

Existence esthétique, musique et langage

Retour sur la réception critique de Kierkegaard par Adorno

Dominic Desroches

Volume 16, Number 2, Spring 2006

Héritage et réception de la pensée existentialiste

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/801317ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/801317ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (print)

1920-2954 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Desroches, D. (2006). Existence esthétique, musique et langage : retour sur la réception critique de Kierkegaard par Adorno. *Horizons philosophiques*, 16(2), 21–38. <https://doi.org/10.7202/801317ar>

Existence esthétique, musique et langage

Retour sur la réception critique de Kierkegaard par Adorno

Le lecteur habitué aux textes de Kierkegaard est généralement bouleversé à la lecture de la thèse que T.W. Adorno a consacré, au tournant des années 1930, à son esthétique, la *Konstruktion des Ästhetischen*¹. En effet, il se demande pourquoi Adorno, infidèle aux recommandations de Kierkegaard, n'accepte pas de tenir compte des auteurs pseudonymes dans sa lecture de l'œuvre. Il se demande aussi pourquoi Adorno, qui ne définit jamais ses concepts, lit-il tantôt en logicien, tantôt en musicien, un écrivain (*forfatter*) qui refuse ces catégories et qui s'appuie sur l'existence pour élaborer une œuvre dont le but est religieux. Enfin pourquoi le Privat dozent, qui estime que l'œuvre du penseur danois fournit tous les matériaux à une critique sociale, située, seulement pour la détruire, l'argumentation de Kierkegaard dans le contexte de l'idéalisme allemand que refuse ce dernier? Dénonçant une intériorité qu'il ne voit pas, Adorno paraît avoir écrit sa thèse sur le coup de la frustration : la *Construction de l'esthétique* est une déconstruction de l'esthétique de Kierkegaard. Si son auteur ne cherche qu'à retourner Kierkegaard contre lui-même à l'aide d'une *argumentatio ad hominem*, c'est dans un but polémique, comme l'a rappelé Jacques Colette².

Cet article poursuivra un double objectif : d'un côté, il voudra, après avoir replacé l'esthétique de Kierkegaard dans son contexte, comprendre les critiques qu'Adorno adresse à l'esthétique de Kierkegaard dans sa thèse et, de l'autre, soulever la question des rapports qu'entretiennent la musique et le langage. *Est-ce que l'expérience de la musique permet de mieux penser l'essence du langage?* Cette question mérite d'être posée non seulement parce qu'elle est commune aux deux auteurs, mais aussi parce qu'elle engage la réception adornienne de Kierkegaard. Pour proposer des pistes de réponse, nous nous appuierons sur le texte intitulé «Les stades érotiques immédiats de l'éros ou l'érotisme musical»³, un texte pseudonyme de Kierkegaard consacré à la musique, et la thèse d'Adorno. Cet article ne visera donc pas à expliquer la *Théorie esthétique* ni à expliciter la critique adornienne de la modernité, mais à

saisir, au moyen des critiques d'Adorno, les rapports entre la musique et le langage⁴.

Sur le plan de la méthode, nous nous attacherons d'abord à délimiter la sphère esthétique kierkegaardienne à partir de ses caractéristiques propres, cela nous permettra de la resituer dans la topologie existentielle. Nous comprendrons alors mieux le sens de l'alternative (entre l'esthétique et l'éthique) et nous verrons pourquoi l'alternative constitue une voie d'accès à l'éthique. Avant le projet de «déconstruction» d'Adorno donc, Kierkegaard avait proposé une esthétique vouée à sa propre ruine.

La sphère esthétique de Kierkegaard : la recherche de l'unité

Dans la première partie de *Enten Eller (Ou bien... Ou bien...)* publiée en 1843, l'esthétique n'est pas caractérisée comme la science du beau (Baumgarten) ou la science des principes *a priori* de la sensibilité (Kant), ni comme le discours sur l'art, mais comme un mode d'existence. C'est que l'esthétique n'est pas d'abord un savoir ou une science, mais un mode d'existence immédiatement déterminé comme désir et imagination en l'absence de l'unité du moi. Kierkegaard s'écarte ici de toute l'histoire de l'esthétique traditionnelle. Selon lui, si l'esthétique est l'immédiateté, cela se passe dans l'existence : est esthétique «ce par quoi l'on est immédiatement ce que l'on est»⁵. Mais cette définition de l'esthétique en tant que mode d'existence n'est pas habituelle en philosophie et mérite des explications.

Marqué par l'école romantique, Kierkegaard voit l'esthétique comme une sphère en laquelle l'existence humaine est vouée à un idéal de sensation, d'amour sensuel et de tragique. L'individu esthétique se contente du présent et cherche à se satisfaire instantanément dans le plaisir. En ce sens, certains lecteurs allemands comme W. Greve et F.W. Korff ont pu déceler dans le mode esthétique un «hédonisme»⁶. Ainsi, l'existence esthétique réside dans l'extériorité : elle n'est affaire que de satisfaction immédiate, voilà pourquoi elle loge à l'enseigne de l'immédiateté et de la recherche du plaisir.

L'esthétique se caractérise par la multiplicité et la discontinuité. Elle est multiple parce qu'elle s'exprime suivant plusieurs modalités : selon plusieurs pseudonymes, maintes figures légendaires et dans plusieurs textes. Elle est multiple, car son exposition doit être adéquate à l'idée qu'elle représente, quoique cette idée ne soit jamais une mais toujours multiple. L'esthétique n'offre aucune prise sur le

réel, n'accepte aucun principe directeur et trouve dans l'élément sensoriel son atmosphère, qui est son seul point de contact avec le réel. Si certains auteurs réinterpréteront cette idée, la *Stemning*⁷ exprime toujours chez lui l'atmosphère de la vie esthétique.

