



Nordiques

39 | 2020
Varia

Une définition de l'art selon Kierkegaard : l'idée d'artiste et de génie dans l'« introduction superflue » des *Stades immédiats de l'éros*

Francis Métivier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/nordiques/593>

DOI : [10.4000/nordiques.593](https://doi.org/10.4000/nordiques.593)

ISSN : 2777-8479

Éditeur :

Association Norden, Bibliothèque de Caen la mer

Référence électronique

Francis Métivier, « Une définition de l'art selon Kierkegaard : l'idée d'artiste et de génie dans l'« introduction superflue » des *Stades immédiats de l'éros* », *Nordiques* [En ligne], 39 | 2020, mis en ligne le 01 novembre 2020, consulté le 13 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/nordiques/593> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nordiques.593>

Ce document a été généré automatiquement le 13 mars 2021.

Nordiques

Une définition de l'art selon Kierkegaard : l'idée d'artiste et de génie dans l'« introduction superflue » des *Stades immédiats de l'éros*¹

Francis Métivier

Introduction : Mozart et au-delà

- 1 Si l'on pose la question : « Quelle est la conception de Kierkegaard sur l'art ? », on répondra : « Mozart ! » Certes, mais Mozart n'est pas une conception. Et si la conception kierkegaardienne de l'art est inséparable de Mozart, dans l'autre sens, Mozart est inséparable de la conception de l'art dont il est exemplaire. Or, qu'elle est précisément cette conception ? C'est une question à laquelle les études kierkegaardiennes ne se sont guère attachées jusque-là, substituant le plus souvent à la thématique de l'art en général la figure de Mozart, son *Don Giovanni* et les trois stades de l'éros. Dès lors, il a souvent été omis de voir ce qui constitue le point central de la thèse du penseur danois sur l'art, une thèse qui porte avant tout sur la consubstantialité entre le génie et la musique, sur le génie de la musique autant que la musique du génie de Mozart. On pourra certes rappeler que la thèse kierkegaardienne de l'art tourne autour de Mozart et de *Don Giovanni*, et que, sans eux, cette thèse n'existerait pas. Il n'empêche : à ne voir que Mozart l'Individualité, on ne voit plus l'Idée qui soutient ce corps musical si impressionnant, aussi impressionnant que la statue du Commandeur. Il faut dire que Mozart prend de la place dans les esprits et que sa personnalité artistique, à plus forte raison dans une pensée de l'existence où le concept vient en seconde position, finit par cacher l'Idée qu'elle exprime. Or, pour Kierkegaard, on ne traverse pas intelligemment l'existence sans qu'une idée forte éclaire cette traversée. Dès lors, plutôt que d'une conception de l'art, convient-il plutôt

de parler d'une idée de l'art chez Kierkegaard. C'est d'ailleurs probablement en ce sens qu'il fait de l'idée la matière de l'art et juge comme dépourvues d'idées les œuvres qui, construites sur le seul critère de la forme soi-disant parfaite, n'ont été que des « papillons de nuit »².

- 2 Ainsi, au-delà – ou en deçà – de Mozart, quelle idée de l'art – en réalité de l'artiste et du génie – se dégage du texte privilégié en la matière, *Les Stades immédiats de l'éros* – et, dans une moindre mesure, de *Diapsalmata*, qui fait partie de la même première partie de *Ou bien... Ou bien... ?* Le mérite des *Stades* relève de son engagement dans une évaluation esthétique : l'art, est un homme, artiste et génie : Mozart. Tout art est Mozart, et même avant Mozart. On répète souvent ce lieu commun de Sacha Guitry : « Ô privilège du génie ! Lorsqu'on vient d'entendre un morceau de Mozart, le silence qui lui succède est encore de lui. » Mais il s'agit là d'une assertion hémiplegique. Pour que tout propos sur la musique de Mozart soit complet, juste et parfait, il faudrait ajouter : le silence qui précède Mozart appartient déjà à Mozart. Pour Kierkegaard, donc, l'art est le *Don Giovanni* de Mozart. Cet engagement évaluatif ne va pas sans un problème de repérage d'une définition formulée plus classiquement. L'inconvénient d'un penseur de l'existence tient dans l'absence de localisation précise d'une définition de l'art comme on peut en trouver chez Kant ou chez Hegel. C'est parce que Kierkegaard plonge sa définition de l'art dans l'existence de l'œuvre que cette définition, nécessairement, s'y confond et s'y dissout. Il va à contre-courant des philosophes de l'art qui, chacun, s'engagent dans une définition normative précise sans s'engager en même temps dans une évaluation esthétique. Les définitions de l'art de Hume, Kant, Hegel ou Schopenhauer sont parfaitement connues. Mais aucun d'entre eux ne s'avance avec autant de conviction que le fait Kierkegaard sur un nom. Qui est le génie ? Kant et Schopenhauer ne citent véritablement personne, préférant le quoi au qui. Hume se limite au constat qu'au plan esthétique, Ogilby n'arrive pas à la cheville de Milton – ce qui est mieux que rien. Hegel apprécie la poésie d'Hölderlin et les statues grecques. Mais seul Kierkegaard assimile un artiste – à l'exception de tout autre – à l'idée de l'art. C'est dire si, dès lors, cette idée est, malgré les apparences, aussi déterminée que l'est Mozart. Donc si l'idée de Kierkegaard consiste à dire que le génie artistique est Mozart et son *Don Giovanni*, au-delà – ou en deçà – de Mozart, quelle est précisément cette idée ?

La notion d'œuvre classique comme désir et rencontre heureuse (§§ 1-4 de l'introduction superflue)

- 3 Dans son texte, Kierkegaard commence par définir l'art comme œuvre. L'œuvre est « œuvre classique ». L'adjectif est à prendre au sens premier du terme : de première classe. Il existe donc des œuvres de seconde classe, celles qui, résultant de l'obsession de la forme, sont dépourvues de toute idée véritable. Au contraire, une œuvre classique est l'expression d'une idée forte. Cette distinction équivaut à celle qui existe à l'époque entre musique « pure » et musique « à programme ». Comment la force de l'œuvre classique est-elle démontrée ? Par sa capacité à « résister aux siècles » : l'œuvre classique est celle qui reste car elle est intemporelle et universelle. Elle contient la mesure, là aussi classique, du génie. Elle ne résiste aux siècles que dans la mesure où le temps dévie sa course face à l'œuvre, fait un pas de côté et la laisse passer, alors inaltérée. On nommera œuvre classique : le *Axel et Valborg* d'Ehlenschläger, les œuvres

d'Homère ou encore le *Don Giovanni* de Mozart. Mais si l'œuvre classique échappe aux effets du temps, elle échappe aussi aux frontières de l'espace, prenant sa place comme dans un *kosmos* grec, tout harmonieux où, si rien n'arrive par hasard, certains êtres y jouissent de la rencontre chanceuse : Homère rencontre sa guerre de Troie. L'un ne serait rien sans l'autre. De la même manière Raphaël ne serait rien sans le catholicisme et le catholicisme – du moins sa représentation – ne serait rien sans son Raphaël. L'œuvre classique est le fruit d'une rencontre parfaite, non fortuite, mais chanceuse, dans un ordre mythologique dont participe au plan supérieur le « monde des idéals » – expression très probablement à prendre au sens platonicien.

