

Mozart entre Kierkegaard et Levinas Au delà du « subjectivisme pur du moi » par la musique ?

Par Raymond Court
www.contrepointphilosophique.ch
 Rubrique Esthétique
 10 mai 2006

On connaît les pages célèbres où, dans *l'Alternative*, Kierkegaard, au cours de son analyse du *stade esthétique*, fait référence au *Don Giovanni* de Mozart. Le rôle éminent reconnu ainsi à l'art musical semble bien à première vue s'inscrire au cœur du projet profond du philosophe de l'existence qui, à l'opposé de l'affirmation hégélienne relative à « l'absence de substantialité de la musique », souligne au contraire avec force le « saut qualitatif » accompli par celle-ci hors de l'univers du concept. Aussi en revanche est-il bien difficile de ne point être surpris, voire déçu, quand dans le même texte est portée une condamnation sévère de *la Flûte enchantée* au nom même de la musique, sous prétexte que l'amour conjugal serait rebelle par principe à cet art. Cette position kierkegaardienne fait d'autant plus question quant au statut exact de la musique qu'elle implique, qu'apparaissent manifestes des affinités entre le *contenu de vérité* de cet opéra mozartien et les analyses du philosophe danois concernant l'ordre éthico-religieux.

A titre de contre-épreuve, afin de mieux approfondir cette confrontation majeure entre expérience existentielle et expérience musicale, je ferai intervenir en contrepoint, à la manière d'une troisième voix, une pensée comme celle d'Emmanuel Lévinas. D'une part en effet ces deux philosophes, en dépit de différences d'approche relatives à leur diversité d'origines intellectuelle et spirituelle, partagent une passion commune pour défendre la subjectivité humaine face à l'emprise totalitaire du Système.¹ D'autre part Lévinas, dans son combat véhément pour la subjectivité au-delà de l'essence au nom de l'*éthique* juive de la justice et de la charité et contre l'*ontologie*, dominante de Ionie à Iéna, n'a pas hésité à dénoncer « l'illusion esthétique », celle de l'art en général et plus particulièrement de la musique (ce qui est plus surprenant de la part d'un Juif). Or – là encore –, comme à propos de Kierkegaard, on ne saurait manquer de s'étonner dans la mesure où le sens profond de la dimension éthico-religieuse se trouve à la fois si profondément analysée par Lévinas et si merveilleusement présente dans les formes les plus hautes de la musique (et notamment dans celle de Mozart).

N'est-on pas alors conduit *a contrario* à s'interroger sur ce pouvoir étonnant de la musique célébré si hautement – au nom même de l'amour le plus pur – dans l'hymne final qui couronne cet opéra sacré qu'est *la Flûte enchantée* ? Ainsi Mozart, évidemment dans son ordre propre qui est celui de la pensée musicale, n'irait-il pas en effet plus loin que le philosophe de l'existence dans la poursuite au-delà d'elle-même d'une voie qui leur est

¹ Même si Lévinas, comme hanté par l'objection hégélienne à l'encontre de la conscience malheureuse close dans son intériorité, présente des réserves (injures) à l'égard du Penseur danois : à une conception égocentrique de la subjectivité (un « subjectivisme pur du moi ») il oppose en effet un moi qui ne se produit que face à l'Autre, là où se fait entendre l'exigence de l'Infini.

commune ? Tel est le dialogue que notre propos tentera d'engager entre musique et philosophie au niveau de leurs correspondances spirituelles.

Le don Giovanni de Mozart selon Kierkegaard.

Nous rappellerons d'abord le portrait que Kierkegaard, dans *L'Alternative* (I^{ère} Partie), nous trace de Don Juan. Celui-ci n'est pas le Dom Juan de Molière, « esprit fort » foncièrement positiviste et libertaire qui viole sur tous les plans (amour, argent, parole...) la loi d' « échange-don » au principe même de la « vertu » propre aux « honnêtes gens » et que Sganarelle dès le début de la pièce symbolise par la manière « obligeante d'user du tabac » (« qui vit sans tabac est indigne de vivre »). Don Giovanni n'est pas davantage le héros romantique d'E.T.A. Hoffmann poursuivant sans fin au travers de ses multiples conquêtes féminines, sans jamais pouvoir l'étreindre et le posséder, l'idéal de l'Eternel Féminin². Kierkegaard par contre nous paraît être celui qui a le mieux compris le personnage de Don Giovanni comme le désir en personne, à savoir le désir sans loi ni limite³. Ainsi le personnage mozartien s'identifie à « la puissance même de la sensualité », contemporaine de la dissonance introduite par le christianisme entre les sens et l'esprit, alors que dans l'hellénisme l'âme est toujours à l'unisson du sensuel. La « dissonance » chrétienne, précisons-le, n'est pas refoulement de l'Eros mais la conséquence de la substitution du souci d'autrui au « souci de soi » propre à la sagesse grecque. Pour cette dernière, si la sexualité implique un sujet de plaisir, elle ignore par contre le sujet désirant comme reconnaissance réciproque amoureuse interpersonnelle et donc engagement éthique de responsabilité à l'égard de l'autre. Dès lors on peut conclure que « le sexe » au sens des auteurs spirituels, entendu comme ce qui soude le désir à la loi et supporte la dialectique de la « chair » et de « l'esprit » (ce qui implique les catégories de faute et de péché) n'existe pas en Grèce. La « dissonance » chrétienne trouve en définitive sa formulation dans la distinction paulinienne entre vivre « dans » la chair (*én sarki*) qui est normal et vivre « selon » la chair (*kata sarka*) qui est péché au sens d'une chair qui se replie sur elle-même.