L'esthétique se veut la sphère du possible, du rêve et de l'imagination. En elle, la distance entre l'art et la vie se trouve supprimée : son défenseur est incapable de sortir de l'univers de possibles qu'il s'est construit. Ainsi en va-t-il de la personnalité esthétique : soumise à l'imagination, elle manque d'une passion d'exister. Elle refuse le choix et le saut dans la sphère éthique, elle refuse le devoir qui commande de devenir soi-même. Mode d'existence possible, l'esthétique est ainsi abandonnée à la *fantasia*. On peut d'ailleurs expliciter le rôle de celle-ci à partir des personnages mythiques de la première partie de *Ou bien... Ou bien* où l'esthétique est dépeinte comme le lieu de figures légendaires jouant un rôle dans une existence imaginaire, comme les personnages de Don Juan et de Faust par exemple. Le plan de l'imagination n'est donc pas le plan du «pathos de l'existence», c'est celui de la pensée, de la «passion de la possibilité» (*Mulighedens Lidenskab*) où tout demeure fictif.

Que l'esthétique soit fictive ne l'empêche pas de sombrer dans le paradoxe. Si elle repose sur les sensations et les *stemninger* (états d'âme), celui qui s'abandonne à elle tente désespérément de combler un besoin idéal. Ce que recherche le poète ne réside pas en lui, mais à l'extérieur de lui : de même l'esthéticien, ou le spécialiste de l'immédiat, se voit condamné à la contradiction avec lui-même, car il cherche dans la réalité une idéalité qui ne s'y retrouve pas et dans l'idéalité une réalité qui la contredit. Ce faisant, il finit par refuser la réalité et nier sa propre existence finie. Le paradoxe du mode esthétique d'existence s'établit sur l'utopie qui consiste à chercher l'idéalité pure et à s'y abîmer, oubliant par là l'existence, c'est-à-dire la vie éthique. Conditionnée par les *stemninger*, l'esthétique force l'individu à vivre dans la dispersion. Le manque d'unité du moi est le résultat d'une vie paradoxale vouée à l'idéalité. C'est pourquoi l'éthique viendra donner sens, unité et cohérence à la vie brisée par les impossibilités esthétiques. S'opposant à celles-ci, l'éthique se présentera comme une critique du romantisme traduisant la primauté du choix sur le sentiment, le rêve et l'idéalité. *On retiendra donc ici, à la suite de cette phénoménologie de l'existence esthétique, qu'il y a une antinomie ou une négativité à la racine de l'esthétique de Kierkegaard, ce qui lui confère déjà sa grande modernité.*

La progression dans l'esthétique : l'éveil de la réflexion

Or comment l'éthique est-elle appelée à remplacer l'esthétique? Ce qui explique le dépassement de l'esthétique, c'est précisément la recherche de l'unité du moi. Cette recherche a pour objectif premier l'éveil de la réflexion. Dans le prisme de la réflexion, la dynamique de l'esthétique s'opère de la simplicité non réfléchie à l'existence qui revient sur elle-même, à l'existence qui sait se choisir, l'éthique. Nous illustrerons la progression interne de l'esthétique par les thèmes et les grandes figures de la première partie de *Ou bien.. Ou bien...*

Consacrée à l'esthétique, la première partie du livre s'ouvrait sur des *Diapsalmata*, c'est-à-dire une suite d'aphorismes sans organisation aucune traduisant les états d'âme de celui qui vit esthétiquement. Ces aphorismes tentent d'illustrer la vie de l'ego cherchant, dans le sentiment de l'absurdité du monde, un sens à son existence. Ces écrits fragmentaires désorganisés sont suivis par les «Stades immédiats de l'éros» où l'auteur introduit l'amour, mais sans que l'immédiateté ne soit encore reconnue par l'esprit. Le texte suivant met en scène la figure mythique de Don Juan qui, guidé par la puissance du désir, incarne le séducteur aux 1003 conquêtes. Or, et ceci sera décisif pour comprendre les critiques d'Adorno, si Don Juan apparaît comme une figure musicale pour Kierkegaard, c'est parce que la musique incarne le *médium* esthétique idéal. Contrairement au langage, le phénomène musical relève des sens. Faust ensuite, démoniaque de l'esprit, poursuivra dans l'esthétique kierkegaardienne la trajectoire de Don Juan. Avec Faust, l'esprit (et le langage) fait son entrée dans l'esthétique et vient y échouer : la visée d'un savoir absolu ne conduit pas au bonheur, mais au malheur, au désespoir. Sous l'angle de la séduction, la progression de l'esthétique devient claire : si Don Juan est le séducteur des sens, Faust séduit par la parole, donc de manière réfléchie. Si Don Juan est une idée musicale, Faust est une idée historique : chaque époque possède son Faust ! Ainsi, la réflexion force l'esthétique, le sensible, vers sa destruction. Il y a pour Kierkegaard, juste après Faust, Johannes le séducteur. Celui-ci incarne la limite de toute séduction et, enfin, la limite du mode esthétique d'existence. Si Johannes est cas-limite, c'est parce qu'il est le plus farouche ennemi de l'innocence, des sens et de l'immédiateté. Après Faust, le séducteur s'éloigne de l'immédiateté en réfléchissant et finit par se mouvoir dans un monde fictif : il est victime de l'idéalité souhaitée pour elle-même et d'un moi sans unité. La réflexion, cependant, n'est pas l'apanage exclusif de l'esthétique puisqu'elle se

trouve, chez Kierkegaard, dans une topologie existentielle comprenant trois sphères : l'esthétique, l'éthique et le religieux. La réflexion agira de façon différente dans les trois stades sur le chemin de la vie. La progression de l'esthétique comprise, attardons-nous à la figure musicale de Don Juan et, d'abord, à la question plus générale du statut du phénomène musical dans l'esthétique de Kierkegaard. Cela nous permettra de rejoindre Adorno et ses critiques.