L'heureuse chance d'une œuvre classique, ce qui la rend classique et immortelle, c'est l'accord absolu de deux forces.³

- 4 Cette notion d'« heureuse chance » a pour moteur le désir et n'est pas issue de circonstances accidentelles. Mais Kierkegaard n'affirme pas non plus que *Don Giovanni* provient de la nécessité, ce qui supposerait une cause et un effet. L'œuvre classique est une rencontre absolue d'un artiste et d'un sujet artistique, « le plus remarquable sujet d'épopée [qui] fut départi à Homère »⁴. La rencontre est « le divin jeu d'ensemble des forces historiques »⁵. La rencontre de Mozart et de *Don Giovanni* n'est pas qu'un rendez-vous du destin entre un homme et le sujet de son époque, ou encore un idéal simplement descendu sur terre à une date donnée. Cette rencontre est la manifestation d'un idéal de tout temps. En effet, si, en tant qu'Idée, l'art échappe au temps, c'est que l'Idée est éternelle, divine. Son œuvre est immortelle comme un dieu, elle est créée et ne meurt pas. Mais qu'en est-il de l'éternité idéale de l'œuvre qui, matériellement, n'est qu'immortelle ? Mozart « est en mesure de résister aux siècles »⁶. Certes, mais avant Mozart ? Mozart résistait-il déjà aux siècles avant l'avènement de son siècle historique ? Mozart était-il déjà là, dans son Idée intemporelle, comme l'œuvre que les esprits et les oreilles attendaient, espéraient ? Mais Mozart manquait-il avant d'avoir œuvré ? Certes non, on ne réclame pas de ses vœux la grande œuvre à venir ; on la tente, on la réalise, dirait Bergson⁷. Les époques antérieures n'étaient-elles pas prêtes ? Bach aurait-il eu, aux yeux de Kierkegaard, le vilain tort de ne pas avoir écrit d'opéra ? Peut-on dire que l'Idée était là, sous forme de matière abstraite, attendant l'occasion humaine de sa forme adéquate ? Tout ceci est fort platonicien, ou fort christique : une Idée invisible attendant son heure historique, résistant aux siècles, non seulement après sa révélation sensible, mais aussi dans toute son abstraction primordiale et son « élévation infinie ». En ce sens, le génie n'est pas l'innovation, mais la saisie, enfin, de ce qui a toujours été. La nouveauté du génie réside dans l'œuvre comme représentation d'une évidence ordinairement enfouie dans l'être, à savoir le désir.
- 5 L'éternité abstraite de l'œuvre d'art géniale, s'accompagnant de son immortalité concrète une fois apparue dans le grand jour de l'histoire, est l'essence même du désir. L'œuvre classique n'est pas désirée – à un moment donné. Elle est désir en général. Le 4^e paragraphe de cet avant-propos soi-disant futile ne cesse d'affirmer le désir comme force universelle de la nature de laquelle le génie se distingue. Le génie, c'est de naître, de la nature, par essence. Le génie n'est pas n'importe quel désir. L'œuvre est dissimulée, le désir génial la voit et la rend visible à tous. Si « le poète désire sa matière », c'est-à-dire son sujet, c'est qu'il en possède déjà l'idée. Il désire son idée. Mais d'où lui vient cette idée ? Elle ne lui vient pas. Elle est là. La rencontre du génie artistique et de son œuvre est la prise de conscience d'une subjectivité qui planait dans le *kosmos*. Aristophane savait-il, au-delà de la moquerie, à quel point il avait raison dans sa mise en scène de Socrate dans *Les Nuées* ? Le génie consiste à voir pour voir, voir

l'idée *en soi*, voir comment l'idée est bonne quand elle est *en soi*, l'idée bonne d'aucun temps, la contempler et l'aimer, œuvrer à l'aimer et à la désirer, jusqu'à ce que le travail du désir engendre. Le génie happe et intériorise, pour la travailler, pour la désirer, l'idée. La rencontre est faite.

- 6 « Désirer juste, voilà le grand art, ou plutôt, c'est un don »⁸. « Don » désigne ici la capacité extraordinaire avec laquelle le génie voit l'Idée déjà présente, « donnée ». Être génial, c'est voir avec l'âme, et le désir du génie est celui qui sait viser l'idée. Si tout le monde désire – au sens schopenhauerien où tout, dans le monde, désire –, le génie désire juste : il « ne s'avise jamais de désirer, sinon à l'endroit où il trouve l'objet de son désir »⁹. Le génie ne désire pas en vain. En vertu de quel principe y parvient-il ? Pourquoi lui ? On ne sait pas, on ne fait que constater. C'est là la mystique du génie. Tout ce qu'il semble possible d'affirmer, avec Kierkegaard, est le génie comme désir de la nature, non pas comme individualité désirante ne voyant et ne sentant que son propre désir, mais désir de la nature en général qui se voit et se sent par la personnalité géniale. Le désir génial, étymologiquement, naît de la nature, est en la nature, il se sait désir de la nature, et non simplement désir individualisé. Il garde la généralité du désir : c'est ce qui est en lui génial. Le fait-il exprès ? Travaille-t-il pour et à cela ? Ce qui est sûr, c'est qu'il travaille à son désir, qui n'est pas que le sien, faisant son œuvre qu'il offre à tous et que l'humanité refait sienne.
- 7 Le désir primordial est double mouvement, condition de la rencontre comme heureuse chance. La nature désire le génie comme révélateur de l'idée et le génie désire l'idée comme révélatrice de sa nature, de son Moi. C'est ce que ce Kierkegaard appelle « transsubstantiation »¹⁰ : la substance comme idée se transforme en substance comme matière de l'œuvre, musique, poésie. Mais il s'agit de la même substance, vue sous deux rapports différents, celui de la nature et celui de l'homme ou, si l'on veut, celui du métaphysique et celui de l'historique. « Trans- » désigne le passage du premier rapport au second rapport. Le désir de l'artiste pour son sujet et le désir du sujet pour son artiste ne relèvent pas que d'un simple magnétisme. L'œuvre classique est compénétration réciproque et permanente des deux forces. Dès lors, l'artiste génial ne résiste à rien, sauf au conformisme social ; il est et reste nature, idée et matière de l'œuvre. Homère est poésie. Mozart est musique. John Cage est silence. Dès lors, le sujet « guerre de Troie » ne pouvait revenir qu'à Homère. Le sujet « Don Giovanni » ne pouvait que revenir à Mozart. Et le silence total à John Cage.

L'affirmation de l'idée et la mise à l'écart du beau (§§ 5-18)

- 8 Alors que la plupart des philosophies de l'art et du génie sont en même temps des philosophies du beau, Kierkegaard met cette notion de beau de côté. Que Kierkegaard ne parle jamais du beau dans son texte passerait presque inaperçu. Ce rejet relève probablement d'une tendance très contextuelle, réactive et critique à l'égard d'un XVIII^e siècle et d'un début de XIX^e siècle très formalistes, scientifiques, et dont l'esthétique se réduit à la question du beau. Or, pour Kierkegaard, le beau ne se réduit pas à l'art. Il s'étend à l'existence : l'esthétique est d'abord une sphère de l'existence. Toute esthétique artistique découle d'une esthétique existentielle et ne peut être considérée que sous l'angle du beau existentiel. Rejet ou oubli du beau, celui-ci s'opère ici au profit de l'affirmation de l'art comme idée. Si le beau est une idée, cette idée n'est

pas suffisante pour l'art. Il lui faut aussi le génie dont il semblerait qu'il soit indifférent au beau, du moins au beau comme exigence, critère de forme. Le beau, bien entendu, est dans le génie et dans l'art, mais, justement, il y est présent, il leur est consubstantiel, spontané, naturel, et non réfléchi comme pure technique ou méthode distante qui donnerait à l'artiste le contrôle de son geste et la garantie de son résultat. Ainsi, pour Kierkegaard, concernant l'art, l'idée est la matière et le beau serait la forme.

