

# HEITERKEIT

MOZART

*Muzibao* : Chronique du 20

André Hirt

Février 2019

Clarté, pureté, sérénité, avec pour conséquence, tête haute et bon moral, la bonne humeur. Ainsi parle le dictionnaire pour dire *Heiterkeit*. Ainsi parla Nietzsche : « ...*l'esprit de Mozart, l'esprit de belle humeur, exalté, délicat, amoureux de Mozart...* »<sup>1</sup>

Ainsi, que serait, par opposition à une musique suspecte d'encourager, voire de stimuler les plus mauvais instincts, à une musique susceptible de servir, par on ne sait trop au juste quelle osmose interne ou quel Pacte originellement conclu, des intérêts idéologiques, que serait donc une musique dont on ne pourrait trouver aucune matière pour une mise en cause ou pour nourrir quelque culpabilité, une musique en quelque sorte indiscutable, à vrai dire innocente, mais en un sens tout autre que celui que lui confère Nietzsche parce qu'il l'entend quant à lui du point de vue de la morale, par conséquent une musique « *authentique* » pour reprendre une expression de Heidegger et très curieusement reprise par son ennemi juré, Adorno ?

---

<sup>1</sup> Nietzsche, *Nietzsche contre Wagner*, § 2.

Cette demande d'une musique tout *autre* que celle qu'évoque le *Docteur Faustus* de Thomas Mann, qui n'est pourtant pas avare de références musicales, tant anciennes que modernes, s'impose pour au moins deux raisons : l'une qui conduit à éclairer sous un angle très différent du roman la nature, mieux la possibilité de la musique, donc pas seulement sa nature mais encore sa portée et par conséquent toutes ses implications, qu'elles soient purement artistiques ou encore existentielles, morales ou politiques ; l'autre qui considèrera donc pour lui-même cet univers musical auquel le *Docteur Faustus* ne touche même pas, parce qu'il n'a pas été inclus dans le Pacte. De deux choses l'une : ou bien toute musique a originellement *pactisé* avec le diable et il faudra se résoudre à la réalité d'un *diabolus in musica* ; ou bien il existe une autre sphère de la musique, originellement et continûment incorruptible.

\*

Tout le monde croit entendre, autrement dit comprendre, la musique de Mozart. Voici un des lieux communs les plus solides que l'on puisse rencontrer. C'est à tel point qu'elle plaît même aux vaches, paraît-il, parce qu'elle serait la cause d'une augmentation de la capacité à produire du lait... Et qui n'évoque pas, croyant en cela être pénétrant, la fameuse « joie » mozartienne, sur laquelle on s'obstine à écrire, alors qu'il s'agit de tout à fait autre chose, la *Heiterkeit*<sup>2</sup>, terme aussi difficile à traduire qu'il l'est pour lui-même quant à son sens exact, ce qui constitue déjà un signe quant à la spécificité de cet art qu'on ne saurait donc réduire à une étiquette déjà imprimée. (D'avance, on peut soutenir que rien n'est absolument

---

<sup>2</sup> On doit donc le mot surtout à Nietzsche, par exemple aussi dans *Humain, trop humain (Le Voyageur et son ombre)*, §§ 154 et 160 (cité plus loin). Le Cas Wagner, § 10, Aurore § 218.