La musique comme médium idéal de l'esthétique

En rédigeant *Ou bien... Ou bien...*, Kierkegaard développe une interprétation élogieuse du *Don Giovanni* de Mozart⁸. Ni musicien, critique ou professeur d'esthétique, il le fait comme *Extra-Skriver* («écrivain marginal»), mais d'une manière jamais vue dans l'histoire de la philosophie. Paraissant 53 ans après l'opéra mozartien, cet écrit s'avère unique en son genre tant par la forme que par le contenu⁹. Si Kierkegaard n'est pas en effet l'auteur d'une théorie esthétique, comme Hegel ou Adorno par exemple, il a écrit sur l'art en général et sur la musique en particulier. Adorno, qui n'est pas tendre envers Kierkegaard dans sa thèse, a déjà écrit : «Les intuitions musicales de Kierkegaard comme la description de l'ouverture de *Don Juan*, n'ont d'égales que celles de Nietzsche sur le *Prélude des Maîtres Chanteurs* (...)»¹⁰. C'est dire que même s'il ne partage pas ses avis, Adorno a su reconnaître le sens esthétique de Kierkegaard.

Or, la première chose qu'il faut saisir au sujet de la musique, c'est que celle-ci ne présente pas les phénomènes comme la science, ni comme la philosophie : ses exigences ne coïncident pas parce que ces expériences sont très différentes. Dans sa *Dialectique négative*, Adorno n'avait-il pas reconnu, de manière plus polémique que dialectique, que «la musique est sœur de la philosophie»¹¹? Si Adorno tient à associer musique et philosophie, il nous faut d'abord en distinguer les expériences.

Pour cerner philosophiquement les différences entre ces expériences, il faut d'abord admettre que la première différence se trouve dans le mode d'expression (*Udtryk*). La musique et la philosophie — celle-ci est un langage signifiant — n'expriment pas la réalité de la même façon et non pas la même idéalité. Il s'agit du passage difficile de l'impression (*Indtryk*) vers l'expression (*Udtryk*). Venant de l'intérieur, la musique jouée exprime bien quelque chose, une idée, mais celle-ci dépasse toujours, dans l'expérience, le langage : le véhicule musical conduit au-delà des mots. Schopenhauer, qui

influencera Nietzsche, avait identifié cette caractéristique extraordinaire de la musique : pour le philosophe du tragique, la musique expose le monde comme «volonté». Présentant l'en-soi des choses, l'art musical est le plus élevé. La philosophie, dit Schopenhauer, est musique inconsciente, car elle fait raisonner le fond de la vie, elle donne accès à ce que les mots ne peuvent dire. Cela rend bien l'intuition commune voulant que le langage, qui est un médium comportant un idéal d'adéquation entre les mots et le réel, entre l'intérieur et l'extérieur, ne puisse rivaliser avec la musique qui, elle, jouée au moyen d'un instrument, confère aux notes un message qui «transcende» le langage, le renversant vers ses limites. Dans le sillage de Schopenhauer, Wagner et Nietzsche estimeront que la musique relève du sublime, car le musicien, par son pouvoir, se rapproche de Dieu, exploit que ne peuvent accomplir les artistes de la parole. Tout se passe comme si la musique démasquait les prétentions du langage, ce dernier ne pouvant jamais atteindre sa propre idéalité.

Inspiré par l'esthétique de Hegel¹², qu'il utilisera autrement que Schopenhauer et Nietzsche, Kierkegaard «écoute» Mozart quand il veut cerner la spécificité de la musique comme expérience esthétique¹³. De l'angle qu'il adopte, Kierkegaard cherche à savoir de quoi la musique est le médium. Autrement dit, que véhicule la musique? La musique exprime bien quelque chose, mais quoi? Critique de Hegel qui veut voir dans la musique l'expression d'un sentiment (*Empfindung*), plus proche d'un Schopenhauer qui rattache la musique à une volonté, Kierkegaard pense que la musique, comme médium, exprime la génialité sensible (*Sandselig*), l'immédiateté de l'éros, la force du désir. La figure de Don Juan est musicale, car sa séduction est «une idée absolument musicale» : le sujet de l'opéra ne célèbre rien de moins que la «toute puissance du désir». Tel un phénoménologue de l'expérience musicale, Kierkegaard écrit en effet :

Écouter *Don Juan*, je veux dire : si, en l'écoutant, vous ne pouvez avoir de lui une idée, vous n'en serez jamais capable. Écoutez le début de sa vie, comme l'éclair jaillissant des sombres nuées d'orage, il surgit des profondeurs du sérieux, plus rapide que l'éclair, plus capricieux que lui, mais pourtant aussi sûr; écoutez-le se précipiter dans la diversité de la vie et se heurter à de solides remparts; écoutez ces légers accents du violon au bal, l'appel de la joie, l'allégresse du plaisir, la

solennelle félicité de la jouissance; écoutez son essor fougueux... écoutez la convoitise effrénée de la passion, le murmure de l'amour, le chuchotement de la tentation, le tourbillon de la séduction, le silence de l'instant - écoutez, écoutez, écoutez le *Don Juan* de Mozart¹⁴.

Traçant indirectement les limites du langage, la musique s'adresse à l'oreille et contredit toute synthèse du réel. L'oreille perçoit dans l'invisible ce qui échappe à la vue, au langage aussi, et les sons produits à travers le silence ont le pouvoir de rejoindre et de troubler l'esprit, même s'ils sont perçus par les sens. Ainsi Kierkegaard attire notre attention sur le caractère sensuel de la musique et son importance dans le jeu de séduction. Don Juan exprime le démoniaque sous l'aspect de la sexualité. Mais si la musique se fait séduction, note J. Colette, Don Juan connaît alors la jouissance et l'angoisse : celle-ci est immédiate *en deçà* de la réflexion. Entre la jouissance et l'angoisse, il désire, séduit et se «dissout dans la musique». Pour marquer l'originalité de cette analyse existentielle du Don Juan de Mozart, Colette écrit : «L'idée kierkegaardienne de la musique est en rupture évidente avec la théorie idéaliste de la réconciliation de la nature et de l'esprit, thème central des philosophies de l'art et de l'histoire. Le philosophe, totalement sous l'emprise de la musique, relève l'originalité de sa pensée de l'existence opposée aux systèmes philosophiques parfaitement construits, et particulièrement à l'esthétique idéaliste¹⁵». Par là, la critique de l'*Esthétique* hégélienne est claire : l'essence de la musique, qui appartient à la sphère esthétique, échappera toujours à l'*Aufhebung*.