- 9 L'idée, la bonne idée, la seule idée, est suffisante pour le génie ; ce qui confirme la nature du génie comme heureuse chance d'une rencontre. Une chance, et une seule, suffit au génie. L'intérêt des autres œuvres ? Mettre encore plus en lumière, par la comparaison, le génie d'une œuvre ? Mais l'œuvre géniale, si elle l'est vraiment, a-t-elle besoin de comparaison ? D'ailleurs Kierkegaard précise bien qu'à ce niveau supérieur de l'art, il n'y a plus de comparaisons, de classifications, de différences. Autre explication : des œuvres – *La flûte enchantée*, *Les noces de Figaro* et même les *Singspiele* – à côté de l'« Œuvre » – *Don Giovanni* – permettaient-elles de parler de l'« œuvre » au sens de « la vie et l'œuvre » d'untel ? Mais en vue de quoi, puisque, de toute façon, la vie – l'existence – et l'œuvre du génie sont Un ? Mozart est musique et la musique c'est *Don Giovanni*. L'œuvre du génie est unique et son unicité est la porte d'accès de l'humain – là aussi, il ne peut y en avoir qu'une – vers l'absolu, l'instant de grâce comme atome d'éternité, l'instant, non comme élément répétitif d'une durée évanescence mais comme plénitude d'un temps intensifié par le sentiment d'éternité. C'est le moment où l'homme est un dieu, où l'homme est son œuvre. Son œuvre est en lui, il est dans son œuvre. La conscience et le corps sont l'univers. *Don Giovanni* est le seul. Le génie n'est plus seulement contemplation, *théôria*, comme le pensait Schopenhauer¹¹. Certes, sur la question du génie, des similitudes existent entre Kierkegaard et Schopenhauer. La similitude principale a été relevée dans le travail de philosophie comparative de Nelly Viallaneix « A.S. /S.A. : Schopenhauer et Kierkegaard » et tient au fait que la musique constitue une totalité organique d'un seul tenant, où ses composantes jouent « en harmonie avec leur originalité profonde »¹². Ses nuances, de la basse à l'aigu, du lent au rapide, viennent directement du monde et du désir tourmenté, de leurs abysses jusqu'à leurs hauteurs. On pourrait même dire que la définition schopenhauerienne de la musique est tout à fait kierkegaardienne : « La musique est un exercice de métaphysique inconscient dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie. »¹³ Mais Kierkegaard semble aller plus loin : si la génialité s'assimile à l'objectivité, contemplation qui s'abstrait de la raison, alors la spontanéité de l'artiste – dont l'objectivité parfaite est musicale – devrait pouvoir faire quelque chose de la contemplation, tout en restant dans la sphère du désintéressement pur. Nous pourrions dire que, pour Kierkegaard, en plus de contempler, le génie artistique existe en assimilant complètement le désir, comme le fait *Don Giovanni*. Il agit et pense simultanément, il est complètement à son sujet et, en ce sens, ne réfléchit pas à distance de ce qu'il est. La musique répond aux caractéristiques du poète-musicien qui ne peut s'empêcher de chanter et que Kierkegaard décrit dans *Diapsalmata* :

Qu'est-ce qu'un poète ? Un homme malheureux qui cache en son cœur de profonds tourments, mais dont les lèvres sont ainsi disposées que le soupir et le cri, en s'y répandant, produisent de merveilleux accents.¹⁴

- 10 Qu'en est-il dès lors du fond de l'idée ? Ce fond manque aux productions prétentieuses, attachées à la forme quand celle-ci reste extérieure au sujet comme la règle reste extérieure au modèle mesuré, instrumentale et raide. Sans matière, l'œuvre fond comme neige au soleil, simple virtuosité habile et technique qui disparaît quand les

doigts sont malades. Mozart, même mourant, continue à créer, à expulser la musique qui est en lui. Mozart continue à composer, même sans main, même sans jambes, sans yeux. Même mort, Mozart peut encore, son instinct ne s'arrête pas. Si Don Giovanni convient ainsi à Mozart, c'est parce qu'il court sans cesse. Le temps n'a pas de prise parce qu'il va plus vite que lui et quand, fatigué, il cesse tout effort, il continue sa course en se laissant transporter par le vent. Le temps est son allié, son compagnon. Le compagnon n'est pas celui qui tient la plume, Leporello qui tient dans son carnet la comptabilité des conquêtes ou Salieri, dans *l'Amadeus* de Milos Forman, qui note sur la partition la musique mentale du *Requiem* d'un Mozart à l'agonie qui pense encore trop vite, trop bien, qui joue trop vite dans sa tête, trop bien, qui jouit trop. Le « noteur » ou « notateur » ne tient pas le tempo, le savoir est dépassé par le génie. Il a beau dire, penché sur ses feuilles : « moins vite ! », le génie poursuit, sa pensée doit suivre sa cadence naturelle, spontanée. Celui qui note est le valet de la jouissance de l'existant. Mozart est le génie, et le Salieri de Forman est le gratte-papier. Don Giovanni est la jouissance et Leporello, là encore, le gratte-papier qui assure l'administration maniaque et probablement dépressive des jouissances de son maître. Comme l'écrit Jacques Colette : « Don Juan jouit, Leporello vérifie »¹⁵. Certes le valet, tout comme la notation, est nécessaire à la postérité de l'œuvre. Mais le génie insatiable n'a pas le temps. Pour lui, il n'y a pas un temps pour tout. Il n'y a qu'un temps, le temps lui-même, qui est son adrénaline. Le génie se drogue au temps. Rien ne l'arrête.