Aussi bien Don Juan selon Kierkegaard, en tant même qu'il revendique hautement et sans remords ce vivre « selon » la chair, « appartient au christianisme » où l'esprit entre en lutte avec la « chair » (Baudelaire parlera de « double postulation »). Non pas qu'en lui-même le personnage de don Giovanni, nous l'avons dit, se sente le moins du monde pécheur. Bien au contraire, il exulte de vitalité avec une telle insolence en clamant haut et fort sa terrible liberté qu'il apparaît comme l'incarnation quasi innocente d'une plénitude de chair déployée dans la joie et l'allégresse (par exemple dans la scène 3 de l'Acte I, n°12 cet hymne haletant au plaisir : *Fin ch'han dal vino* avec son rebond perpétuel). Et dans la fameuse scène du festin (Acte II scène 5), avec courage et en toute lucidité, il opposera un refus ferme et déterminé à l'invitation de la statue au repentir. Tel est ce que Kierkegaard nomme le « démoniaque dans la sensualité », distinct du démoniaque « spirituel » faustéen et caractéristique surtout de l'indifférence propre à l'*esthétique*, là même où gît en vérité le scandale pour l'esprit.

La sensualité une fois érigée en principe autonome, l'Eros se transforme en séduction. Désir désirant, Don Juan est, comme tel, séducteur, et, aussitôt qu'il l'illumine en beauté

² L'interprétation psychanalytique proposée par P. J.Jouve – Don Giovanni épris de l'image de sa mère en Anna et celle-ci amoureuse de son père à travers l'image de celui-là – est encore ici plus intenable.

³ À signaler *a contrario* que l'éminent mozartien Alfred Einstein parle des « divagations de Sören Kierkegaard sur Don Juan » (*Mozart*. Tel, Gallimard p. 544). Rappelons aussi que la création de *Don Giovanni* eut lieu à Prague le 29 octobre 1787 en présence de Casanova âgé (*ibid.*, p.553).

de sa libido irrésistible, il fait flamber l'être aimé. Etranger à toute ruse ou machination, il lui suffit donc de désirer pour séduire : « il est expéditif, et il faut toujours le penser absolument victorieux ». Ainsi « Don Juan est essentiellement séducteur. Son Eros ne relève pas de l'âme, mais des *sens* et, suivant son concept, l'amour sensuel n'est pas fidèle, mais *infidèle* absolument ; il n'aime pas une seule personne mais toutes, c'est-à-dire qu'il les séduit toutes ». Et ce qu'exprime génialement la musique de Mozart, c'est ce pur désir bondissant sans cesse vers de nouvelles conquêtes (Acte I, sc.3, n°12 : *Fin ch'han dal vino*). Celui-ci ne connaît pas l'interdit mais seulement des obstacles à surmonter jusqu'à la rencontre de celui, cette fois absolu, sur lequel il se brisera : la mort. Une mort, il faut le préciser qui est échec absolu et non pas celle que décrit Mozart dans sa dernière lettre à son père comme cette « véritable et parfaite amie de l'homme... vraiment très apaisante et consolante » et qui, selon sa conviction la plus profonde, donne sens à la vie⁴. Le drame de Don Juan est d'ignorer le véritable sens du mot « aimer ». Il n'aime jamais une personne singulière, avec sa richesse et sa pauvreté, tout ce qui en fait une personne unique et qui définit, pour Mozart comme pour Kierkegaard, l'amour dans sa richesse et sa plénitude. « Don Juan n'a pas le temps de discriminer ; tout n'est pour lui qu'affaire du moment ». Tout va alors très vite : voir et aimer une femme « c'est une seule et même chose, mais dans le moment ; au même moment, tout est fini et l'aventure se répète à l'infini ». Ainsi Don Juan séduit et abandonne. Toutefois il n'y a chez lui nul sadisme : « Toute sa joie est de séduire, et non d'abandonner ». Il n'est ni Valmont ni la Merteuil et tout sauf « regard froid » ou calculateur rationnel. En définitive un beau et grand fauve de la Renaissance, très séduisant ! Paradoxalement, on doit même lui reconnaître parfois jusqu'à cette infinie tendresse envers les femmes qui est une constante chez Mozart. Mais le propre de l'amour sensuel est de passer outre indéfiniment : tandis que « l'amour qui relève de l'âme est durée dans le temps, l'amour sensuel est évanouissement dans le temps ».