Si nous voyons ce qui distingue l'expérience musicale du langage, encore faut-il saisir les rapports fondamentaux entre la musique et le langage. Avant d'étudier ces rapports et présenter la réplique d'Adorno, il convient de présenter ses critiques de l'esthétique de Kierkegaard. Pour les comprendre — nous ne voulons pas ajouter des erreurs d'interprétation là où il y en a déjà trop —, nous devons saisir d'abord le contexte de rédaction et la méthodologie qu'il utilise pour déchiffrer l'œuvre de Kierkegaard.

Les critiques radicales d'Adorno

Notes sur le contexte du Kierkegaardbuch et la méthode d'Adorno

Rappelons d'entrée de jeu le cadre dans lequel Adorno a rédigé sa thèse sur Kierkegaard, qui n'est pas son premier écrit philosophique. On sait qu'il a écrit en 1923 un texte sur l'œuvre de

Husserl¹⁶. Cependant, tout le monde s'entend pour dire que la thèse, qui a joué le rôle d'*Habilitationschrift*, a profondément marqué sa pensée. Elle donne une excellente idée de l'œuvre à venir, surtout au sujet des questions de dialectique et de la thématization des problèmes esthétiques. Dirigée par Tillich, la thèse, qu'il est aussi permis d'appeler le *Kierkegaardbuch*, fut rédigée à Francfort entre 1929 et 1933. À ce moment, Adorno n'a que 26 ans! Il s'occupe surtout de musique, de phénoménologie et de logique. Mais fait plus décisif encore, il venait tout juste de croiser sur son chemin Walter Benjamin, c'était en 1923, l'auteur de *L'origine du drame baroque allemand*, lequel l'influença profondément, bien plus d'ailleurs que Horkheimer, qu'il connaissait depuis 1921, avec qui il travaillera plus tard à l'*Institut für Sozialforschung*. On peut affirmer aujourd'hui que la thèse, dans sa facture de 1930, eut été impossible sans la tête de Benjamin. Publiée le 27 février 1933, la journée de la prise du pouvoir par Hitler, on comprendra qu'elle ne connût que peu d'écho et que sa réception fut presque nulle¹⁷. En avril, Benjamin, la muse d'Adorno, en proposa une recension pour la *Vossische Zeitung* dans laquelle il souligne que l'auteur a révélé «les éléments mythiques de l'idéalisme¹⁸». En dépit du destin de cette publication, l'intérêt d'Adorno pour Kierkegaard demeurera vivant longtemps¹⁹.

Concernant la lecture du texte d'Adorno, quelques indications doivent être données au préalable. Débutons par l'influence de Benjamin. Voulant reconstruire les grands moments du texte kierkegaardien, Adorno emprunte ses catégories à Benjamin. Il cherche en effet dans cette œuvre des images et des symboles afin de rendre visibles quelques teneurs de vérité cachées. L'auteur est si proche de son maître qu'il va jusqu'à reprendre l'idée du baroque, mot-clef spolié au titre du livre de Benjamin, pour qualifier Kierkegaard! Cela illustre à quel point les premiers outils de lecture proviennent de l'«aura» de l'auteur du *Trauerspiel*. Toutefois, il n'est pas interdit de se demander aujourd'hui, avec le travail de l'histoire, si ces outils sont encore pertinents pour lire et interpréter le message kierkegaardien.

Or, quoi qu'il en soit, il faut dire un mot sur la méthode d'Adorno. Il s'agit en fait de la méthode de la cartographie. Appliquant une sociologie à l'intériorité pour laquelle l'analyse littérale est décisive, il s'agira pour Adorno de trouver les mots qui trahissent une teneur de vérité de la vie de Kierkegaard. Ces *wahrheitsgehalte* débusquées par Benjamin dans les œuvres du passé lui permettront de dépasser

Kierkegaard. En s'appuyant sur quelques textes, Adorno veut cartographier l'intériorité de l'homme pour critiquer sa philosophie. Cependant, il n'est peut-être pas inutile de rappeler, au sujet des critères de lecture, que la thèse fut rédigée à une époque où l'on ne disposait pas de traductions allemandes complètes de l'œuvre de Kierkegaard. Cela veut dire qu'Adorno n'utilisera qu'une partie de l'œuvre traduite. Fort de ce biais, il n'est pas étonnant qu'il y ait tant de problèmes et d'incohérence dans l'œuvre de Kierkegaard...

Quels seront donc les résultats d'une enquête biaisée dès le départ? En se limitant à des critères externes, Adorno proposera une critique radicale de l'ontologie existentielle. Fort d'une analyse «expressionniste»²⁰, il verra dans le moi kierkegaardien une image, un reflet, un moi bourgeois, c'est-à-dire «une intériorité sans objet»²¹. L'allégorie servira à faire parler Kierkegaard contre lui-même et à renverser ses catégories ontologiques vers le mythique. Le recours à ce procédé artificiel explique qu'Adorno, persuadé que Kierkegaard se cache dans les mots, ne lise pas l'auteur *avec* ses pseudonymes. Pour lui, «Toute interprétation qui accepte la revendication des pseudonymes (...) est fautive (*geht fehl*)»²². Car pour Adorno — qui utilise le terme poésie au sens hégélien, c'est-à-dire comme ce qui n'appartient pas à la chose²³ —, si l'on refuse le statut de poète à l'homme Kierkegaard, alors «les pseudonymes doivent être exclus de la composition intégrale de l'œuvre»²⁴. Exclure le point de vue des pseudonymes, ceux qui assurent le développement de l'esthétique, lui permettra de contrôler l'interprétation, c'est-à-dire de choisir et ensuite de retrouver les mots qui trahissent des teneurs cachées afin de «traquer» Kierkegaard en son intériorité. Ainsi parviendra-t-il, à l'aide de la littéralité pertinente, de prendre Kierkegaard «au mot» et de traverser «l'unité pseudonymique superficielle» de celui-ci. Il ne reste plus qu'à formuler, en prenant le contre-pied de Heidegger, des critiques radicales de la pensée existentielle et de son esthétique. Voyons les trois principales critiques qu'il propose.