joyeux chez Mozart ; la joie, en tant que telle, n'y est que circonstancielle et occasionnelle. Le film de Milos Forman, *Amadeus* (1984), a fait, comme le plus souvent les films de ce genre, d'immenses ravages. Pour ne parler que de l'opéra, parce qu'il serait à même de mettre en scène cette fameuse et prétendue joie : *Così* est-il joyeux, sérieusement ? Les *Noces de Figaro* sont quant à elles saturées de désir nostalgique, de renoncements et de contradictions qui ne peuvent pas ne pas dans leurs conséquences être douloureuses, et la fin de l'œuvre signifie autre chose que la joie ; *Don Giovanni* ? Certainement pas ! Pas davantage la *Flûte*, encore moins *Idomeneo*, etc.). Par *Heiterkeit*, il faudrait au moins provisoirement retenir non pas la joie, qui constitue le contresens majeur comme on a dit, ni simplement la sérénité, non pas à vrai dire l'allégresse, mais l'élan et la tenue que l'on peut paradoxalement et incompréhensiblement (tel sera le grand art !) retirer du désespoir lui-même. On peut suivre Nietzsche lorsqu'il écrit ceci qui vaut pour toute musique : « *Presque tous les états d'âme et toutes les conditions de la vie ont leur moment de bonheur. C'est ce moment-là que les bons artistes savent découvrir...* ». Par ailleurs, et plus généralement, poursuivons, hélas, l'inventaire du préjugé, le proverbe selon lequel la musique adoucit les mœurs trouverait dans le compositeur de la *Flûte enchantée* sa vérification et même sa preuve. Génialité de Mozart, donc, mais également banalisation. En quelque sorte, le début de notre époque, celle de la confusion du jugement, et même de son effondrement.

Et dans cette voie ouverte par ce qui est devenu le signifiant « Mozart », c'est-à-dire non plus simplement un préjugé, mais un cliché, une coquille vide et sucrée ou en chocolat, il n'y a pas jusqu'à la musique en général qui, par cette contrainte médiatique, ne soit devenue un poncif ou un

cliché. Ainsi, la musique dite « *classique* » serait faite pour s'endormir, elle ne contiendra aucune énergie et aucun rythme, elle ne ferait pas « bouger », elle ne serait en outre pratiquée que par des personnes âgées et elle serait même faite intentionnellement pour elles. Inoffensive, « gentille » comme on dit d'une personne un peu simplette, inadéquate à l'époque, c'est-à-dire dépassée (*Petite musique de nuit*, *Adagio* d'Albinoni et *Les Quatre saisons...*) – notons que l'inverse ne vaut pas beaucoup mieux : l'usage passéiste de la musique par la bourgeoisie devenue inculte –, on le voit, autant de considérations plates ou creuses, c'est comme on veut, mais qui, sérieusement, ne peut pas concerner *Don Giovanni*, les derniers Quintettes à cordes (le K.516 !) qui rencontrent la mort et la beauté en même temps, certains mais nombreux Quatuors (les Prussiens de la fin), dont certains creusent le silence, les grandes Sonates désespérées pour piano (*l'adagio en si mineur* de 1788 qui ne cesse de s'effondrer et d'essayer de se relever en un effort qui est la musique même). Mais ces derniers traits, malgré leur aspect très sombre se situent pour autant bien loin de la musique comme « *Kundry* », comme venin dans la civilisation elle-même, comme menace et danger.

On se rendra donc à l'évidence que la musique de Mozart fait l'objet d'un *préjugé de civilisation*. (Celle-ci a perdu le sens de ce à quoi elle voulait aboutir, elle peut se laisser juger par là... Ainsi, aboutir à Mozart n'est pas rien ! Et nous, en ce moment de l'Histoire, à quoi avons-nous abouti ?) Et ce préjugé nuit non seulement à cet art si singulier qui est celui de Mozart, ce qui pourrait encore se concevoir, surtout dans l'ordre esthétique, mais à la musique en général, pour ne rien dire de l'élément musical avec lequel il contraste, celui du Pacte avec le Diable.

Il est malgré tout étonnant de constater que l'inverse, qui soutient que cette musique qui apparaît juste avant l'écllosion du romantisme et qui recouvre bien des œuvres qui résonnent déjà de cette manière est profondément tragique, n'a pas encore atteint au cliché, mais doit être soumis au même examen critique que dans le premier cas de figure, il est vrai beaucoup plus pratiqué, en raison ne serait-ce que de la *Heiterkeit* dont il vient d'être question.

\*

C'est pourquoi il s'avère sans doute nécessaire de reprendre l'examen de la question. Partons d'une méthode qui vaut ce qu'elle vaut, mais qui permettra, on l'espère, à chacun de faire sa propre expérience. Il est très certainement nécessaire, pour qui désire et prétend étudier cette musique, d'en passer par un travail technique et au moyen d'un langage lui aussi technique, celui de la musique en général, de l'harmonie, du contrepoint, mais aussi de la composition et de la stylistique. Toutefois, comme tout un chacun ne dispose pas de ces langages, il convient d'en passer par des mots qui eux-mêmes ont la charge de traduire des constats d'écoute, des impressions et des idées qui en découlent peut-être ou parfois. Après tout, n'importe quelle écoute qui produit quelque sens possède sa valeur et elle n'est pas moindre que celle qui ne s'appuie que sur des considérations techniques auxquelles un génie comme Mozart ne saurait se réduire, puisque, dans cette hypothèse les secrets de sa création pourraient trouver moyen de se communiquer et de s'enseigner.

Ainsi, que peut-on entendre, au moins formellement, dans la musique de Mozart ? On dira qu'il s'agit d'une musique de *l'immanence*, à savoir que des

éléments musicaux résonnent entre eux, se font donc échos, se croisent et donnent lieu à des formes nouvelles qui sont comme des délivrance de celles dont elles découlent, mais toujours comme dans un flot continu. L'image qui vient peut-être, même si elle n'a jamais effleuré l'esprit de Mozart, est celle du mouvement en flux et reflux de la mer, mouvement à la fois monotone et à chaque fois nuancé. Car il existe une *monotonie* de Mozart. Comment ne pas entendre au moins une continuité dans la *Heiterkeit*, parfois jusqu'à une « mélodie infinie » ? Et même une forme de répétitivité, pourquoi pas d'infinité au sens de ce qui ne finit pas ou ne peut finir, comme c'est perceptible par exemple dans le par ailleurs admirable *Trio à cordes K. 563*. On ajoutera que ce flux continu confère une sorte de substantialité à la musique, une épaisseur presque comparable à celle d'une réalité sensible et par conséquent perceptible. En quelque sorte, il s'agirait donc d'une réalité purement musicale et la musique de Mozart, entendue en ce sens, serait de la pure musique, ce qu'a parfaitement entrevu Kierkegaard à propos de *Don Giovanni* (mais non de la musique pure qui renvoie à une abstraction dont Beethoven sera exemplairement le porteur moderne). Est-ce un effet de ce qui est perçu communément comme de l'harmonie ? Mais en réalité et en vérité de quelle harmonie au juste ?

(Ce qui est certain, en tout cas, c'est que Mozart a entendu. Quoi ? On ne sait, mais ce qui nous attache à lui, c'est que nous entendons en quelque façon ce que lui, comme personne, a entendu. Mozart « *a été à jamais et donc ne cesse plus d'être entre tous les hommes qui ont une oreille, l'un de ceux qui ont le mieux su écouter* ». De qui est-ce ? De Martin Heidegger dans le cours de

1955-1956, *Le Principe de raison*<sup>3</sup> ! Le philosophe de l'Être ne peut que chercher à écouter cette écoute qui fait de Mozart un penseur).

Mozart est certes un classique, mais sa musique ne l'est pas. Il faut lever ce paradoxe, qui résume assez bien le problème dès lors que l'on prend en considération ne serait-ce que certaines allures de cyclothymie (K. 593) et surtout les ruptures ouvrant des abîmes (K. 515, 3<sup>o</sup> mouvement), qui seront étrangement très vite écartés (le stupéfiant dernier mouvement, tout en retournement ou revirement, on ne sait comment dire, du déjà cité K. 516), comme cela est par conséquent perceptible dans les Quatuors et Quintettes de la fin que l'on vient de citer.

Pour le comprendre, considérons une pratique musicale inverse, celle de Beethoven par exemple. Ici, la musique revêt les mêmes caractéristiques que celle de Mozart, mais jusqu'à un certain point seulement, car on a la sensation et aussitôt l'idée que cette musique s'ouvre à autre chose qu'à elle-même. Certes, cela reste d'ordre musical et malgré la musique pure que l'on reconnaît chez Beethoven, on peut faire l'expérience, à l'écoute par exemple du *Quatuor Serioso*, d'une *langue musicale*, en elle-même inconnue ou impossible à registrer, sur laquelle on peut toutefois plaquer, ou entendre en filigrane, c'est selon, un discours, un propos avec tous ses accents et ses intensités de désir et de communication, qu'il s'agisse par conséquent d'un monologue intérieur ou d'un dialogue avec on ne sait qui. Cela, pour dire enfin que la musique se confond avec l'existence dans ce

---

<sup>3</sup> Martin Heidegger, *Le Principe de raison*, Paris, trad. André Préau, Gallimard, 1962, p. 159.

qu'elle a de plus idéal, comme si aussi la musique aspirait comme à sa finalité même à la réalisation de ce dernier. La musique de Beethoven est celle de l'utopie. Celle de Mozart, en revanche, on en a l'intuition, est celle de l'utopie réalisée. Ou plutôt, car on s'en doute, la question est on ne peut plus difficile, Mozart se tiendrait, tel serait son génie, sa dimension littéralement incompréhensible (ce qui n'est aucunement, à la réflexion, le cas de Beethoven chez qui on perçoit le labeur, le génie qui se construit et se conquiert à travers lui, la thématique du mérite, de l'effort, de l'esclave, de l'homme encore démuné, de Prométhée), dans quelque Paradis depuis lequel il nous prendrait la main et apaiserait notre angoisse devant le pas à faire dans la mort. Le fracas et le tumulte dans lequel nous engage Beethoven est celui de l'Histoire, devenue, avec Napoléon, définitivement moderne et tragique. Mozart meurt au moment où la chance existait encore d'une inversion heureuse de l'Histoire. À présent, nous savons que nous ne sortirons peut-être jamais d'elle.

Mais il y a Mozart, ce miracle absolu qui nous renvoie par contraste notre misère comme à la honte de n'avoir pas été à la hauteur de nos idéaux. Oui, ce miracle absolu, car il n'existe rien d'héroïque chez Mozart, rien qui laisse apparaître un travail (et Dieu sait !) ou qui même en laisserait traîner, d'une manière ou d'une autre, quelque trace. Ainsi, le diariste de Mozart, Niemetschek, rend compte de ces mots de Mozart à propos de *Don Giovanni*, mots qui prennent les devants de tous les préjugés : *« Je n'ai épargné ni peine ni travail afin de faire quelque chose d'excellent pour Prague. On se trompe en général quand on dit que mon art m'a été facile à acquérir. Je vous assure, mon cher ami, que personne n'a eu autant de mal que moi à étudier la composition. Il ne serait pas facile de trouver un maître célèbre en musique que je n'aie étudié avec*



*application, et souvent étudié à plusieurs reprises, d'un bout à l'autre* ». (Niemetschek ajoute : « *Et en effet, on voyait les œuvres des plus grands compositeurs sur son pupitre, même alors qu'il avait atteint à la perfection* »)<sup>4</sup>. De toute façon, avec cette musique, l'humanité aura non seulement fait connaissance par l'idée avec une sphère inouïe, mais elle aura réellement pris contact avec elle. Peut-être, on peut le supposer, l'a-t-elle oublié dans le préjugé dont Mozart fait l'objet. Nous ne serions plus désormais, dans notre présent, que cet oubli et ce préjugé...

\*

Il y a toutefois autre chose, de plus évident, on veut dire de plus apparent et d'encore plus sensible et donc palpable. Mozart ferait apparaître, dans la grande *tenue* qui est la sienne et dont le film de Forman ne rend pas compte, c'est le moins qu'on puisse dire, introduisant par là de façon démonstrative son contresens, ce qu'est *l'authenticité*, non seulement en matière de musique mais encore s'agissant de l'existence. En substance, au moins concernant le domaine musical, on peut lire cela dans la *Théorie esthétique* d'Adorno.<sup>5</sup> La formule décisive d'Adorno à ce sujet, bien que formelle et toujours quelque peu cryptée, est la suivante et, comme on l'a relevé, fait usage d'une terme (« *l'authenticité* ») qui est peut-être celui qu'Adorno aura le plus critiqué dans son œuvre, surtout à propos de la philosophie de Heidegger<sup>6</sup> : « *Il est difficile de contester que la musique de Mozart représente le prototype de l'équilibre entre la forme et le formé en ce que cet équilibre a de fugitif et de centrifuge. Mais cet équilibre atteint chez lui une grande authenticité parce que...* » (la suite apporte l'analyse et les raisons). De quoi peut-il bien

---

<sup>4</sup> Cf. Jean-Victor Hocquard, *Mozart l'Unique*, Paris, Séguier, 1989, p. 14.

<sup>5</sup> T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 424-425.

<sup>6</sup> T.W. Adorno, *Jargon de l'authenticité*, trad. Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1989.

être question dans cette authenticité si ce n'est du « naturel », mais à la condition expresse – et tel serait le noyau de tous les contresens faits à propos de Mozart – d'y comprendre non pas quelque spontanéité ou immédiateté mais un résultat ? De même que Nietzsche aura appris à toute la *doxa* universitaire que les Grecs ne sont pas *immédiatement* un peuple « esthétique », « beau », « formé », mais que toutes ces propriétés furent conquises sur une nuit obscure et en l'occurrence dionysiaque, de même, *mutatis mutandis* évidemment, car la composition du génie mozartien ne recouvre pas les mêmes éléments et facteurs, *l'art* de Mozart est constitué par le recouvrement de l'artifice par le naturel. En d'autres termes, il s'agit d'une opération *dialectique* en ce que l'immédiateté n'est pas promue telle quelle (c'est « l'effet Mozart », le contresens, une pensée au fond magique qui croit à la génialité divine), mais achevée dans ce qu'Adorno appelle « l'équilibre ». Outre que « Mozart » est à cet égard la dialectique dans sa réussite la plus naturelle, si l'on peut dire, en tout cas la plus accomplie ou absolue, l'équilibre en question ne concerne pas seulement la forme, mais au préalable et pour finir l'existence elle-même. C'est ainsi que l'allégresse peut être extraite du désespoir, comme on l'a suggéré en commençant. Toujours est-il que l'analogon de cela, du rapport forme-formé, serait la santé, comme équilibre du corps et de l'esprit. L'art de Mozart n'est pas joué, mais incorporé dans l'existence. Mozart existe – il faudrait à cette fin rendre transitif ce verbe !) – manifestement sa musique, il la respire et la parle. Et il ne s'agit pas d'une simple image. Car il n'existe plus d'artifice chez Mozart, mais l'œuvre aussi bien que son auteur sont comparables aux marionnettes de Kleist qui accomplissent sans le moindre accroc ou frottement leur mouvement. La conscience supérieure de Mozart équivaut

à l'absence de conscience, car celle-ci ne ferait que nuire à la perfection de tout mouvement en le rendant hésitant ou mécanique. La musique de Mozart se joue ainsi toute seule. De surcroît, une existence qui à son tour se déploierait d'elle-même ne serait-elle pas la plus bienheureuse en ce qu'elle ne serait pas entravée, en son propre sein, par des pensées, des soucis et des problèmes ? Et c'est cela la *Heiterkeit*, cet inverse absolu de la torture qui est celle d'Adrian Leverkühn dans le *Docteur Faustus*. On a l'impression à écouter Mozart que même la douleur la plus intense et profonde fait partie de l'existence et entre dans son *continuum*, pour ainsi dire dans sa logique. La souffrance n'est pas ou plus la condition du génie, celle qui suppose un Pacte, mais un moment que le génie a pour charge d'élever et de transformer, voire de sublimer. Ce n'est pas qu'elle trouve une raison ou même une consolation dans la musique, ce qui fut le cas encore, d'une manière ou d'une autre avec Bach, et qui peut toujours apparaître douteux (n'est-ce pas surtout le cas, très singulier et par conséquent problématique, de nos jours ?), c'est qu'elle *ne définit plus* l'existence, encore moins l'art en général et le génie en particulier. Et si ce point apparaît lui aussi encore douteux, qu'on imagine, à défaut d'en faire l'expérience, les raisons pour lesquelles, dans les situations les plus extrêmes, dans les camps par exemple, on aspirait à un tel point à jouer de la musique !

Mais la musique existe *pour* l'existence ; c'est elle qu'elle loue, *envers et contre tout* (cela s'entend tout le temps et partout dans l'œuvre de Mozart), à laquelle elle adhère, on dira même, en dehors de tout registre religieux, en laquelle elle croit. On ne peut qu'être persuadé de ce que la musique n'a pas pour fin la trivialité de seulement plaire et d'être agréable, cette

fonction qui prend Mozart pour emblème, ni davantage de se soustraire par l'oubli aux souffrances de l'existence, mais en en supportant la tragédie, c'est-à-dire en ne la subissant pas. Ni proprement tragique parce que nous serions originairement vaincus, saturés de ressentiment et tirés vers le fond, ni religieuse parce que nous le serions illusoirement par le haut, n'est-ce pas, profondément, cela, la *Heiterkeit* ? On se refusera donc de traduire le terme par celui de « sérénité », peu mozartien si on y réfléchit en raison de son statisme (on y perd toute forme d'énergie et de conquête, en particulier), ni par celui de « joie », bien trop quelconque et en tout cas bien superficiel, attrape-tout et qui ne dit rien.

On dira tout à l'inverse et en toute rigueur (Mozart est la rigueur !) que Mozart aura mis, dans et par ce terme, les idées et l'existence au *clair*. La *Heiterkeit* est l'éthique de Mozart, la décision résolue d'exister. Toutefois, une précision importe : le terme ne désigne pas d'abord ou substantiellement une émotion ou même un affect ; il est porteur d'une idée. À l'inverse d'un individu ou d'une foule qui éprouvent des affects sans y réfléchir, mais en s'exposant dès lors à leurs variations, à leurs inversions éventuelles parce qu'elles ne sont guidées par rien, il existe, Mozart nous l'apprend en l'occurrence, une conduite de l'existence par l'Idée, celle-là même qu'on s'efforce de saisir dans le terme de *Heiterkeit*.

Toujours est-il, s'agissant de l'essentiel, que Mozart fonde un *bonheur* possible, oui un bonheur, de la *finitude*. Il est parfaitement moderne à cet égard, et, sans forcer les choses, il aura opéré de son côté une « critique de la musique pure ». On peut comprendre ainsi à la fois ce qui nous éloigne de Mozart (une sphère si radicalement distincte, si opposée à la logique de

l'Histoire, venue d'ailleurs, une événementialité en somme qui fait brèche (comme une révolution) et ce qui nous en rapproche (le chuchotement à l'oreille, la proximité, l'amitié, la confiance, le sentiment d'être considéré et accompagné en personne !). Un demi-dieu, estime-t-on à juste titre, et un homme. Et pas seulement un homme, mais celui qui aura visité, connu en en rendant compte toutes les arcanes de l'humain, tous ses extrêmes : Mozart est l'empan de l'humain. (N'est-ce pas sur ce point que l'on peut situer ce qui demeure inconscient pour la plupart si ce n'est nous tous : son universalité et la reconnaissance universelle à son égard ?)

Afin de ne pas en rester à la seule impression, on suggèrera que le bonheur de la finitude qu'on vient d'évoquer et qui fait quelque peu oxymore est une conquête, est une ascension et un surmontement, en tout point un acte. Mozart est un acte. Il n'est pas jusqu'à la contemplation occasionnelle qui ne soit chez lui l'effet d'un acte. On ne peut s'imaginer Mozart qu'en mouvement et qu'en marchant. Une nouvelle fois, on se retrouve très loin de la « sérénité » et de l'enfantillage dans lequel on relègue, c'est bien le mot, et Mozart et sa *Heiterkeit*.

\*

Outre les contraintes de la finitude que Mozart rencontre mais qu'il a acceptées, ce qui confère à l'humain une mesure grâce à laquelle il sort grandi, il reste cet aspect, signalé par Adorno, de l'« *authenticité* » qui serait la marque très singulière de la musique du compositeur des *Noces de Figaro* et qui pourrait très bien constituer l'antithèse du Pacte. Lorsque Adorno, comme on l'a lu plus haut, évoque l'authenticité dans l'équilibre de la forme et du formé, il souligne que généralement dans l'art ce rapport est forcé, soit parce que la forme est grandiloquente, soit parce qu'aucune

forme ne parvient à saisir le contenu qui doit être exprimé, ou bien encore parce que l'art n'est pas à la hauteur de la vie et plus exactement ne lui correspond pas, et parce que, par ailleurs, le moyen d'expression est introuvable et l'existence trop intense, dans ses souffrances plus particulièrement. Cet équilibre tout de souplesse, qui épouse la vie et l'existence, est comparable à celui des marionnettes lorsqu'elles se meuvent selon une figure régulière et sans accroc ou à celui qu'aurait acquis un homme entièrement libre dans son corps comme dans son esprit, dans une société elle-même libérée, ce qu'on entend et perçoit plus intensément dans la scène du jardin des *Noces*, cette image paradigmatique du bonheur et de la liberté. Ce qui est faux dans un art, c'est sa perfection formelle là où sa vérité réside dans la désintégration (« *La désintégration est la vérité de l'art intégral* »). Autrement dit, Mozart échappe, selon Adorno, au classicisme parce que l'équilibre qu'établit son art se situe à la limite (et on imagine très bien Mozart en funambule !) de la désintégration, l'équilibre au bord du vide, percevant ce dernier en même temps qu'on entend la jubilation de le défier et de ne pas y tomber vaincu. Adorno mentionne « *l'aptitude [de Mozart] à réunir les éléments inconciliables...* », cela en n'imposant rien mais en laissant, c'est là son génie, la réalité de l'existence trouver par elle-même et en elle-même sa forme expressive. On comprend que cet art ne peut être enregistré à la spontanéité, mais qu'il est le témoignage d'une médiation réussie. Lorsque Schiller, dans *Poésie naïve et poésie sentimentale* et encore dans la théorie du jeu comme liberté dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* construit le concept de *sentimental*, à savoir la recherche d'un idéal d'équilibre en nous-mêmes comme avec les domaines de la société et de la politique, idéal supérieur car précisément

conquis, voulu et conscient par opposition au *naïf*, celui de Grecs qui auraient immédiatement connu l'harmonie, la beauté et la sérénité, il instruit de cela. Mozart, à cet égard, n'est pas « naïf », pas davantage, donc, un « classique » mais participe, Adorno en apporte la formule, à un « idéal supérieur », celui de « l'authenticité » !

Car s'il est un mot mozartien, un mot qui se soustrait à la philosophie, parce qu'il perdrait en cette dernière sa véritable substance, et disons sa richesse et sa puissance d'effectuation, c'est celui de *liberté*. La musique de Mozart est sans entrave, elle est donc libre comme un corps qui n'est pas empêché. L'art s'est distancié de toute forme d'apparence, il ne sonne plus faux et c'est en cela qu'il ne se sent plus coupable de ses forçages. Par conséquent, c'est bien cela que signifie la *Heiterkeit* en sa clarté, sa réussite, sa gaieté cette fois-ci bien comprise, et sa fierté d'avoir surmonté les obstacles. Et la confiance pour finir ! Car cet inverse, quand on y songe, de la foi, régit chaque pièce, chaque morceau comme elle le fait, semble-t-il, à lire la correspondance, par-delà les moments de doute et de désespoir, l'existence de Mozart (les terribles variations, la dernière surtout, de la sonate pour piano et violon du 2<sup>o</sup> mouvement, K. 377 ; et aussi dans cette autre sonate pour piano et violon K. 304).

On insistera : que veut dire exactement « authenticité » ? Non pas le dévoilement d'on ne sait quelle vérité du soi, mais plutôt un refus de « l'art » si l'on comprend dans l'extension de ce terme le fait de devenir ou d'être un autre, l'aliénation opérée par l'apparence si l'on veut, par quoi du reste il s'expose à la validité de tout ce qui le critique. Mais peut-être est-ce là encore trop de théorie... On pourrait donc corriger en posant que l'art se dégrade en s'opposant à la vie (pour autant la vie n'est aucunement

de l'art, de quelque manière qu'on le conçoive, par exemple dans bien des domaines de « l'art » dit contemporain, ce qu'Adorno par ailleurs refusait formellement), mais qu'il peut constituer son déploiement en l'équilibrant, en lui conférant l'énergie pour acquérir constance et sérénité, c'est-à-dire forme. Celle-ci, n'étant plus imposée, s'identifie dès lors au contenu comme une âme dans un corps.

Plus haut, on a fait mention, comme d'un résultat ou de la donnée la plus précieuse, du terme de « confiance ». Les mauvais esprits la registreront à l'idéal maçonnique, mais il est en tout cas certain qu'il n'existe pas d'humanité sans confiance. Et c'est bien ce qui est mis en scène à la fin des *Noces*, et dans *Così fan tutte* de la façon la plus explicite, et dans la *Flûte enchantée*, et davantage encore dans *La Clémence de Titus*, toujours pour en rester seulement aux opéras car ces références sont plus immédiatement accessibles, moins abstraites que si l'on se référait à la musique pour clavier ou pour quatuors et quintettes, là où, mais ce n'est qu'un avis, Mozart touche au sommet de la compréhension humaine, c'est-à-dire non seulement de sa contradiction structurelle, ce qui n'est déjà pas rien, mais de la tâche qui incombe à chacun de la surmonter, ce qui est une tout autre affaire. Ce faisant, toujours, en nous, lorsque nous écoutons Mozart et avons pris la peine de le faire, ce qui, avouons-le, nous rend meilleur au sens le plus haut du terme, celui qui échappe à la platitude de l'ignorant qui regarde le doigt en se gaussant alors que le sage lui montre la lune dans un geste d'accueil, la compréhension humaine, précisément, est d'un autre ordre que celle dont cherche à témoigner Adrian en composant le *Chant de douleur du Docteur Faustus*, celle aussi qu'il faudrait lui retourner en



comprenant sinon les raisons qui l'ont poussé au Pacte du moins les souffrances qu'il aura traversées. C'est que le génie de Mozart, ou bien ce qu'il fait entendre sous ce nom, est de partage et non, comme le croyait peut-être encore Glenn Gould en lui en faisant le reproche, de démonstration, consiste dans le don d'un partage, celui de l'humanité, c'est-à-dire le *commun* au sens le plus élevé, ce qui par conséquent lie et non sépare, non pas un commun trivial mais au contraire actif et appelé, dont parle au même moment de l'Histoire Kant dans le paragraphe 40 de la *Critique de la faculté de juger*, comme cet *appel*, justement, à la communicabilité universelle et où l'on peut entendre toute l'idéalité de la *Flûte enchantée* : « *Ach, Ich fühls* »...<sup>7</sup>

André Hirt

(février 2019)

---

<sup>7</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, §14, trad. Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay, Jean-Marie Vaysse, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1985, p. 1072-1075 : « (...) sous l'idée de *sensus communis*, il faut entendre l'idée d'un *sens commun* à tous, c'est-à-dire l'idée d'une faculté de juger qui dans sa réflexion tient compte, lorsqu'elle pense (a priori), du mode de représentation de tous les autres êtres humains afin d'étayer son jugement pour ainsi dire de la raison humaine dans son entier (...). (...) je poursuis en disant qu'on pourrait attribuer le nom de *sensus communis* au goût, à plus juste titre qu'au bon sens, et que, plutôt que la faculté de juger intellectuelle, c'est la faculté de juger esthétique qui pourrait porter le nom de *sens commun* à tous (On pourrait désigner le goût par l'expression *sensus communis aestheticus*, l'entendement commun par l'expression *sensus communis logicus*) (...). On pourrait même définir le goût par la faculté de juger de ce qui rend universellement communicable, sans la médiation d'un concept, le sentiment que nous procure une représentation donnée. »