Or c'est ce rapport singulier au temps qu'un art comme la musique selon l'auteur de *l'Alternative* excelle à traduire : « Don Juan ne peut s'exprimer que par la musique ». Et c'est à l'image même de ce personnage que Kierkegaard semble s'être forgée l'idée qu'il a de la musique.

Le « caractère musical de Don Juan » : le sens de la musique selon Kierkegaard

Don Juan, nous l'avons vu, représente « la sensualité en sa toute-puissance ». A la différence de « l'harmonieuse individualité » de l'hellénisme (94), il est « l'incarnation des sens en guerre à mort avec l'esprit ». Si l'érôs du chevalier agitait sans cesse l'idée de la femme, ce qui ne se faisait pas dans l'hellénisme, il n'en demeurerait pas moins encore cependant en rapport accommodant avec l'esprit, alors qu'une opposition violente entre les deux apparaît avec Don Juan. Chez ce dernier l'esprit a déserté l'esprit charnel de la sensualité de sorte que – notation capitale – « le langage n'y a point son asile » (95). Là réside en effet le principe de sa force séductrice. Sa séduction ne repose pas en effet sur « la puissance de la parole » (100), c'est-à-dire qu'elle ne relève pas de l'âme mais, nous l'avons noté, des sens. Or ce renoncement au langage (99) n'est-ce pas aussi le secret de la musique au point que « dès que nous la lui donnons (la parole à Don Juan), il cesse de relever de la musique » (*ibid.*) ? A cette première note décisive aux yeux de Kierkegaard pour caractériser la musique – être en dehors ou au-dessus du langage ou de la parole –

⁴ Mozart ne rejoint-il pas ici la sagesse profonde du *Cantique des Cantiques* : « L'amour est fort comme la mort » (VIII, 6), tous deux convergeant dans l'expérience commune de l'échappée à soi et de l'ouverture à un autrement d'être ?

s'en ajoutent deux autres complémentaires en rapport natif au personnage de Don Juan. Et d'abord celui-ci n'aime pas l'autre en tant qu'autre (98-99) : « il est expéditif », « il n'a pas le temps de discriminer » (98), et alors que Faust ne séduit qu'une jeune fille, Don Juan en collectionne des centaines, et pour lui s'effacent les différences individuelles face à la « féminité », *l'odor di femmina*, comme dit crûment le livret de Da Ponte. En d'autres termes il aime *la* femme « dans toute l'abstraction du terme » et c'est là selon Kierkegaard un objet privilégié pour la musique dans la mesure où celle-ci est un lieu d'abstraction opposé au langage. D'autre part n'est-ce pas également dans ce même lieu d'abstraction que s'exprime le mieux « l'évanouissement » de l'amour sensuel « dans le temps » (99) ? D'où le privilège remarquable de l'art musical quant à l'expression de ce rapport singulier au temps qu'incarne don Giovanni. Cet art « en création constante et vibration incessante » est donc bien à l'image même de ce personnage qui est « un individu en création constante » comme « le bruit des flots » (96) et qui, « dans le domaine de la musique », n'est « plus un homme précis, mais une force de la nature qui se lasse ou cesse aussi peu de séduire que le vent de souffler, la mer de se bercer, ou la cascade de se précipiter de la cime » (97).

Tel est en définitive ce que Kierkegaard entend par « le caractère musical de Don Juan » et lui permet par opposition à « la plastique silencieuse et muette » de l'Antiquité de définir la musique comme art chrétien en tant que foyer de la passion sensuelle (99). Et c'est pourquoi, semble-t-il en dernière analyse, ainsi ébloui en quelque sorte par la complicité si profonde qui lie Don Juan à la musique, Kierkegaard décrète de limiter le pouvoir de la musique à l'expression du seul amour sensuel au point d'aller jusqu'à une condamnation sévère de *la Flûte enchantée*. Aussitôt, estime-t-il, que paraît l'éthique, « Don Juan est tué, la musique se tait » et force est alors de reconnaître que « l'amour conjugal est rebelle à l'art ». Telle serait donc « l'erreur de *la Flûte enchantée*. L'amour déterminé par l'éthique ou amour conjugal est posé comme but du développement et c'est là le vice radical de l'œuvre ».

De l'instant esthétique à l'instant « atome d'éternité »

Pour Kierkegaard la musique est l'art apte par excellence à exprimer l'instant et donc la sensualité qui « n'est l'affaire que d'un instant ». L'esthète en effet, tel le galet qui court sur les flots et tout à coup s'enfonce (c'est le destin même de don Juan), ignore la répétition véritable qui est mûrissement dans le temps. S'il demeure ainsi étranger à la dimension de l'instant comme « atome d'éternité », par contre il relève de l'instant esthétique qui par renversement du cours du temps transforme l'espérance en souvenir (comme chez Proust le désiré replié sur le passé remémoré ou dans l'Image debussyste comme reflet dans le temps) et s'enferme dans une idéalité au-delà du temps étrangère à la vie et à la reconnaissance de l'autre en tant qu'autre. L'esthète est donc par principe dans une fausse relation avec le temps, d'où cette nostalgie du souvenir et cette aspiration pleine de mélancolie qu'exprime si bien la musique de Mozart (par exemple avec Chérubin).

Mais on peut s'étonner légitimement que Kierkegaard veuille limiter le pouvoir de la musique à l'expression du seul amour sensuel. Pourquoi ne pas donner toute son extension au privilège incomparable de la musique touchant l'expérience du temps vécu ? Du fait qu'elle est par excellence le sanctuaire du rythme, la musique (et là encore particulièrement celle de Mozart, rythmicien accompli au témoignage de Messiaen), mieux que tout autre art, nous permet de pénétrer au cœur de l'existence comme temporalité dans sa plénitude. Ce que *l'Alternative* nomme une « sphère d'existence », à quelque « stade » qu'elle se situe de la vie de l'esprit, esthétique, éthique ou religieux,

c'est une modalité chaque fois singulière de la subjectivité en rapport à une conduite temporelle bien spécifiée, une structure de temporalité qui définit une certaine manière de tisser entre eux, à même le vécu, temps et existence.

En particulier l'instant que Kierkegaard nomme « atome d'éternité » et qu'il analyse comme « cet ambigu... où le temps interrompt constamment l'éternité, et où l'éternité pénètre sans cesse le temps » (*Le concept d'angoisse, ch. III*) nous transporte bien au-delà de l'esthétique jusque dans la sphère du religieux, celle de la « répétition véritable » : « Le concept central du christianisme, ce qui rend toutes choses nouvelles, c'est la plénitude du temps, laquelle est l'instant conçu comme l'éternel » (*ibid.*). Or justement n'est-ce pas l'expérience même de cette accession à une modalité d'être différente soustraite à l'usure du temps et où la vie se maintient sans cesse en se rajeunissant à tout instant que nous offre la musique mozartienne dans ces moments de contemplation tout à fait étonnants de brusque passage à un autre ordre de réalité, en vérité de saut qualitatif dans l'absolument Autre. On a parlé à juste titre ici d'opéra sacré⁵.

A titre d'illustration de la verticalité de cet instant « atome d'éternité » il nous suffira de citer, dans *Don Giovanni*, le fameux *Trio des Masques* (finale du 1er Acte, sc.4 n°14). Avant de pénétrer dans la fête illuminée à laquelle don Juan les a conviés, Anna, Elvire et Ottavio s'arrêtent et se recueillent. Moment d'intense intériorité. « En une brusque modulation de deux mesures (par les cordes qui céderont ensuite la place aux vents) le fa M vire en sib M; le rythme ternaire du menuet passe à un 4/4, à l'aide d'iambes impressionnants; le tempo s'élargit de l'allegro jusqu'à l'adagio. Les trois dominos s'avancent sur le proscenium et lèvent leurs masques. Et, *a cappella*, le trio commence » (J.V.Hocquart). Assurément nous ne sommes plus ici dans la sphère de l'amour sensuel (qui correspond au stade de ce que Kierkegaard nomme « le démoniaque dans l'indifférence propre à l'esthétique ») et donc du seul exister de l'esthète. Quant à l'apothéose finale du couple idéal dans *la Flûte*, au terme d'une longue succession d'épreuves ascendantes, là très précisément, la musique de Mozart ne touche-t-elle pas à cette *répétition* vivante identifiée par Kierkegaard à l'instant comme « atome d'éternité » ? Le « stade » de l'amour atteint et chanté par Pamina et Tamino est celui même d'un temps qui est espérance et, parce qu'en rapport dialectique avec l'éternité, ouvert sur l'avenir. Dès lors, quand, dans le tableau final de *la Flûte*, les deux amants s'avancent « par la puissance de la musique », en chantant le bonheur de leur amour et la victoire « sur la sombre nuit de la mort », comment prétendre encore que cet amour serait « anti-musical » ?