1. La critique du Moi kierkegaardien

Adorno refusera d'abord de reconnaître le moi de Kierkegaard. Pour lui, ce moi, exprimé dans le cadre de l'idéalisme allemand, est abstrait. Dans le chapitre *Constitution de l'intériorité*, il écrit : «Si l'idéalisme de Fichte se développe à partir du centre de la spontanéité subjective, chez Kierkegaard le moi est renvoyé à la suprême puissance de l'altérité»²⁵. S'inspirant du miroir dans les appartements

du XIX^e siècle, il explique que ce moi est le «reflet de l'intériorité», un espace d'apparence. On reconnaît la «sociologie» qu'Adorno pratiquera à Francfort quand il note ensuite : «Toutes les formes spatiales de l'intérieur ne sont que décor (...) le soi est rattrapé dans son domaine propre par des marchandises et leur essence historique». Il conclut en ces termes : «L'Intérieur est l'image concrète du point de vue philosophique kierkegaardien : toute l'extériorité réelle s'est contractée dans le point²⁶». Cette critique d'Adorno jouit, il faut le dire, d'une justification philosophique. Si l'intériorité est «vide» (*bloße*), c'est que Kierkegaard aurait renversé l'idéalisme hégélien pour se retrouver, malgré lui, dans l'abstraction de la seule subjectivité. Autrement dit, s'il oppose le moi existant au système abstrait, ce moi, «château fort» du concret pour reprendre le mot d'Adorno, ne se contracte-t-il pas en lui-même au point de n'être plus en mesure de ne recevoir aucun prédicat? Auquel cas, Kierkegaard ne ferait que renverser Hegel pour se retrouver à son tour dans un nouveau type d'abstraction; non plus l'abstraction universelle du système ou du plus grand, mais l'abstraction du plus petit, c'est-à-dire le moi se choisissant lui-même. Car si le sujet refuse le concept et se retourne vers lui-même, il devient prisonnier du plus petit, qui est aussi une abstraction, celle de l'individu duquel on ne peut rien dire. L'intériorité du moi devient «métaphore», «image» et cache une valeur «mythique». Adorno se demande donc si l'intériorité du sujet défendue par Kierkegaard ne correspond pas à une névrose, voire un vestige du passé...

2. La critique de la réflexion esthétique dans le Moi

Adorno reconnaît dans la réflexion du moi une nouvelle erreur. En effet, si Adorno a reconnu le rôle de la réflexion et en prend pour preuve le miroir, lequel demeure l'objet de la bourgeoisie, l'intériorité privée se voit, dans ce miroir, reflétée, «séparée du procès de production économique²⁷». La sociologie engagée d'Adorno réduit le moi esthétique à une illusion. Mieux : cette image de l'intérieur retrouvée dans le *Journal du séducteur* (un texte pseudonyme non signé par Kierkegaard) n'est rien de moins que «la clef de toute la production kierkegaardienne²⁸». Oubliant que la réflexion permet l'éclatement de l'esthétique et la montée de l'éthique, Adorno lie exclusivement la réflexion à l'esthétique et continue d'y voir le passe-partout de l'œuvre. Pour Kierkegaard toutefois, l'attitude réflexive du séducteur n'est pas celle de l'homme de l'éthique, encore moins la double-

réflexion religieuse. On le voit : Adorno ne lit pas Kierkegaard, il lui fait dire ce que bon lui semble. Mais venons-en à ce qui nous intéresse, c'est-à-dire aux rapports fondamentaux entre le langage et la musique.

3. La critique des rapports entre le langage et la musique

Tout d'abord, dans un passage des «stades érotiques immédiats de l'éros» commenté par Adorno, Kierkegaard situait la musique par rapport au langage. L'aspect concret d'un médium est, lisait-on, synonyme de sa richesse : «plus un médium est concret, note le porte-parole de Kierkegaard, plus il se rapproche du langage et offre la possibilité d'une répétition (*Gjentagelsen*)», ce que ne veut reconnaître Adorno. Kierkegaard, voulant élever la génialité sensuelle à un rang supérieur, dit Adorno, manque les différences en lesquelles l'art a sa constitution. Pour saisir la critique, cherchons à comprendre dans quel but Kierkegaard met ce genre de pensée dans la bouche d'un pseudonyme.

Pour Kierkegaard, l'essence du langage se pense dans son rapport à la musique, qui est la seule expérience à même de rendre compte de l'existence esthétique. La musique est le médium de Don Juan parce qu'il s'agit de faire passer la sensualité, l'éros, tandis que le langage (qui est, en tant qu'idéalité, susceptible d'une répétition) est le médium de Faust, qui est réfléchi. Le langage relève de l'Esprit, tandis que la musique, elle, des sens. Ce qui fait le génie de Mozart, ce qui le rend «immortel», c'est qu'il a su accorder à la perfection le médium à l'idée, c'est-à-dire la musique à l'éros.

Ce rapport privilégié qu'entretiennent le langage et l'oreille intéressera Adorno puisqu'il remet en question le monopole que la philosophie, traditionnellement, accorde à la vision sur l'ouïe. L'auteur pseudonyme répète qu'il faut «écouter» le *Don Juan*. Écouter, tel est le fait de l'esthétique, car celle-ci repose sur une idée que seule la musique peut exprimer. Or la musique peut exprimer indirectement ce qu'est le langage (*Sproget*), plus précisément ce que les mots tentent de nommer imparfaitement. L'analyse philosophique de Kierkegaard, Adorno tombe d'accord, montre que le philosophe, trop souvent, néglige la musique et se coupe d'un accès unique au langage. Car ce que le philosophe oublie, pour paraphraser Derrida, c'est qu'il y a un passage entre la musique et le langage. S'inspirant de l'«autre» de la philosophie, l'auteur kierkegaardien écrit, toujours dans «Les stades érotiques immédiats de l'éros», ces lignes décisives pour nous :

J'imagine deux pays limitrophes; l'un m'est assez familier et l'autre, totalement étranger, sans qu'il me soit permis d'y pénétrer, malgré tout mon désir : rien ne m'empêche pourtant de m'en faire une idée. Il me suffit de suivre la frontière étrangère du pays connu : ce procédé me permet de décrire le pourtour de la terre étrangère et de m'en faire une idée générale sans jamais y avoir mis le pied. Le domaine de moi bien connu à l'extrême frontière duquel je me propose d'aller à la découverte de la musique, c'est le langage (*Sproget*)²⁹.

Le langage se trouve partout délimité par l'expérience esthétique de la musique³⁰. C'est que la musique exige «plus» que la pensée. Pour parler avec D.González, il tombe sous le sens que «ce qui est dit de l'essence de la musique pourrait être lu comme une méditation originale sur la nature du langage³¹». La musique met en évidence les limites du langage, notamment le rôle du silence pour la parole. Il y a d'abord le silence qui fonde la parole et le silence qui clot la parole. Il n'en va pas autrement pour la musique : la musique devance et suit le langage, venant limiter le langage en amont comme en aval.

Or Adorno a sa propre interprétation du passage cité ici. Pour lui, Kierkegaard pense les rapports entre la musique et le langage suivant une analogie fondée sur l'oreille. Selon sa perspective socio-critique, Adorno fait voir que Kierkegaard reste prisonnier de l'opposition abstrait-concret et que, esprit aux prises avec l'idéalisme, la conception qu'il présente mérite d'être dépassée³². Pourquoi? Adorno écrit : «la détermination de la musique comme matériau abstrait mène à des absurdités»³³, car si pour Kierkegaard la langue est le critère du concret et que le génie sensuel exprimé par la musique immortalise Mozart, comment pourrions-nous trouver un seul concurrent à Mozart, ironise Adorno?³⁴ En conséquence, Kierkegaard n'aurait jamais dû souscrire à aucun mouvement de Beethoven!³⁵ Or comment interpréter une critique si dévastatrice?

Souvenons-nous que sous l'intitulé *L'esthétique classique du contenu*, Adorno note que Kierkegaard avait classé les arts selon la matière (*Materie/ Stoff*) — il avait aussi dit par le contenu (*Inhalt / Gehalt*) — et que sa «dualité matière/forme restait empreinte d'idéalisme³⁶». En fait, Adorno retrouve chez lui une taxinomie des arts provenant de Hegel, le plus grand idéaliste. Or, Adorno semble oublier que le pseudonyme de Kierkegaard a mis en question cette taxinomie. Ensuite, autre élément de réponse : Adorno ne reconnaît

pas le temps comme élément musical, puisque pour lui le temps est une condition «constitutive» de la musique. Au sujet de l'interprétation, il ajoute qu'il est ridicule, en raison de l'autonomie moderne de la musique, d'affirmer comme «Kierkegaard que la musique n'existe qu'au moment où elle est jouée³⁷», ce que Gadamer maintiendra dans son herméneutique. Adorno refuse un dualisme qu'il associe à Kierkegaard et à une esthétique qui aurait comme critère la matière. Assez curieusement, Adorno soutiendra que la vérité est matérielle, résistance historique... Voilà grosso modo pourquoi Adorno prétendait que les idées de Kierkegaard ne constituent ni plus ni moins qu'une régression jusqu'aux esthétiques de Kant et Schiller³⁸.

Or, ce qui compte dans la démonstration, c'est que la musique exige toujours plus que la pensée et ne peut-être mise en mots, d'où la proposition du pseudonyme qui consiste à faire le tour de la *terra incognita* mais sans jamais avoir à y mettre un pied. Comme Wagner le reconnaîtra, l'expression musicale dépasse l'expression conceptuelle. C'est la raison pour laquelle l'auteur kierkegaardien blâme le *Don Juan* de Molière en faisant l'éloge de celui de Mozart : il reproche au dramaturge d'user d'une langue rationnelle pour donner en représentation le héros de l'immédiateté sensuelle, dont le génie ne peut s'exprimer que par la musique, un médium non conceptuel. Car seule la musique peut, dans sa distance singulière, jouer le rôle de médium de l'immédiateté, de ce qui échappe au langage. La musique n'est pas l'expression langagière de l'éros, elle en est le médium. Et l'opéra n'est plus le récit des aventures de Don Juan, mais plutôt l'expression de son essence. Pour résumer, le personnage de Don Juan, «en exprimant le démoniaque sous l'angle de la sensualité», appartient à un jeu qui le dépasse : il participe à l'essence de la sensualité qui se transforme elle-même en musique. Invisible sur scène, caché dans le silence mais présent comme désir et force, on peut dire que Don Juan est musique comme la musique est don juanesque. Voilà sans doute pourquoi il demeure et demeurera toujours un mythe insondable.

Il nous faut redonner une dernière fois la parole à Adorno, lui qui a réécrit un texte, en 1963, sur les rapports entre la musique et le langage. Là Adorno revient avec bonheur sur la question et formule des remarques fécondes dont l'intelligence permet de jeter un éclairage nouveau sur le débat que nous avons présenté plus haut. Que devons-nous retenir?

Notes sur le «Fragment sur les rapports entre la musique et le langage»

Dans le «Fragment», Adorno reconnaît à nouveau des divergences et des convergences entre ces domaines. Si la musique est un «pur véhicule d'expression»³⁹ possédant quelque chose de sacré, elle est en même temps toujours pénétrée d'intentions. De même la musique renvoie au langage, un langage dans lequel la teneur serait révélée, la musique «indique ce qu'elle veut dire, et le précise, écrit Adorno, bien que l'intention ne cesse en même temps de rester voilée⁴⁰». La musicalité semble dire quelque chose, «dire cela, sans savoir quoi». Autrement dit, la vérité énoncée par la musique où le travail du musicien demeure cachée, échappe à l'ordre du «vouloir dire», mais également et en même temps est énoncée en toute lettre⁴¹.

Ce constat nous conduit à la question de l'interprétation, laquelle nous permet de rejoindre une dernière fois Kierkegaard et Gadamer. Si la musique et le langage obligent une interprétation, interpréter le langage c'est le comprendre, tandis qu'interpréter la musique c'est la jouer. Sans contredire les avancées de l'herméneutique, Adorno précise son idée : ce n'est que dans la pratique mimétique que la musique peut se jouer, jamais dans une contemplation qui interpréterait hors de son exécution. La musique est donc un art qui résiste au langage signifiant et en montre les limites. Mais si le langage veut dire l'absolu de manière médiate — l'absolu échappant toujours à son intention — la musique, elle, «affronte l'absolu dans l'immédiateté et lui devient obscur, comme l'œil est aveuglé par une lumière excessive⁴²».

Conclusion

Avant de terminer, il faut souligner certaines forces et faiblesses de la publication de 1933. Si celle-ci a le mérite d'avoir associé l'œuvre de Kierkegaard au XIX^e siècle bourgeois, de l'avoir critiquée dans le contexte idéaliste, les conséquences qu'Adorno en tire ne sont pas toujours objectives envers le travail de pionnier de Kierkegaard. Plus précisément :

1/ En refusant de travailler avec les pseudonymes, Adorno confond les «intentions» de Kierkegaard avec le contenu de son message : le problème du soi abstrait tombe à plat et ne résume plus l'œuvre du Danois. *Contra* Adorno, les figures esthétiques — et leur progression vers l'unité du moi — illustrent l'existence de l'esthétique,

ce qui a échappé à Adorno. Il est étonnant que ce dernier, partant de l'allégorie et de la littéralité de Benjamin, n'ait pas saisi l'ironie dans l'expression de l'intériorité. Cette ironie, pourtant, n'est pas sans incidences philosophiques quand vient le temps d'interpréter l'œuvre de Kierkegaard. Il ne suffit pas ici de s'avertir de l'ironie romantique, d'en voir le procédé, encore faut-il la penser. La compréhension de l'œuvre pseudonyme exige plus : il s'agissait d'une stratégie de production. Sans les pseudonymes et le travail de distance, l'œuvre est, on comprend pourquoi, pleine de contresens pour Adorno.

2/ Si le négatif caractérise l'art moderne, il appert que Kierkegaard avait pressenti les critères de la modernité esthétique : l'esthétique qu'il propose est vouée à sa destruction, à son éclatement. Mais chez Kierkegaard, l'esthétique ne peut pas se concevoir sans les sphères éthique et religieuse, cette dernière devant absolument s'interpréter comme le *terminus a quo* de l'existence singulière — ou exceptionnelle. C'est ainsi que la dernière étape sur le chemin de la vie paraît inaccessible, illusoire, voire impossible, même pour l'homme singularisé (*den Enkelte*) certain d'avoir la foi. Sans doute inspiré par Benjamin, Adorno est allé très loin dans la démythification de la partie esthétique de l'œuvre kierkegaardienne : il a montré que la pensée de Kierkegaard est davantage guidée par la nostalgie de la transcendance que par l'expérience véritable de la blessure (c'est-à-dire de la perte de vérité cognitive et pratique) qui caractérise l'art moderne.

3/ Au sujet des rapports entre la musique et le langage, ils sont riches d'avenir. En effet, nous devons penser ensemble (collatéralement) les exigences de la musique et du langage, de la musique et de la philosophie. Ici, Adorno s'avère un guide sûr. Si nous acceptons de relever ce défi, il faudra le faire en pensant aux modes d'expressions. La notion de distance est centrale puisque le langage et l'expression exigent une ouverture à l'autre, à la musique. Il y aura toujours des possibles liens entre le musique et le langage, car la musique nous «dit» quelque chose mais sans nous le dire tout à fait, nous dit quelque chose de sacré, quelque chose de peu rassurant sur nous-mêmes, mais qui doit être expérimenté et souligné.

De manière générale, Adorno a vu que l'œuvre d'art moderne est l'expression de la *dissonance*. Il a vu une césure, une utopie qui persiste dans l'expérience esthétique⁴³. C'est même l'enjeu le plus grand soulevé par les esthétiques contemporaines, c'est-à-dire interpréter cette différence se trouvant au cœur du langage. Si Adorno

ne conçoit pas l'esthétique comme Kierkegaard, ils partagent cependant le même diagnostic : il faut apprendre de la distance se trouvant au centre de l'esthétique, qui est toujours le centre de nous-mêmes. À ce sujet, il convient de rappeler les mots de C. Menke : «la dissonance se trouve au cœur de nous lorsque nous sommes prisonniers du mode esthétique d'existence, incapables de nous choisir nous-mêmes, c'est-à-dire lorsque le regard de l'esthète est incapable de ne plus rien appréhender autrement que sur le mode esthétique⁴⁴». Pour Kierkegaard, dont la seule tâche consiste à chercher dans l'intériorité, cette fragmentation caractérisant la modernité ne sera pas à trouver dans l'extériorité, mais dans l'intériorité, c'est-à-dire au plus profond de nous.

Dominic Desroches
Département de philosophie
Collège de Rosemont

1. T. W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (1933), 1966. Nous citerons de la traduction française d'Éliane Escoubas, *Kierkegaard*, Paris, Payot, 1995.
2. J. Colette, *Kierkegaard et la non-philosophie*, Paris, Gallimard, 1994, 160 p.
3. S. A. Kierkegaard, *Œuvres complètes*, trad. P.-H. Tisseau, Paris, Éd. De l'Orante, 20 Vol., 1966-1986. Dans la suite de l'article, l'abréviation OC = *Œuvres complètes* de Kierkegaard.
4. Adorno a publié en 1963, donc 30 ans après la thèse, un court texte donnant des explications utiles sur le rapport entre la musique et le langage. Nous utiliserons les «Fragments sur les rapports entre musique et langage» traduits dans *Quasi una fantasia* dans la dernière partie de notre article.
5. S. A. Kierkegaard, OC, IV, 162.
6. W. Greve, *Kierkegaard maieutische Ethik*, Suhrkamp, 1988, 47-55 et Korff, F.W., *Der komische Kierkegaard*, Frommann-Holzboog, 1982, 71.
7. On traduit par «tonalité affective» le terme danois *Stemning* (all. *Stimmung*) qui recèle deux sens : tout d'abord une signification sonore puisque *Stimme* signifie «voix» mais aussi, au sens figuré, une signification sensible, c'est-à-dire le sentiment, l'état d'âme, l'humeur, bref : une disposition affective. Renvoyant à la sensation immédiate, ce concept est capital pour distinguer l'esthétique de l'éthique. Pour un usage de la *Stimmung*, voir M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1927.
8. Dès l'automne 1835, Kierkegaard est impressionné par Mozart : ses trois opéras, *Figaro*, *la Flûte enchantée* et *Don Juan*, illustreront les trois échelons de l'imédiateté esthétique.
9. Voir à ce sujet, J. Colette, *op. cit.*, p. 172.
10. *Konstruktion*, 44, trad. fr. 43.

11. *Negative Dialektik*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966, 113.
12. En 1818, Hegel donna un cours d'esthétique à Heidelberg et la musique y tint une place décisive. Cf. Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Aesthetik*, I-III, in *Werke*, XV, Frankfurt, 1970.
13. On peut affirmer avec J. Colette qu'entre Hegel, Schopenhauer et Nietzsche, l'originalité de Kierkegaard aura été de centrer une analyse limitée, mais très poussée sur une oeuvre unique, celle de Mozart.
14. S. A. Kierkegaard, *OC*, III, 99.
15. J. Colette, *op. cit.*, 177. Voir aussi, J. Colette, «Musique et érotisme», in *Kierkegaard ou le Don Juan chrétien*, Éd. Du Rocher, 1989, p. 177-133.
16. Il a écrit, sous la direction de Hans Cornelius, un texte intitulé *La transcendance de la chose [objectale] et du noème [noématique] dans la phénoménologie de Husserl*.
17. Au sujet de la thèse d'Adorno et sa difficile réception, lire Marcia Morgan, «Adorno's Reception of Kierkegaard : 1929-1933», in *Kierkegaard Newsletter*, 46.
18. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, t. III : *Kritiken und Rezensionen*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, 380-383.
19. La *Konstruktion* n'est pas le seul texte qu'Adorno a consacré à Kierkegaard. À New York, en 1940, il prononça une conférence intitulée *La doctrine kierkegaardienne de l'amour* suivie de *Encore une fois Kierkegaard*, cette fois prononcée à Francfort à l'occasion d'un important colloque soulignant le 150^e anniversaire de la mort de Kierkegaard.
20. Le mot est de J. Colette, *op. cit.*, p. 70.
21. *Konstruktion*, 50, trad. fr. 50.
22. *Ibid.*, 23, trad. fr. 24.
23. *Ibid.*, 11-12, trad. fr. 12.
24. *Ibid.*
25. *Ibid.*, 54-55, trad. fr. 53.
26. *Ibid.*, 82, trad. fr. 78.
27. *Ibid.*, 70-86, trad. fr. 74-82.
28. *Ibid.*, 76, trad. fr. 75.
29. S. A. Kierkegaard, *OC*, III, 6. L'italique nous appartient.
30. Le compositeur de *Lohengrin* bien connu d'Adorno, Wagner, qui a réussi la fusion entre le texte et la musique, n'avait-il pas écrit quelque part : «Là où s'arrête le pouvoir des mots commence la musique»? Cependant, pour Nietzsche et Wagner, contrairement à Kierkegaard, l'artiste et la musique relèvent de la catégorie du sublime.
31. D. Gonzales, «La voie transfigurée», in *Kierkegaard aujourd'hui*, Odense, Odense University Press, 1998, 126.
32. La théorie esthétique d'Adorno roule sur ce genre de critique. M. Sherigham écrit dans son *Introduction à l'esthétique* : «Malgré la richesse de ses analyses de certaines oeuvres, en particulier musicales, Adorno aboutit à une forme élaborée d'éclectisme dialectique. Il se contente de passer en revue et de faire jouer dialectiquement les grandes oppositions conceptuelles héritées des modèles classiques et romantiques.» (286, n.)
33. *Konstruktion*, 42, trad. fr. 41.

34. *Ibid.*
35. *Ibid.*, 44, trad. fr. 43.
36. *Ibid.*
37. *Ibid.* Gadamer écrit en effet: «(...) c'est l'œuvre elle-même qui advient dans l'événement de l'exécution. Son essence est d'être occasionnelle dans ce sens que c'est l'occasion de l'exécution qui la fait accéder au langage et qui fait ressortir ce qu'elle contient.» Voir Gadamer, *Vérité et Méthode*, trad. Fruchon, Grondin et Merlio, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p.166. Sur les notions décisives de jeu, de représentation et d'interprétation, voir aussi Gadamer, H-G., *L'Actualité du beau*, Alinea, 1992.
38. *Konstruktion*, 35, trad. fr., 35.
39. T. W. Adorno, «Fragment sur les rapports entre la musique et le langage», in *Quasi una fantasia* (1963), trad. de J.-L. Leleu, Paris, NRF, 1982.
40. *Ibid.*
41. Un passage d'*Epilogomena* consacré au travail de Malher dans le finale de la *Sixième symphonie* est sans équivoque à ce sujet. Adorno écrit : «Le sentiment du «Qu'importe», de la victoire remportée face à la mort, qui perd tout pouvoir sur elle, est présent de la façon la plus sensible dans quelques mesures, aussi claires que peuvent l'être les mots du langage parlé, sans qu'intervienne pourtant le moindre élément littéraire étranger à la musique, et extérieur à son déroulement. Ce qui est dit l'est dans le seul langage de la musique grâce à sa propre similitude avec la parole, et non grâce au moyen d'une fausse assimilation à des images ou des concepts. (...) Son œuvre (Mahler) est la promesse que la musique, qui dit ce que les mots ne peuvent exprimer, mais ne cesse de le perdre faute de disposer des mots, peut tout de même le dire littéralement». *Quasi una fantasia*, p. 116.
42. *Ibid.*
43. Dans sa théorie, Adorno précise ce point. L'oeuvre d'art peut signifier l'utopie d'un monde à venir car, écrit-il, «elle ne se rapporte à rien qui existe dans le monde» *Théorie esthétique*, p. 145.
44. C. Menke, *La souveraineté de l'art*, Paris, Armand Collin, 1993, 266 p.