- 11 La musique elle-même reçoit l'art en général et est donc l'Art. La forme, le beau, est accueillie dans la force de l'idée, afin que le génie réalise sa véritable universalité. C'est à cette condition que, pour Kierkegaard, reconnaissant le mérite de Hegel – une fois n'est pas coutume – d'avoir « rétabli la matière, l'idée, dans ses droits »¹⁶, l'idée est la matière de l'art. La matière dernière. Le beau sous-jacent ou le beau éclatant sont dans cette matière. La forme – le beau – est ce qui donne à l'idée qui était déjà là, son éclat nécessaire pour certains esprits. Mais cet éclat, ce spectacle peut être éphémère. La forme peut partir. La matière demeure. Mozart meurt ? L'idée qu'il a sonorisée lui préexistait et la sonorisation de cette idée lui survivra. La preuve : que l'on spectacularise *Don Giovanni* sous diverses formes montre bien que la beauté apparente de la mise en scène, des décors ou des déplacements peut bien varier, selon les époques et les modes. L'idée reste, puissante. Les jours s'en vont, Mozart demeure. Le temps ne change pas l'œuvre géniale car l'œuvre géniale est temps. Le temps est génial : c'est ce qu'ont compris les musiciens. Il faut sans cesse restaurer le tableau, la sculpture, le bâtiment qui reçoit en permanence les effets du temps ; la musique, temporelle par essence, est le temps rempli par le génie, sonorisé, amplifié, coloré, sublimé, rythmé. Le temps est ce à quoi la musique donne un sens. Même quand elle précipite vers la mort, comme dans l'air final de *Don Giovanni* aux enfers car de la chute musicale découle une morale qui, à son tour, se répand grâce au temps. On ne fait pas la part du temps. Rien ne le coupe. Le génie ne lutte ni contre le temps ni contre la matière : il se réalise comme temps et comme matière.
- 12 Dit ainsi, le génie semblerait être ancré dans le concret de l'existence. Il n'en est rien. L'une des phrases clés des *Stades immédiats de l'éros* avance :
- L'idée la plus abstraite qu'on puisse concevoir est celle de la génialité sensuelle. Mais quel médium se prête à sa représentation ? Celui de la musique et de la musique seule.¹⁷
- 13 L'affirmation mérite quelques éclaircissements. À notre échelle, celle de l'existence subjective humaine, le *kosmos*, son harmonie totale comme son principe génial de

genèse, n'est pas accessible sauf par une représentation dont le mode doit être en adéquation avec le sujet. C'est là la tentative et la tentation du génie. Le génie du *kosmos* est une abstraction intuitive, le sujet d'une foi contemplative de l'humain, bâtie sur des indices que nous connaissons tous. Le *kosmos* génial est en lui-même certainement concret mais ne peut apparaître au génie humain que par abstraction artistique, c'est-à-dire extraction, du réel, de son principe de génialité qui est, en une moindre mesure, aussi celui du compositeur de l'œuvre classique – sinon le génie musical ne sera pas « medium » entre le *kosmos* et l'existence humaine en général. *Don Giovanni* est génial et musical, « absolument musical en soi »¹⁸.

La spontanéité géniale de l'éros en musique (§§ 19-26)

- 14 Nous en venons alors à l'objet même de cet avant-propos : « l'importance de l'éros en musique »¹⁹. Cette affirmation nous amène à la question suivante : en quoi toute musique est-elle érotique ?
- 15 Le premier point à éclaircir est la question du lien entre Mozart et Don Giovanni. En réalité, de lien, il n'y en a pas, car les deux n'ont jamais été séparés. Et pourtant, on ne peut pas dire : Mozart est Don Giovanni et Don Giovanni est Mozart. Alors ? Mozart est la génialité réelle et monadologiquement cosmique de la musique et Don Giovanni en est la représentation spontanée. Quel est son moteur ? L'éros. Le désir comme éros. Si l'on se demande de quoi et de qui est-ce là la spontanéité, il faut d'abord préciser qu'elle est celle de l'abstraction non réfléchie du compositeur. On pourrait affirmer : la composition musicale n'est en rien immédiate. C'est ici qu'il faut alors considérer comme nécessaire le dépassement de la définition kantienne du génie²⁰ et proposer la suivante : le génie artistique est celui à qui la nature donne ses règles et qui, une fois apprises, ne cesse de ne plus les respecter. De là, tout est spontané et renvoie au mouvement perpétuel de la création qui est une authentique nature.
- 16 La spontanéité dont il est question est aussi celle que forment, dans leur unité, la musique, le musicien et l'auditeur (ou spectateur) : « cette génialité exige d'être exprimée et représentée dans toute son immédiateté »²¹. À l'inverse, si Don Giovanni était réfléchi par le concept, il sortirait de l'esthétique et de la jouissance pure et immédiate. Il entrerait dans la sphère de l'éthique, c'est-à-dire celle du langage sans musique. « Sans musique », c'est-à-dire sans qu'il n'y ait eu aucune musique ; et non pas : alors que la musique s'éteint – puisqu'avec Mozart, la musique ne s'éteint pas. « Mozart immortel ! »²². « Don Juan est tué, la musique se tait »²³ : la formule ne peut être qu'ironique. Le son est plus puissant que la flamme. Ce n'est pas pour rien que la musique est l'art dont les mélodies continuent à sonner dans notre esprit malgré nous. Écoutez l'air de la Reine de la nuit et cet air ne vous lâchera plus. La spontanéité géniale qu'incarne l'art touche le spectateur, sensible à la puissance qu'il reçoit dans la mesure où ce qu'il reçoit est identique, avec cependant une puissance et une conscience moindre, à ce qui est en lui touché, le désir et sa génialité particulière. Le spectateur jouit du spectacle parce que le spectacle lui fait ressentir soudainement sa propre nature. L'éros est mis sur scène et ravivé en lui. La musique remplit d'un sens la pulsion qui est en nous. La musique est érotique, car elle est l'art d'un son qui nous pénètre, d'un mouvement qui nous prend et nous entraîne. L'oreille est notre génial orifice et la conscience est le réceptacle qui intériorise le son jusqu'à parfois la création : de là, la

musique est révélatrice de la jouissance passive ou créatrice de l'oreille par le son. La musique est, par là même, révélatrice des capacités de la conscience comme intériorité subjective du penseur existant.

- 17 Ainsi, l'étude kierkegaardienne de *Don Giovanni* ne doit absolument pas être une explication analytique de l'œuvre, mais sa reprise existentielle. Kierkegaard reprend, rejoue *Don Giovanni* sur un mode philosophique. C'est en amoureux qu'il agit ainsi : « Je suis épris de Mozart comme une jeune fille »²⁴, affirmation en écho à la remarque des *Diapsalmata* :

Transportez-moi encore, accents sonores et puissants, au cercle des jeunes filles, au plaisir de la danse.²⁵

- 18 Dans une interprétation phallocrate du génie, celui-ci serait pour ainsi dire la féminité jeune et innocente de l'artiste. Il ne faut surtout rien chercher à expliquer, on s'éloignerait alors du sujet. Comme pour la jouissance érotique, la jouissance artistique doit être incompréhensible :

Je suis sûr que si jamais Mozart me devenait intelligible, c'est que, du coup, il m'échapperait totalement.²⁶

- 19 Une question se pose alors. Est-ce l'Idée de la musique qui fait naître Mozart ou Mozart qui fait naître l'Idée de la musique ? L'idée en question n'est pas l'idée particulière que Kierkegaard s'en fait, mais une Idée – au sens platonicien – qui préexisterait à la fois à Mozart et à Kierkegaard, dont Mozart sera le génie musical et Kierkegaard l'humble génie philosophique. L'idée de l'art de Kierkegaard n'est pas donc pas de Kierkegaard. C'est l'idée de l'art en général, « de » au sens de « qui vient de l'art », l'idée de l'art que l'art impose de lui-même, et non l'idée qu'on lui prête. Pris dans la spontanéité de son sujet, Kierkegaard n'exprime pas sa conception de l'art, mais révèle l'idée de l'art en général, tout comme Mozart révèle l'art en général. Où est cette Idée ? Et où est l'Art en soi ? Kierkegaard ne met pas formellement cette idée en avant. Cette idée philosophique est diluée dans le mouvement du génie spontané. Les philosophes considèrent que le lieu du génie est la Nature. De là, rien n'est explicable, ni le pourquoi ni le comment du génie qui sommeille, ni le pourquoi ni le comment du génie qui s'éveille. En ce sens, Kierkegaard précisera, quelques années plus tard, dans le texte de *L'Instant* : « Le génie est l'extraordinaire de la Nature. Nul homme ne peut faire de lui-même un génie. »²⁷ Le génie est naturel et involontaire : être involontairement génial, c'est l'extraordinaire de la Nature. Une chance unique dans l'histoire de l'être. On ne peut rien dire de plus. Ou seulement à titre comparatif : alors que le chrétien est rare, mais exemplaire, c'est-à-dire fidèle au modèle de tout comportement ordinaire au plan éthique, le génie est non seulement rare, mais unique et non reproductible, pas même dans son intention. Certes, Nietzsche a bien raison de rappeler que le génie travaille²⁸. Mais qui ne travaille pas, au sens général d'un effort conscient ?