La « puissance de la musique » et le mystère de l'amour

On peut alors se demander si Mozart ne serait pas plus kierkegaardien que Kierkegaard lui-même. Depuis *les Noces* jusqu'à *la Flûte enchantée*, l'opéra mozartien, avec une passion sans cesse renouvelée, interroge l'Eros sous toutes ses formes et toutes ses dimensions, à tous ses « stades » pourrait-on dire en termes kierkegaardien. Pour Mozart homme et femme sont égaux dans leur faiblesse (la parité dans la misère !) et avec une infinie tendresse il se penche sur la faillibilité et la fragilité de leurs amours. Mais au fil du spectacle des couples qui se font, se défont, se refont, se poursuit une quête

⁵ Voir note 6. Il conviendrait aussi de s'étendre sur le sens profond de la répartition du discours musical mozartien entre récitatif, aria, duo et ensembles. En particulier la supériorité insurpassée de ces derniers revêt une signification spirituelle transcendante en réussissant à concilier la distinction maintenue des voix dans leur altérité et leur rassemblement dans l'unité pour dire « nous » et l'espérance d'une harmonie à venir. En langage religieux, cela se nomme la *rédemption*.

incessante de la fidélité par la foi en l'autre à travers l'acceptation nécessaire des limites de chacun et l'accession de leur amour à une autre dimension d'existence : tel est le sens profond autant de *Così* que des *Noces*. L'air de la Comtesse qui ouvre le deuxième acte des *Noces* et chante la nostalgie de l'amour conjugal passé et heureux en apporte un témoignage admirable. Le Comte demande pardon et il est pardonné : c'est la victoire de l'amour fidèle au travers la fluctuance des sentiments (à noter que le thème du pardon se retrouve dans tous les opéras de Mozart)⁶. Et si *les Noces* sont un hommage merveilleux aux femmes, il ne faut pas *a contrario* prendre à la lettre la charge antiféministe de *Così*. (Le *Son tutti quanti* de Despina, « les hommes sont tous les mêmes » – Acte I, scène 9, n°12 – est le renversement exact du *Così fan Tutte* de don Alfonso). Cet opéra – un pur joyau en vérité – dont le livret fut considéré d'abord comme immoral puis comme stupide (« une musique futile sur une histoire inepte », selon Wagner !) atteint une suprême perfection dans l'équilibre sublimé entre *buffa* et *seria*, cet art, digne de Shakespeare et de Monteverdi, de passer du très léger au très sérieux et au très profond. Quant au fond, il se situe entre *Don Giovanni* et *la Flûte*, éclairant le passage de l'un à l'autre. Giorgio Strehler avait raison de souligner que l'antiféminisme ici est un jeu chez Mozart et qu'il n'y croit pas. A y regarder de près d'ailleurs, Guglielmo et Ferrando, les deux fiancés, quant à leur part de faiblesse, n'ont rien à envier à leurs compagnes. Et la leçon de l'opéra, car leçon il y a de la part de Mozart, c'est que l'acceptation dans l'humilité de ces contingences toujours très réelles (y compris les défauts d'assortiment) est la condition de l'amour vrai qui n'a rien à voir avec l'illusion romantique. Pour Mozart la musique, sans rien ignorer des luttes, drames et conflits nés ici-bas à la fois de l'hybris et de la vulnérabilité humaine, est ascension vers la lumière invisible d'un monde supérieur de beauté et d'amour et, comme telle, maîtresse de vie spirituelle. J.V.Hocquard a donc parfaitement raison quand il écrit : « La *Flûte* est le sommet de la dialectique ascendante de la vie musicale tout entière » et qu'elle nous conduit au seuil de la paix recueillie dans l'espérance sur laquelle débouche le *Requiem* ou à ces moments mozartiens de luminosité pure, tel « l'absolu musical » de l'*Et incarnatus est* de la *Messe en ut mineur* si proche de l'*Aria en sol mineur* de Pamina⁷.

Chair et musique

Reste à s'interroger sur le secret de cette « puissance de la musique » si sublimement chantée par Mozart et qui semble avoir échappé partiellement à Kierkegaard. Nous avons évoqué plus haut le rythme au fondement du privilège de la musique quant à sa pénétration intime au cœur de la symbiose du temps et de l'existence. Il faut revenir sur l'autre note essentielle en rapport étroit avec la précédente, et plusieurs fois déjà ici abordée. à savoir la *voix* à la racine vive du son musical.

Et, pour ce faire, c'est la notion de *chair* dans sa racine judéo-chrétienne qu'il s'agit d'abord de replacer au principe de la musique, comme l'a d'ailleurs pressenti, nous l'avons noté plus haut, Kierkegaard. Si pour les Grecs il y a les *corps*, il n'y a pas la *chair*.

⁶ À l'Acte IV (sc.8, n°27) dans la nuit s'élève le chant d'amour de Suzanne à la fois le plus charnel et le plus pur, adressé en apparence au Comte mais en vérité à Figaro, chant de fidélité amoureuse vibrante mêlée d'une joie profonde face à la beauté de la vie et du mystère de la nature. Edwin Fischer écrivait de Mozart : « Sa musique est pur amour. Cet art l'élève jusqu'aux sphères ultimes de maturité spirituelle auxquelles un être de cette terre puisse accéder ».

⁷ À souligner la pénétration intérieure entre Eros et Sacré si fréquente chez Mozart. Ainsi la musique du fameux monologue de la Comtesse dans les *Noces* est la même que celle du début de l'*Agnus Dei* dans la *Messe du Couronnement*. Cf. également dans *Don Giovanni* les exemples du *Trio des masques* et du *Sextuor* avec la présence de la polyphonie vocale en style d'église.

Celle-ci dans la pensée sémitique signifie deux choses. D'une part, la formule, courante dans cette tradition, « La chair et le sang », désigne, à rebours de l'inclinaison dominante dans la pensée grecque vers un dualisme de l'âme et du corps, l'existence humaine dans sa réalité globale indivisément physique et spirituelle. D'autre part, définir l'être de l'homme comme chair revient d'emblée à le poser dans sa relation avec Dieu : « L'homme n'est pas compris à partir de sa *nature*, mais à partir de sa *relation* . Il est ce qu'il est dans cette relation. Ainsi la chair désigne sa situation devant Dieu »⁸. Notation tout à fait centrale, fondamentalement étrangère à l'ontologie grecque d'une Lumière qui ouvre l'homme au monde et définit son être par cette ouverture même, l'Autre étant pris dans ce tissu du monde et atteint à travers une relation horizontale toujours médiatisée par ce dernier. Tout se passe alors comme si l'ontologie sous-jacente au monde sémitique n'apercevait dans la vision précédente que fermeture de l'humain sur lui-même, l'ouverture véritable n'étant pas celle d'une lumière irradiant l'éclat de l'être-au-monde, mais celle d'une Parole interpellante, l'événement de la Révélation en tant que don gracieux qui fait irruption comme venant d'ailleurs et inaugure une histoire en scellant une Alliance.

Nous sommes ici assurément en plein climat kierkegaardien qui enveloppe non seulement la dimension théologique de « l'appel » de Dieu à Moïse, mais aussi celle propre à l'amour humain, comme, dans *Partage de Midi*, la « proposition centrale » au dire même de Claudel :

Mesa, je suis Ysé, c'est moi.

Ainsi entendue, la chair implique en effet le sujet désirant comme mise en rapport de reconnaissance réciproque entre deux personnes et l'engagement dans la relation indivisément passionnelle et éthique de responsabilité qui en découle. Où l'on rejoint le sens fort du *désir* seul retenu par Lévinas et à rapprocher de ce propos de Claudel dans sa correspondance avec Gide : « le chrétien seul connaît le désir ». En renvoyant de cette manière fondamentale à la dimension d'altérité prise dans toute sa verticalité, la chair a donc rapport non point tant au *pli* qu'à l'*appel* (comme l'a montré de la manière la plus concrète Winnicott, le moi n'est pas premier mais l'autre et mes parents m'ont parlé avant que je ne parle). Dès lors avec elle, ainsi comprise, nous pénétrons assurément dans le monde de l'*écoute* et de la *parole* . Et nous touchons là sans doute au point le plus central pour dégager le caractère profondément charnel de la musique.

Le privilège de la « parole vive » (Rousseau)

Dès qu'on s'interroge sur ce qui rend possible en l'homme cette capacité d'accueil à autrui présent comme parole interpellante, force est bien, semble-t-il, de remonter en direction du couple phonè / ouïe, interprété non comme dialogue solitaire de l'âme avec elle-même, mais plutôt à la lumière de ce que Rousseau nommait la « *parole vive* », à savoir l'acte même de la *voix* comme organe à la fois de l'intériorité et du rapport à autrui, bref comme la chair de la chair⁹ En accordant une priorité absolue à la vocalité, l'auteur du *Dictionnaire de musique* nous conduit d'emblée jusqu'aux fondements ultimes de ce qui constitue en sa plénitude l'essence charnelle de la musique. Le thème central de cette

⁸ *Dictionnaire biblique*, Gerhard Kittel, Article *Chair*, Labor et Fides. Genève, Page 61.

⁹ Sur la persistance de l'interprétation du couplage *phonè-ouïe* à la manière platonicienne d'un discours solitaire le texte suivant de Maine de Biran est très significatif : lorsque l'individu « exerce avec intention l'organe vocal, son moi semble se diviser en deux personnes distinctes qui se correspondent : l'une *parle*, l'autre *écoute*...; aucun (autre mouvement)... ne favorise la *méditation solitaire*, ne *replie la pensée sur elle-même* d'une manière aussi intime » (*Oeuvres*, II, p.185-186. cité par G.Madinier, *Conscience et mouvement*, p.95)

haute pensée de la musique est que le phénomène de la vocalité, en raison de son rapport intime à « l'accent », touche à la fois au lieu natal du rythme et au point d'origine du rapport à autrui¹⁰. Le propre de *l'accent*, selon l'article du *Dictionnaire* consacré à ce mot, à ne pas confondre surtout avec « les accents » qui reposent sur le compte des syllabes et l'introduction du temps fort, est d'articuler « les *différences* du mode du chant », intonation (son grave ou aigu) et durée (brèves et longues). De manière fondamentale d'abord il est l'instant qui administre le souffle, à la fois en distinguant et en liant, dans une unité gestuelle globale, appui (thésis) et élan (arsis), strictement complémentaires. Et tel est bien en dernière analyse le principe d'articulation concrète du continu et du discontinu, constitutif de la temporalité comme temporalisation qui ne fait qu'un avec le surgissement de la subjectivité. L'union consommée en toute sa profondeur entre subjectivité et temporalité trouve ainsi son accomplissement dans le phrasé musical¹¹.

D'autre part, selon la modulation de l'intonation jointe à celle du débit, l'accent est dit, toujours dans le même article, l'art « d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres ». L'accent est alors au principe même de l'expression tandis que la mélodie (autre leitmotiv rousseauiste) – en raison de son rapport immédiat à l'accent – en est l'instrument principal indispensable et partant l'élément de base de tout langage musical. En fait ce primat de la mélodie est celui même de la parole, lieu originaire de l'expression par la grâce de l'accent. Aussi bien, précise de façon explicite l'article *expression*, c'est dans la « *parole* (...) diversement *accentuée* selon les diverses passions qui l'inspirent » que le musicien doit puiser l'expression à sa source, c'est-à-dire dans la « *parole vive* »¹². Et Rousseau ajoute : « *De là* le musicien *tire* les *différences* des modes du *chant* qu'il emploie et des lieux divers dans lesquels il maintient la voix, la faisant procéder dans le bas par de petits intervalles pour *exprimer* les langueurs de la tristesse et de l'abattement, lui arrachant dans le haut les sons aigus de l'emportement et de la douleur, et l'entraînant rapidement, par tous les intervalles de son diapason, dans l'agitation du désespoir ou l'égarément des passions contrastées » (article *expression*). En bref l'expression musicale consiste à « animer l'accent » jailli de la « *parole vive* » et

¹⁰ C'est ici qu'il conviendrait de mettre en regard chez Lévinas son analyse du *visage*. On se demandera si celle-ci ne fait pas question quant à la place à reconnaître à la *voix* par le parti-pris de fonder l'expression de l'Autre sur le visage qui appartient au *voir* et non sur la *voix* qui est la chair de la parole et l'invitation à l'écoute. Ricoeur, dans sa lecture d'*Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* » (p.21-22) ne le pense pas. Il cite ces quelques lignes : « Le prochain comme autre n'apparaît pas » et il commente « On pourrait.. croire que l'autre apparaît dans son visage, est donné à voir. Non point : il échappe à la représentation; il est "la défection même de la phénoménalité". "Non-phénoménalité du visage", « il ordonne sans se montrer, sans se faire voir ».

¹¹ C'est donc bien le rythme, à la fois si simple et si constamment mal compris, qui est au principe de cette articulation qui distingue et unit entre elle les trois « extases » temporelles (passé, présent, avenir) et ce n'est sans doute pas un hasard si c'est à propos de l'exemple du chant que Saint Augustin (*Confessions XI, 28*) réussit à dégager cette structure fondamentale de la temporalité, indivisément une et trine : l'avenir comme élan, le passé comme retombée et appui, le présent comme distention vécue entre attente et mémoire. La clé de toute cette analyse est donc à chercher dans le *De Musica* en tant qu'il traite du rythme.

¹² Rousseau est ici assurément très proche de l'idéal du « *stile rappresentativo* » selon un Caccini en particulier, ce pur « discourir en musique » (*parlar cantando*) à la fois « l'expression de la diction émotive » et la liberté de la déclamation (*una certa nobile sprezzatura di canto*). L'article *récitatif* du *Dictionnaire* insiste dans sa définition sur cette primauté de la parole : « une manière de chanter qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique, dans laquelle le musicien doit imiter, autant qu'il est possible, les inflexions de voix du déclamateur ». Et, au nom de ce principe de la déclamation, le récitatif comporte donc une seule note par syllabe. Ainsi, la tragédie antique relevant du « véritable récitatif », « les Grecs pouvaient chanter en parlant », c'est-à-dire « suivre la parole » et « les inflexions de la voix parlante ».

l'article *mélodie* précise qu'en raison de « son rapport immédiat avec *l'accent* (..), c'est toujours du *chant* que doit se tirer la principale *expression*, tant dans la musique instrumentale que vocale ». Quant à ce que Rousseau nomme « l'énergie de la langue » ou « énergie d'expression », il faut entendre par là non seulement le pouvoir d'exciter et de calmer les passions, mais, plus radicalement encore, et immanente à la « voix parlante » ou à la « parole passionnée », la force du sentir et de sa communication¹³.

Avec ces considérations rousseauistes sur *la parole vive* ne sommes-nous pas à même de comprendre comment la musique de Mozart avait le pouvoir que lui a dénié l'auteur de l'Alternative de rejoindre dans son contenu de vérité profond le cœur même des pensées de Kierkegaard ?

© Raymond Court

www.contrepointphilosophique.ch

Rubrique Esthétique

10 mai 2006

¹³ Dans l'*Essai sur l'origine des langues*, Rousseau précise que l'apparition de la « parole chantante » qui marque la plénitude du langage et du sentiment coïncide avec la « société naissante » que le *Discours sur l'inégalité* qualifie d'état « le meilleur à l'homme ». Dans ce contexte en effet se développent de pair l'organisation de la durée avec la conscience du temps, l'établissement des rythmes sociaux avec les premières institutions de la « société ébauchée », l'éclosion enfin du langage sous sa forme affective. A égale distance du cri originel ou du langage d'action asservi au besoin et du langage impersonnel réifié de l'homme civilisé, a alors existé une langue à la fois musicale et poétique comme lieu de présence à soi-même et aux autres, portée par une vocalité capable d'émouvoir et d'enflammer les passions : « les premières langues furent chantantes et passionnées » (*Essai* p. 179 in *Ecrits sur la musique*. Stock 1979). La dimension affective et le rapport à autrui constituent l'essence même de la « parole vive ». Et Rousseau d'évoquer « les premiers rendez-vous des deux sexes » autour des fontaines, « le plaisir et le désir » sentis ensemble, « la passion qui cherche à se communiquer » (172), les « accents passionnés » de la voix (212). En vérité « du pur cristal des fontaines sortirent les premiers feux de l'amour » (*ibid.*). Comment dire plus poétiquement la rencontre, qui est d'abord celle de la chair et de la vocalité ? Comment aussi exprimer avec plus de profondeur la nature de la voix qui, indivisément chant et passion, est, dans sa source première, toute affective. D'où le magnifique éloge de la voix qui tient lieu de « finale » pour l'*Essai* : « la voix annonce un être sensible; il n'y a que les corps animés qui chantent (..). On voit par là que la peinture est plus près de la nature, et que la musique tient plus à l'art humain. On sent que l'une intéresse plus que l'autre, précisément parce qu'elle rapproche plus l'homme de l'homme et nous donne toujours quelque idée de nos semblables (..) ; sitôt que des signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous ; ils sont, pour ainsi dire les organes de l'âme ; et, s'ils vous peignent aussi la solitude, ils vous disent que vous n'y êtes pas seul. Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante; et l'on ne peut entendre ni chant, ni symphonie, sans se dire à l'instant : Un autre être sensible est ici. » (Chapitre XVI, p. 235 et 237-238).