

Sous le signe de Chérubin

Certains personnages de la littérature sont sujet de méditation pour les philosophes. Faust par exemple ; de même Œdipe ou Prométhée. Mais Chérubin ? Son attendrissante légèreté, son insolence ingénue et son irrésolution hardie font merveille au théâtre et plus encore à l'opéra, mais on ne voit pas bien un philosophe prendre au sérieux cet enfant étourdi, ce fétu de conscience. Pourtant Chérubin, dans la pensée de Sören Kierkegaard, a sa place, importante – plus importante, peut-être, qu'il ne le pensait lui-même.

Ou bien... ou bien, l'ouvrage que le penseur danois publia en 1843, à l'âge de trente ans, propose l'étude fascinée et fascinante de trois œuvres de Mozart, *Les Noces de Figaro*, *La Flûte enchantée* et surtout *Don Juan*, vénéré par Kierkegaard comme le sommet de l'œuvre mozartienne et l'un des sommets de la création humaine. D'ailleurs, les pages qu'il consacre à Mozart sont une véritable déclaration d'amour et d'allégeance. Leur ferveur passionnée s'épanouit en un grandiose bouquet de concepts qui sont autant d'offrandes votives au génie mozartien. Dans son enthousiasme même, Kierkegaard bouscule quelque peu le Mozart que nous croyons connaître. Son discours est ambigu, à la fois soumis et prédateur. Mais sa puissante originalité, comme sa magnifique hauteur de vues, méritent bien qu'on l'écoute¹.

Kierkegaard fait de toute l'œuvre mozartienne l'expression de la « génialité sensuelle ». Or celle-ci, nous assure-t-il, est le fruit du *christianisme*, ni plus ni moins. C'est parce que le christianisme a dressé l'esprit contre les sens que la « génialité sensuelle » prend véritablement naissance, et avec elle la musique, médium idéal de son expression. Le christianisme, par cela même qu'il est esprit, « a

¹ Au reste, la sensibilité proprement musicale de Kierkegaard est hors de doute. Pour s'en convaincre, on peut lire par exemple sa magnifique description de l'Ouverture de *Don Juan* (cf. S. Kierkegaard, *Ou bien... ou bien*, Gallimard, 1973 [1943], p. 99).

introduit la sensualité dans le monde² », tout en l'excluant et parce qu'il l'excluait. La sensualité, c'est un esprit qui toujours nie l'esprit. L'œuvre de Mozart, incarnation suprême de la musique, est donc ce que le christianisme a rendu possible, mais comme son contraire. Kierkegaard le dit tout de go : « La musique apparaît elle-même comme un art chrétien, c'est-à-dire comme cet art que le christianisme pose en l'excluant, et comme le médium de ce que le christianisme exclut, et pose par cette exclusion. En d'autres termes, la musique est démoniaque. La musique trouve son objet absolu dans la génialité érotico-sensuelle³. »

Bien sûr, l'objection vient immédiatement : quoi, la sensualité n'existait-elle pas avant le christianisme ? Et l'Éros des Grecs ? Et l'esprit des Grecs, n'existait-il pas non plus ? Et la musique grecque ? Bien sûr, répond Kierkegaard, tout cela existait, mais dans l'harmonie, non le conflit. La sensualité existait, mais non la « génialité sensuelle », esprit niant l'esprit. La spiritualité existait elle aussi, mais en accord avec la sensualité⁴. Et la musique n'était pas le médium du démoniaque. La Grèce ne connaissait pas, pourrait-on dire, la sensualité de combat. Et ce génie neuf du désir conquérant, la partition du *Don Juan* de Mozart l'exprime idéalement, définitivement.

*

L'immense chapitre d'*Ou bien... ou bien* que le jeune philosophe consacre à Mozart s'intitule *Les étapes érotiques spontanées*. Spontanées, oui, parce que la non-réflexion fait partie de son être même. Or ces « étapes érotiques spontanées » sont trois, caractérisées par les trois opéras de Mozart qu'on a cités, ou plus exactement par trois personnages de ces opéras : avant Don Juan, c'est le Papageno de la *Flûte enchantée*. Et pour commencer, le Chérubin des *Noces de Figaro*.

Le passage d'une « étape » à l'autre marque une progressive détermination de l'objet du désir : insaisissable pour Chérubin, multiple mais sans possession chez Papageno, il est pleinement conscient de lui-même, et pleinement agissant chez Don Juan. Triomphant, mais en même temps angoissé⁵, parce que l'angoisse est indissociable de cette sensualité de combat, de cette forme de liberté que le christianisme a instaurée, la liberté même de vivre contre

² *Id.*, p. 51. Cf. aussi p. 53.

³ *Id.*, p.54.

⁴ *Id.*, pp. 52-3, 75.

⁵ *Id.*, p. 101.

l'esprit qu'il incarne.

Chérubin, donc, représenterait la première étape du désir. Kierkegaard nous invite à ne pas en faire un individu, mais à le voir comme un personnage mythique, porteur de l'idée de « génialité sensuelle » *in statu nascendi*. À ce stade, « l'objet du désir se trouve toujours dans le désir ». Le désir « devient triste, justement parce qu'il ne peut pas arriver à désirer » de façon transitive. Le désir est « comme un pressentiment de lui-même », dans « la douceur de la mélancolie⁶ ». Son objet est si peu dégagé du sujet qu'il repose d'une manière androgyne dans le désir même, « comme chez quelques végétaux, le mâle et la femelle sont réunis dans la même fleur ». Voilà pourquoi c'est une voix de femme qui chante un désir masculin. Quant à la musique de Mozart, lorsqu'elle accompagne Chérubin, elle est à la fois « ivre d'amour » et pleine d'une « mélancolie concentrée et obscure⁷ », qu'elle seule, à l'exclusion de tout autre médium, peut exprimer.

Kierkegaard le répète et le souligne : cette description s'applique au « page mythique », non au personnage de la pièce de Beaumarchais (ni, par conséquent, au livret de Lorenzo da Ponte, qu'il ne mentionne jamais). C'est le page mythique, et non le page-personnage, qui va sans cesse « rêver sombrement à ce qu'il a » et « désirer mélancoliquement ce qu'il possède⁸ ». Après ce désir « rêvant » de Chérubin, viendra le désir « cherchant » de Papageno, et finalement le désir « désirant » de Don Juan⁹. Avant Don Juan, Papageno et Chérubin ne sont donc pas de simples personnages d'opéra, ce sont les expressions encore incomplètes de l'essence même de la musique ; et *Don Juan* n'est pas un chef-d'œuvre pour les mille raisons qu'on donne habituellement, mais parce qu'il est l'accomplissement de l'amour sensuel, défini comme « disparition dans le temps¹⁰ » – or la musique tout entière, qu'est-elle d'autre ?

*

Après cette étourdissante philosophie, que reste-t-il du Chérubin des *Noces*, tel que nous pensions pouvoir le comprendre ? Peut-être pas grand-chose. Et sur bien des points, la conception de Kierkegaard, quels que soient la sincérité de sa dévotion à Mozart et son génie

⁶ *Id.*, p. 62.

⁷ *Id.*, p. 63.

⁸ *Id.*, p. 64.

⁹ *Id.*, p. 65.

¹⁰ *Id.*, p. 76.

philosophique, n'est pas sans infliger quelques outrages à la substance de l'opéra mozartien.

Première décision discutable : faire de Chérubin un « mythe » et laisser le personnage, en affirmant que « l'état d'âme » de Chérubin « est trop lourd et trop dense pour être exprimé par la parole¹¹ ». Certes, nul ne niera que les *musiques* de « Non so più cosa son » ou de « Voi che sapete che cosa è amor » sont de pures merveilles, capables d'exprimer, au-delà des mots, l'agitation et la contemplation, le trouble et l'élan, l'inquiétude et la joie, voire la « mélancolie concentrée et obscure » dont parle Kierkegaard. Mais faut-il aller jusqu'à prétendre qu'on ne doit pas « concéder de réplique¹² » à Chérubin, sous prétexte qu'il cesserait ainsi d'être idée pour devenir personnage individué ? Car se priver du langage de Chérubin, c'est se priver d'une partie des richesses du personnage – y compris dans sa dimension « mythique ». On se rappelle ce que Beaumarchais lui fait dire :

« Je ne sais plus ce que je suis [...] ; mon cœur palpite au seul aspect d'une femme ; les mots *amour* et *volupté* le font tressaillir et le troublent. Enfin le besoin de dire à quelqu'un *Je vous aime* est devenu pour moi si pressant, que je le dis tout seul, en courant dans le parc, à ta maîtresse, à toi, aux arbres, aux nuages, au vent qui les emporte avec mes paroles perdues¹³ ».

Et Da Ponte :

« Non so più cosa son, cosa faccio,
or di foco, ora sono di ghiaccio,
[...]
Parlo d'amor vegliando,
parlo d'amor sognando,
all'acque, all'ombra, ai monti,
ai fiori, all'erbe, ai fonti,
all'eco, all'aria, ai venti,
che il suon de' vani accenti
portano via con sé.
E se non ho chi mi oda,
parlo d'amor con me. »

¹¹ *Id.*, p. 63.

¹² *Id.*, p. 61.

¹³ Cf. Beaumarchais, *Le mariage de Figaro*, acte I, scène VII.

Da Ponte ajoute, au texte de Beaumarchais, une touche très fine, complétant le portrait d'un être qui, avide de sortir de lui-même, se retrouve lui-même dans cet élan : ces paroles que le vent emporte, Chérubin les adresse à soi. De tels mots ne consonnent-ils pas parfaitement avec ceux de Kierkegaard qui, prétendant parler de la musique seule, expliquait que « l'objet du désir se trouve toujours dans le désir » ? Les mots de Da Ponte donnent à la musique, sinon son sens, du moins sa direction, et si la musique va les magnifier, leur conférer le tremblement heureux qu'ils recèlent sans le proférer entièrement par eux-mêmes, cette musique, sans les mots, laisserait échapper à nos oreilles une part précieuse de ce qu'elle incarne.

D'autant plus que le langage, médium « déterminé » selon Kierkegaard, tend ici, plus que nulle part ailleurs, vers l'indétermination de la musique, puisqu'il exprime précisément un état ambigu, pluriel, indécis. « Ce qui est spontané est indéterminable, la langue ne peut donc pas le concevoir¹⁴ », écrit le jeune philosophe. S'il est un cas où cette assertion paraît inexacte, c'est bien celui-ci.

*

Autre question : Chérubin est-il vraiment inconcevable hors de l'univers chrétien, et de la « génialité sensuelle » que seul cet univers aurait instaurée dans le monde, et qu'ignorait l'Antiquité grecque ? Nous possédons un bel exemple antique de sentiment amoureux chez un très jeune garçon : *Daphnis et Chloé*. Or il est au moins un passage du roman de Longus où l'état de Daphnis, et la conscience qu'il en a, préfigurent exactement Chérubin : « Je suis malade », dit le garçon, « et ne sais quel est mon mal ». Plusieurs phrases nous décrivent ensuite pâleur, rougeur, tristesse, battements de cœur de l'amoureux¹⁵ ; bref, un état constamment changeant et des réactions contradictoires. Certes, en faveur de Kierkegaard, et de sa thèse d'une coupure radicale entre Grèce antique et monde chrétien, on notera que Daphnis n'est amoureux que de Chloé, d'un amour exclusif, tandis que le désir de Chérubin papillonne et se pose sur toute fleur féminine. Mais cette différence suffit-elle à faire du personnage de Mozart le lieu d'un désir auquel Daphnis serait entièrement étranger ?

Admettons-le. Il reste à se demander – et c'est une question plus cruciale – s'il n'est pas outré de faire de Chérubin la première « étape » d'un processus que continuent Papageno et surtout Don Juan, et si cette classification ne sacrifie pas sur l'autel de la théorie philosophique tout ce qui fait la spécificité irréductible de l'adolescent

¹⁴ Cf. S. Kierkegaard, *Ou bien... ou bien* cit., p. 58.

¹⁵ Cf. Longus, *Daphnis et Chloé*, I, 13-14 ; 17.

des *Noces*. Celui-ci, loin d'être une préfiguration enfantine de la « génialité sensuelle », exprime peut-être la vérité secrète de tout l'opéra, voire davantage encore.

*

Car dans les *Noces*, toute la musique, et tous les personnages, ne sont-ils pas placés sous le signe d'un désir de vivre qui ne connaît que lui-même et se connaît mal, à l'image de celui de Chérubin ? La confusion des sentiments, la multiplicité des objets aimés, n'est pas seulement le fait du page, mais aussi du comte, adulte présumé (qui a des vues aussi bien sur Barberine que sur Suzanne). Confusion, multiplicité, interchangeabilité que le jeu des déguisements porte à son comble. Au passage, une Marcellina qui revendiquait Figaro pour époux se retrouve sa mère, et la nature de son sentiment bifurque aussitôt. Chez la comtesse, la mélancolie de l'amour perdu ressemble intensément à celle de l'amour à venir chez Chérubin. Et son *Porgi amor qualche ristoro* du début du deuxième acte, n'est-ce pas une plainte d'amour totalement inadéquate à son objet explicite, ce comte volage, hypocrite et ridicule ? Si la comtesse appelle ici la mort, c'est parce qu'elle chante l'amour pour l'amour, l'amour sans autre objet que sa propre douleur. De même encore, Barbarina déplore son épingle perdue avec une intensité d'affliction que pourrait causer la perte d'un être cher. Bref, dans les *Noces*, amour et souffrance d'amour sont flottants, interchangeables, intransitifs souvent. Point de sentiment qui ne soit réversible, permutable. L'œuvre tout entière est adolescente ! Songeons à sa conclusion, où le *perdono* de la comtesse, d'une gravité carrément religieuse, digne d'un Requiem, suit le refus rageur de ce même pardon par le comte, et précède immédiatement la joie festive finale. N'avons-nous pas ici l'expression, portée à son comble du « or di foco, ora sono di ghiaccio » de Chérubin ?

On pourrait aller jusqu'à dire que cette fusion des contraires, ce passage brusque et naturel de la douleur à l'allégresse, et réciproquement, ne sont pas seulement le fait des *Noces*, mais de toute la musique de Mozart, pour la simple raison qu'elle exprime mieux qu'aucune autre ce qu'on appelle la vie ; or celle-ci ne fait pas acception de sentiments, les contient tous, les brasse tous et les dépasse tous. Oui, affirmons, contre Kierkegaard, que l'esprit de la musique de Mozart est placé sous le signe de Chérubin plus que de Don Juan ! Sous le signe d'une exaltation ineffable, où joie et douleur coexistent, avec l'élan et la tristesse, la résolution et la tendresse, l'enthousiasme et la mélancolie. Chérubin n'arrive pas à les démêler ? Mais dans la vie, ils ne se démêlent point.

*

Et nul n'échappe à Chérubin, surtout pas Kierkegaard : il médite, on s'en souvient, sur la féminité de la voix du page, et consacre un long paragraphe à l'androgynie du personnage. « Il est de grande importance que le rôle du Page ait été musicalement fait pour convenir à une voix de femme ». Cette androgynie exprime d'ailleurs, souligne-t-il, l'identité du désir et de son objet¹⁶.

Or Kierkegaard s'avoue, en face de Mozart, frappé... d'androgynie ! Il le proclame sans ambages tout au début de son étude : « Je suis amoureux de Mozart comme une jeune fille¹⁷ ». Et dans son adoration pour le compositeur, il se qualifie aussi d'« enfant ». Qu'est-ce à dire, sinon que, sans doute possible et sans échappatoire, il est devenu, dépouillé de tous ses concepts, dans une nudité heureuse, ce personnage délicieux, infiniment aimable parce qu'infiniment amoureux, cet adolescent épicène qui ne sait plus où donner de l'amour, et qui s'appelle Chérubin ?

¹⁶ Soit dit en passant, la manière la moins mauvaise d'exprimer, dans les *Noces*, l'androgynie, ou plus exactement l'extrême début de l'adolescence masculine, c'est encore la voix de soprano d'un garçon. Et l'on reste pantois d'apprendre qu'au Théâtre Italien, en plein XIX^e siècle, on a pu choisir de faire chanter Chérubin non seulement par une femme, mais par deux... à l'exclusion de la titulaire du rôle ! Eh ! oui, c'étaient, au gré des airs, la comtesse ou Suzanne (Cf. Jean Mongrédien, « La Théâtre-Italien de Paris sous le Consulat et l'Empire », La Fondation Napoléon, « