal, tiraillé, voire écartelé entre le logos et l'autre du logos, ou l'outre-logos ; déchiré entre sa foi en la supériorité du langage et son amour pour la musique ineffable. Il n'est pas un mystique du silence, il croit aux vertus (et à la vertu) du logos ; il affirme, dans la tradition à la fois chrétienne et gréco-hégélienne, la supériorité du logos. Mais cette foi en le logos, sans cesse est mise en question par le bouleversement « alogique » suscité en lui par la musique. Contradiction telle qu'il n'a pu la résoudre complètement, et que toute son oeuvre en est en quelque manière issue. Toute son oeuvre met en scène un déploiement rigoureux et virtuose du logos en direction de ce qui n'est pas lui.

Est-il aventuré de prétendre que la fascination de Kierkegaard pour l'irréductibilité de la musique est sœur de son penchant pour un Dieu qui ne serait plus celui de l'ontothéologie, du logos christianisé, mais un Dieu subjectif, silencieux, ineffable, musical ? Est-il exagéré de penser que s'il a fait du christianisme, dans le texte que j'ai commenté, le synonyme de l'« esprit », donc le lieu même du « médium-langage », sa passion de ce qui excède le langage ne l'en a pas moins tourné peu à peu vers un Dieu étranger à cette tradition hellénico-chrétienne, vers un Dieu de la musique et du silence, lui qui s'adresse à Mozart exactement comme à un Dieu ?

*

Quoi qu'il en soit, au-delà du seul Kierkegaard, mais grâce à lui, j'espère avoir esquissé devant vous ce que peut être le paradoxe de toute esthétique philosophique, de toute approche d'une oeuvre d'art par le logos. Devant le silence de l'art, le logos est vrai quand il ne prétend pas dire toute la vérité. Il exprime quand il ne prétend pas tout expliquer. Il éclaire quand il ne prétend pas faire toute la lumière ; il peut se permettre les visions les plus larges, les synthèses les plus audacieuses, les concepts les plus généraux, pourvu qu'il sache que le silence, en face de lui, s'il ne le dément jamais, ne le confirme jamais totalement.

En ce sens, et pour renouer avec les remarques faites au début, sur l'oeuvre d'art et le discours critique, il importe peu, en somme, que le discours critique soit totalement distinct de l'oeuvre d'art comme il était jadis, ou soit plus ou moins intégré dans l'oeuvre, comme cela se produit souvent aujourd'hui. La frontière, dans tous les cas, demeure la frontière entre langage et silence. Dans une oeuvre d'art véritable, il existe toujours une part qui demeure non pas rebelle à l'interprétation, mais silencieuse en face de toute interprétation. Une part qui ne confirme ni ne dément. Qui se contente *d'être* avec intensité. Le logos, en face de l'oeuvre, a tous les droits ; il a même le devoir de s'exprimer. Pourvu qu'il n'essaie pas de nier ou de couvrir cette part de silence, qui, tout aussi bien, est également la part la plus secrète de lui-même. Le logos lui aussi vient du silence et retourne au silence.

Il est temps pour moi d'en tirer les conséquences, et de vous remercier pour votre attention.