- 20 Le génie est le général, c'est-à-dire l'Idée. Le génie de Mozart : avoir immortalisé l'éternel en accordant adéquatement le médium non conceptuel – la musique – à l'idée – l'éros. Le génie de Kierkegaard : l'avoir pensé. Posons à nouveau la question sous l'angle de l'érotique sensuelle : en quoi consiste cette adéquation parfaite entre le génie comme génital ontologique et son équivalent artistique, à savoir l'éros comme matière de l'art. En effet, on définit étymologiquement le génie comme *genius*, génie de la conception. Il ne faut dès lors pas oublier que, derrière la noblesse du *genius*, se trouve le *gennan*, l'anatomie et la physiologie du génétique, du géniteur et du génital, la pulsion du générer. La génialité est génitalité, c'est-à-dire possibilité corporelle de

genèse. Avant la genèse et son acte, il y a l'excitation sexuelle. Il ne faut pas non plus perdre de vue que le mouvement artistique du *Don Giovanni* a pour moteur ce que le séducteur inaccompli possède au plan physiologique, un organe du désir, une excitation sensuelle et sexuelle qui ne le tient en mouvement et en musique que dans la mesure où elle n'est jamais satisfaite. Est-ce parce qu'il y a trop de jeunes filles à séduire que Don Giovanni en reste à un contact très superficiel, mu par une pulsion qui ne se réalise jamais, ou n'est-ce pas au contraire parce que sa génitalité est altérée, condamnée à la séduction interrompue, qu'il peut se permettre, sublimant finalement le manque de qualité par l'exacerbation de la quantité, d'en séduire trop, 1003 et au-delà ? Aussi qu'est-ce qu'un opéra, qui a pour personnage un homme menteur, nocif et frustré, pourrait avoir, dans son sujet même, de génial ? Le génital. S'est-on déjà posé la question de savoir s'il y avait adéquation parfaite entre le génie du *Don Giovanni* de Mozart et l'éthique, le *kalos kagathos*, du personnage ? Nous savons que Don Giovanni est immoral. Si Mozart est un dieu, sa création n'est pas à sa hauteur. Tout comme Éros, Don Giovanni représente et montre l'amour – ou plutôt son chemin –, mais il n'aime pas. Don Giovanni est l'irrésolu de l'amour, l'indéfini de l'infini érotique, la succession musicale et existentielle qui se poursuivra, sans lui puisqu'il est en enfer, mais avec sa marque. Son histoire servira de leçon à une humanité qui ne renoncera pas pour autant au désir érotique spontané. Mozart et Kierkegaard le savent bien : Don Giovanni est une invention du christianisme – comme le diable, fascinant et redouté – destinée à montrer ce qu'il faut exclure, comme toute sensualité dans sa mise en lumière paradoxale. « La musique, c'est le démoniaque. Elle trouve son objet absolu dans la génialité de l'éros sensuel. »²⁹ En réalité, la musique et Don Giovanni nous font peur, certes, mais au sens du sublime kantien : ils nous charment également. A-t-on peur de l'éros quand on voit Don Giovanni, à cause de son action, devant la statue du Commandeur, tomber dans les entrailles brûlantes de la terre ? Non, on a juste envie de désirer mieux, c'est-à-dire d'aimer encore. La crainte et le tremblement se sont mus en force d'attraction. Notre question – comment peut-il y avoir autant d'inadéquation entre le créateur et le créé qui ne fait rien naître, ni sexualité, ni amour, ni enfant, ni œuvre ? – amène une autre réponse : le lien entre la génialité sensuelle de Don Giovanni et la génialité sensuelle de Mozart est analogue à celui qui unit la puissance à l'acte. Don Giovanni a conçu la jouissance totale, Mozart l'a réalisée – et Kierkegaard l'a pensée. Le fantasme, la réalisation et l'inévitable pensée : voilà ce qui conceptualise le trio. Voici les trois figures mythiques, la dialectique inattendue : le désir, la musique, la pensée. Parmi les trois, celui qui jouit le plus et vit sa génialité sensuelle est Mozart. Mais la gén(i)alité sensuelle du musicien n'existe, en amont, que s'il a matière à jouir, matière forcément imparfaite. La perfection vient de la synthèse du meilleur de deux imperfections : la spontanéité du désir naissant de Chérubin, et le désir d'attachement exclusif et moral de Papageno à sa Papagena. Don Giovanni reste donc imparfait, en devenir, puisqu'il garde le défaut de Chérubin, à savoir la multitude – c'est juste que cette multitude n'est plus aveugle. Don Giovanni n'est guère plus avancé que Chérubin qui est attiré par tout ce qui est féminin, le critère de la conscience esthétique en moins.

21 Il faut donc distinguer *Don Giovanni* de Don Giovanni. Vincent Giraud, dans son étude sur les liens que Kierkegaard entretient avec Don Giovanni, traduit l'existence en puissance de ce dernier par ce que sa « passion élémentaire »³⁰ contient de multitude, d'évanescence et d'imaginaire, passion « qui fait tout l'être du sujet avant que celui-ci ne se détermine comme existence proprement dite »³¹. Tout le drame de Don Giovanni

est qu'il n'a pas le temps de grandir. Dans le même, sens, Philippe Charru, dans son analyse du rapport de Don Giovanni à son propre désir temporel, énonce cette idée de l'imperfection de Don Giovanni en insistant sur la notion de « répétition infinie »³² qui lui est propre. Il y est fait référence à l'air du catalogue chanté par Leporello, où il apparaît que Don Giovanni séduit chaque femme « non pas comme l'unique, mais comme l'unité ». La répétition, et plus précisément le mauvais sentiment d'éternité comme répétition stagnante, devient une mécanique inéluctable, infernale. L'air de Leporello est, devant Dona Elvira, la mise à distance du faux mouvement de Don Giovanni, préfigurant sa chute, sa fuite en avant, inconsciente, vers la mort. Leporello est ici un pré-Commandeur. Le désir de Don Giovanni est bloqué, mais sa vie se précipite. Son éros reste immobilisé au stade de sa prime jeunesse, son œuvre de séduction se fige dans une virginité permanente. Il pense être dans le tempo du temps. Le temps passe, le dépasse, l'emporte et le bouscule dans le précipice. En attendant, Don Giovanni est comme une jeune fille vierge, à l'image de celles-là mêmes qu'il désire, comme un reflet dans lequel il ne sait pas qu'il se perd. L'hypothèse d'un Don Giovanni/Narcisse révèle davantage encore son imperfection. Les flammes où l'un se brûle équivalent à l'eau où l'autre se noie. L'écho des deux persiste.

- 22 Ainsi Don Giovanni est-il la matière du désir à laquelle il faudrait donner une forme ? Mozart, comme tout bon modelleur qui sait choisir scrupuleusement sa terre, a su déceler la bonne matière première pour en faire cette matière dernière qu'est son opéra. Reste au philosophe de penser le comment de l'histoire, comment le génial compositeur a pu faire, lui qui, occupé à faire *Don Giovanni*, n'a pas eu le temps de penser. Quand la *musikè* jaillit de la *Musa*, il faut se laisser jouir de générer, ne pas réfléchir, surtout ne pas réfléchir. Jouir, générer, expulser son idée dans la matrice alors étonnée de l'art et de ses règles établies, mais toutes ébahies. Il faut un solfège à Mozart, des codes artistiques : le solfège et ces codes sont constamment brusqués. Kierkegaard pousse le génie de la *vita contemplativa* de l'Idée vers la *vita activa* de la production de l'Idée en medium musical, rappelant l'éros du génie dans laquelle l'heureuse rencontre artistique baignait déjà.

La spontanéité du langage comme musique (§§ 27-38)

- 23 Le dernier mouvement de l'introduction se recentre sur une notion précédemment utilisée, mais non déterrée : le langage. Dans les études kierkegaardiennes, la question du langage a surtout porté sur l'écriture et en particulier sur le style musical de l'écriture du penseur danois, l'influence de la musique sur sa façon d'écrire. Par exemple, l'expression « l'œuvre musicale de Kierkegaard »³³, que l'on trouve dans une étude de Geert Missotten, est significative de cet angle de recherche. Mais au-delà de ce constat sur le lien entre musique et logique, demeure posé le problème de ce lien, une ambiguïté qui reste à traiter : pour Kierkegaard, le langage est-il la poésie même ? Cette poésie est-elle l'autre de la musique ou le fondement de la musique ? Le langage se tient-il en face de la musique ou sous la musique ? Quelle est sa place dans la création ?
- 24 Tout d'abord, qu'est-ce que Kierkegaard entend par « langage » ? Le langage est le medium de la pensée et le moyen de la communication. La pensée est ce qui trouve l'idée, la communication est ce qui la représente. Toute la question est de savoir ce qu'est un langage adéquat. L'adéquation se conçoit ici sur le mode artistique : il faut

que le medium, le type de langage, soit en adéquation avec son sujet. D'où l'importance que Kierkegaard accorde au style, à la façon dont le langage, dans la forme qui va lui être donnée, rejoint au mieux le style de ce qui est représenté. Nous retrouvons dès lors toute la thématique du grand style, du grand art, la musique qui convient à *Don Giovanni* plutôt que le théâtre, autant que l'engagement de l'artiste, non seulement dans la forme qu'il donne à son sujet, mais aussi dans sa chair incarnée.

- 25 Le rapport de la musique au langage est à entendre de deux manières : d'une part, la musique est un langage ; d'autre part, la musique est langage. La musique est un langage : Kierkegaard précise que la formule est à prendre au sérieux et au sens strict. La musique est un langage en tant que medium de l'esprit exprimant une idée. À la différence des arts plastiques, la musique est l'art dont l'idée est séparable de son medium, à savoir le jeu et ses conditions matérielles (le corps d'un musicien, un instrument, une partition, une technique interprétative). Dès lors, cette matière sensible se joue ici et ailleurs en même temps, l'idée demeure intacte et l'art peut parler. Il est même libre de parler dès l'instant où le medium, la matière sensible, peut se déplacer sans déplacer l'idée, qui est abstraite. Mais dire que la musique est un langage ne veut pas dire que la musique ne fait que s'écrire sur partitions. L'idée est plus profonde et tient du principe de séparabilité entre l'idée et le medium qui fait de la musique un art à part, dont l'idée conserve en elle sa matière spirituelle originelle et propre. C'est la condition pour qu'un langage ait lieu. Dans les arts plastiques, au contraire, la matière sensible – le medium – et la matière comme idée se confondent : « En sculpture, en architecture, en peinture, l'idée est liée au medium qui la traduit. »³⁴ Cela entraîne dans ces arts « une impuissance à parler »³⁵. L'œuvre plastique ne peut que se montrer, se faire voir, dans son origine – il faudrait ici parler de son « originellité » c'est-à-dire sa présentation originale –, *hic et nunc*, là où il est et pas ailleurs. Le tableau ne souffre pas la réduplication. À l'inverse, la musique ne vit, au-delà du mystère de la composition, que sur le mode de la répétition du morceau, par les variations libres des interprètes. L'« originellité » du morceau est abstraite et volante comme *Don Giovanni*. L'« originellité » du tableau est lourde, contraignante. Pour transporter une statue, il faut un camion. Pour transporter une musique, il faut un esprit. Autrement dit, Kierkegaard considère comme une « sottise » le fait de penser que la peinture soit un langage, tout comme le fait de dire de la nature qu'elle est un langage, même quand la formule est utilisée au sens figuré : le vent nous délivre un message, la forme du nuage est un signe, etc. Mais le rossignol ne « chante » pas, la cascade ne « murmure » pas. La nature est muette. Plus généralement, il semble que, pour Kierkegaard, tout ce qui est purement visuel est muet. Le visuel se laisse voir, mais il ne nous dit rien. Quant à la musique, elle se fait entendre.

- 26 La musique est langage et le langage est musique.

Le langage n'est le parfait medium que lorsqu'il est débarrassé de tout son appareil sensible. De même pour la musique : l'harmonie qu'elle réserve à l'ouïe se libère constamment du sensible.³⁶

- 27 Par la musique, l'esprit se détache de la matière. Dans la peinture, l'esprit reste dans la matière. Le tableau et la statue ne peuvent se débarrasser de tout leur appareil sensible. Et même leur reproduction reste prisonnière de l'appareil sensible puisqu'elle est reproduction de l'appareil sensible même – quand la reproduction musicale est religion-crédation. La musique est libre, s'échappant du matériel sensible, le son et son

idée allant vers l'oreille qui veut bien l'accueillir. Le critère exclusif de cette liberté de l'art est l'oreille :

Le langage s'adresse à l'oreille, ce que ne fait aucun autre médium. L'ouïe est aussi le sens qui relève le plus de l'esprit.³⁷

- 28 L'oreille est l'organe de la jouissance du langage. De plus, si la musique est langage et si le langage est musique, c'est que le langage est la temporalité, la vraie temporalité, celle dont on subit le tempo et l'irréversibilité, non celle, spatiale, du tableau, sur lequel l'œil peut faire des allers et retours à son gré et à la vitesse qu'il souhaite. C'est pour cette raison que, si « La Joconde » existe encore quand le Louvre est fermé, la sonate n'existe plus si aucun musicien ne la joue.
- 29 La musique s'envole pour se rendre dans les oreilles et dans les mémoires. Encore faut-il qu'elle soit jouée. Or, la musique « n'existe proprement que lorsqu'elle est jouée »³⁸. Une fois le tableau né, il est déjà pétrifié et tous les efforts consistent ensuite à en conserver la matière. Fait, le tableau n'est plus à faire. La musique, une fois née, doit continuer à vivre, comme un corps organique, par d'autres musiciens. Pour qu'elle vive, il faut la jouer et la rejouer, tant qu'il y aura de nouveaux humains. Et, la rejouant, elle est à chaque fois refaite. Le public se déplace pour aller voir un tableau, il ne se déplace pas pour aller voir une partition. La peinture est sur la toile. La musique n'est pas sur le papier. Certes, un langage peut être écrit, imprimé, s'inscrire, au sens strict, dans l'ordre de l'espace, celui des pages et des lignes du livre. Mais cette « notation » n'est pas l'essence de l'art lui-même – de même que la partition n'est pas l'essence de la musique –, alors que ce qui est inscrit, peint, gravé, moulé, est l'essence de l'art plastique. L'essence du langage/musique est l'idée, abstraite et doucement euphorique. Le livre n'est pas l'œuvre. Le livre est le médium du médium, en quelque sorte, son support matériel pratique dans une société qui n'est pas celle de la tradition de la transmission acoustique – mais visuelle – de la musique classique, alors même qu'elle est acoustique.
- 30 Si l'art est d'abord langage et que le langage est musique, alors l'art est musique. La musique. De même que Heidegger écrira « Tout art est Poème »³⁹, de même pour Kierkegaard, tout art est Musique. Kierkegaard et Heidegger se rejoignent sur un même point : la Musique comme la Poésie sont langage. Tout art est Langage. Pour Kierkegaard, le langage est musical par essence. C'est l'origine de l'œuvre d'art. Et puisque le langage est naturel, le génie qui en découle est naturellement musical. Le raisonnement kierkegaardien qui tend à montrer que le langage est musique part du constat que même le langage le plus prosaïque contient des éléments qui lui sont naturels : un débit, un rythme, un timbre vocal, ce que Kierkegaard synthétise par l'expression « la structure sonore des périodes [d'] une résonance musicale »⁴⁰. La prose du langage s'évanouit au profit d'une musicalité que l'esprit entend et qui « se résout en harmonie »⁴¹. De plus, les phonèmes premiers du langage sont les premières interjections du nouveau-né : cris, gémissements, soupirs et autres balbutiements. Le « Oh »⁴² que cite Kierkegaard – et dont la possible nature érotique ne nous échappe pas – est inséparable de « l'idée complètement développée » qu'il fait naître, l'étonnement. De là, Kierkegaard se demande si le « oh » est supérieur ou inférieur à son idée, à son langage codifié et articulé, si le passage du « oh » au langage codifié et articulé constitue un progrès ou une régression. En lisant cette introduction de Kierkegaard, nous pensons assez régulièrement aux réflexions de Rousseau sur le cri et le soupir comme origines du langage articulé et de la musique codifiée⁴³. Une même

ambiguïté est mise en lumière : d'un côté, selon le processus de l'histoire du langage, ce dernier se perfectionne ; d'un autre côté, selon le processus de la création musicale, il s'agit de laisser le langage pour qu'apparaisse – régressivement, mais positivement – la musique faite d'un chant, c'est-à-dire d'un langage qui revient à sa spontanéité originelle. Il faut donc, pour Kierkegaard, que la musique soit chant, opéra. Le chant est même la condition de la musique. D'où cette remarque :

Je n'ai jamais eu de sympathie pour la musique sublime qui croit pouvoir se passer de la parole à laquelle elle se juge supérieure, malgré son infériorité.⁴⁴

- 31 Sans le chant, Don Giovanni n'existe pas. N'existe pas non plus de figure existentielle portant un langage. Dans l'inséparabilité du texte et la musique de l'opéra, il y a un langage caché qui touche le musicien en profondeur et le fait s'exprimer. Sinon, la musique n'exprime rien. Elle interprète, elle représente. C'est le musicien qui exprime. Quoi ? Qui ? Lui. Il s'exprime. Il n'est pas détaché de sa musique. Il est sa musique. Ce n'est pas qu'il vit sa musique, mais que sa musique le fait vivre. C'est son sang, son souffle. C'est pour cette raison que, pour Kierkegaard, la musique, supérieure en sa régression, est non purement instrumentale : il lui faut une voix, un son qui vient de l'intérieur, de l'intime de la chanteuse et du chanteur, de son bas-ventre jusqu'à sa bouche. L'art du musicien est en lui, en son *pneuma*.
- 32 La musique est ce qui se trouve en amont et en aval du langage, à la fois source naturelle du langage et génie de l'art qui, une fois le langage apparu et installé, trouve une énergie pour exprimer cette source naturelle du langage, à la source naturelle du langage. La musique est l'immédiat du langage. Elle est l'impatience du langage. C'est pour cette raison que Kierkegaard précise : « La musique traduit toujours l'immédiat en son immédiateté »⁴⁵. Le langage est-il passé par là ? Certes, mais il est oublié, rendu inconscient comme un automatisme du génie qui ne sait plus comment il crée, mais qui crée. Qui crée dans la mesure où il ne sait plus comment il crée. Le génie sait comment il a appris la musique. Mais, en tant que dépassement des règles de l'art intériorisées, le génie à l'œuvre est immédiatement immédiat. En ce sens, la musique « est le médium de l'immédiat qui, déterminée par l'esprit, l'est de telle sorte qu'il ne relève pas [plus] de celui-ci »⁴⁶. Le génie est toujours à l'œuvre, quand la musique résonne en son esprit, quand il écrit, dort, se déplace ou quand la fièvre mortelle le prend. Le génie, au moment il joue une pièce, en crée une autre. C'est irrésistible et son impulsion créatrice est permanente. La musique est séduction et libido, désir de s'engager dans un mouvement où l'on devine des plaisirs dont on sait qu'on ne voudra pas les arrêter. Si le génie réfléchit, s'il utilise le langage, l'éthique et la raison, il s'arrête et il n'est plus le génie. Kierkegaard distingue deux formes de l'immédiat. Il y a l'immédiat de l'esprit qui a besoin du langage comme Don Giovanni a besoin du langage. Et il y a l'immédiat qui ne relève pas de l'esprit, mais, en toute hypothèse, de l'être en entier à qui la musique vient « à l'esprit » comme au corps, de façon non réflexive, en tant que son médium absolu. Ce mouvement de la musique est à l'image du sentiment de la foi chrétienne quand celle-ci est vécue comme religiosité non stricte, c'est-à-dire religion non institutionnellement dogmatique.

Conclusion : proposition de définition kierkegaardienne de l'art

- 33 La reprise de cet avant-propos soulève un questionnement. Écoutons-nous ou entendons-nous Mozart ? Si Mozart entend la nature plus qu'il ne l'écoute, ne faut-il pas à notre tour entendre spontanément son œuvre plutôt que de l'écouter de façon réfléchie ? Mais nous savons ce qui peut différencier une première audition des suivantes : la première nous prend et, dans les suivantes, nous avons envie de comprendre, d'en parler. Là où la musique est irrésistiblement rattrapée par le langage. Dès lors, pour que l'innocence et la passivité réjouie de l'audition musicale persistent, faut-il en permanence jouer et rejouer les compositeurs, les interpréter sous des formes à chaque fois surprenantes, interprétant aussi les diverses manières, inépuisables, de la vie intérieure et du monde.
- 34 Alors, pourquoi parler de musique ? Pourquoi parler philosophiquement et non musicologiquement – ou si peu – de musique ? Pourquoi plutôt ne pas en faire ? Ou en écouter ? L'un n'empêche pas l'autre. Et même, l'un intensifie l'autre. On écoute Mozart. Puis on lit Kierkegaard. Puis on réécoute Mozart. Que se passe-t-il ? Il suffit de faire cette expérience pour le savoir. La deuxième écoute de Mozart est-elle plus cultivée, plus intelligente ? Notre raison esthétique s'est-elle améliorée ? Probablement, mais l'essentiel ne se joue pas là. La connaissance que nous avons pu tirer de Kierkegaard n'a déjà plus sa place consciente dans l'écoute de Mozart puisqu'écouter Mozart nous replonge dans la spontanéité érotique de la musique. Non, il se passe la chose suivante : notre jouissance est amplifiée. La connaissance est là, comme la connaissance du compositeur, en arrière-fond mental, socle inconscient duquel se projette tout en avant, ou tout en hauteur, notre éros musical.
- 35 Récapitulons. De cette introduction aux *Stades immédiats de l'éros*, nous avons précisé quatre éléments d'une définition de l'art chez Kierkegaard :
1. L'art est la représentation d'une idée par une œuvre classique, elle-même heureuse rencontre entre un génie et son sujet.
 2. L'art est la représentation d'une idée par une œuvre classique, elle-même heureuse rencontre entre un génie et son sujet.
 3. L'art est érotique en tant que rapport absolu de la génialité sensible et du musical, c'est-à-dire en tant qu'opéra, c'est-à-dire art général.
 4. L'art est la spontanéité érotique du langage comme musique.
- 36 À cela, de façon non-analytique, faut-il probablement ajouter l'inscription métaphysique et cosmique de l'art dans la subjectivité du génie.
- 37 Dès lors, quelle définition et idée de l'art pouvons-nous déduire de l'œuvre de Kierkegaard ? La suivante : l'art est la présentation de l'érotique d'une idée, dont la jouissance naît de son adéquation absolue avec le médium spontané, l'art total de l'opéra.
- 38 En un mot : Mozart.

NOTES

1. Søren Kierkegaard, *Les stades immédiats de l'éros ou L'éros et la musique*, Paris, Orante, 1970, in *Œuvres complètes, L'Alternative*, Première partie, T. III, trad. P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau. Nous noterons ainsi les références du livre : OC III n° page.
2. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC III, p. 53.
3. *Ibid.*, p. 49.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*, p. 51.
7. Henri Bergson, « Le possible et le réel », in *Matière et Mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1965.
8. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC III, p. 49.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, § 36, Paris, Presses universitaires de France, 1966, trad. A. Burdeau.
12. Nelly Viallaneix, « A.S./S.A. : Schopenhauer et Kierkegaard », in *Romantisme*, 1981, n° 32, p. 54.
13. *Ibid.*, p. 4.
14. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC III, p. 17.
15. Jacques Colette, « Musique et érotisme », in *Kierkegaard ou le Don Juan chrétien*, P. Sipriot et D. Raymond (dir.), Paris, 1989, éd. du Rocher, Jacques Colette « Musique et érotisme », p. 126.
16. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC III, p. 53.
17. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC III, p. 56.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, p. 58.
20. Emmanuel Kant, *Critique de la Faculté de juger*, § 46, Paris, Vrin, 1983, trad. A. Philonenko.
21. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC III, p. 63.
22. *Ibid.*, p. 49.
23. *Ibid.*, p. 87.
24. *Ibid.*, p. 48.
25. *Ibid.*, p. 43.
26. *Ibid.*, p. 60.
27. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC XIX p. 177.
28. Friedrich Nietzsche, *Humain, trop Humain*, I, ch. IV, § 162, Paris, Garnier-Flammarion, 2019, trad. P. Wotling.
29. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC III, p. 63.
30. Vincent Giraud, « Kierkegaard et Don Juan », *Revue philosophique de Louvain*, 2006, 4^e série, T. 104, n° 4, p. 811.
31. *Ibid.*
32. Philippe Charru, « Le Don Juan de Mozart. L'infini du désir à l'épreuve du temps », *Études*, S.E.R., 2005-9, T. 403, p. 216.
33. Geert Missotten, « À écouter : Ou bien... ou bien..., l'œuvre musicale de Kierkegaard, sous la baguette de Don Giovanni », *Revue belge de philologie et d'histoire*, T. 7, fasc. 3, 1998, p. 710-725.
34. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC III, p. 64.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 66.

37. *Ibid.*

38. *Ibid.*, p. 67.

39. Heidegger, *L'Origine de l'œuvre d'art*, in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, trad. W. Brokmeier.

40. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC III, p. 67.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*

43. Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993.

44. Søren Kierkegaard, *op. cit.*, OC III, p. 68.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, p. 69.

RÉSUMÉS

Sur la question de l'art, Kierkegaard est décidément assimilé à Mozart. La figure du compositeur, associée à celle de son *Don Giovanni*, double puissance s'il en est, occulte la définition de l'art pouvant se dégager de la pensée kierkegaardienne. Se confondant à Mozart, cette définition a du mal à apparaître en elle-même. Il s'agira, dans ce présent travail, d'extraire cette définition de l'art, toujours mal identifiée dans les études kierkegaardiennes, et ce à partir de l'« introduction superflue » des *Stades immédiats de l'éros ou L'éros et la musique*. C'est là la seule œuvre où le penseur danois traite en propre de l'esthétique artistique. Le passage est privilégié en ce qu'il est encore assez général, avant une immersion complète et définitive dans les trois figures opératives et esthétiques de Mozart – Chérubin, Papageno, Don Giovanni. La proposition de définition synthétique et conclusive sera construite à partir de l'analyse des quatre problèmes qui traversent cette « introduction superflue » : la notion d'œuvre classique comme désir et rencontre heureuse, l'affirmation de l'art comme idée et la mise à l'écart du beau, la spontanéité géniale de l'éros en musique, et enfin la spontanéité du langage comme musique.

When it comes to the question of art, Kierkegaard is definitely assimilated to Mozart. The figure of the composer, associated to his *Don Giovanni*, obscures the definition of art in the Kierkegaardian thought. Identified with Mozart, this definition has difficulty appearing in itself. This article sets out to extract the definition of art, always poorly defined in Kierkegaard studies, from the “insignificant introduction” of *The immediate stages of Eros or Eros and music*, the only work in which the Danish thinker specifically studies the artistic aesthetics. The passage is privileged as it remains fairly general, before a complete and final immersion in the three operative and aesthetic figures of Mozart - Cherubino, Papageno, Don Giovanni. The proposal for a synthetic and conclusive definition will be constructed from the analysis of the four problems that cross this “insignificant introduction” : the notion of classic work as a desire and happy encounter, the affirmation of art as an idea and the fact of putting aside the beauty, the brilliant spontaneity of Eros in music, and finally the spontaneity of language as music.

INDEX

Mots-clés : art, Kierkegaard, Mozart

Keywords : art, Kierkegaard, Mozart

AUTEUR

FRANCIS MÉTIVIER

professeur de philosophie, docteur en philosophie (avec une thèse sur *Le Concept d'amour chez Kierkegaard*, 1998, Paris-IV Sorbonne, dir. J.-F. Marquet), chargé de cours à l'Université de Tours, spécialiste de philosophie du XIX^e siècle et de philosophie de l'art musical.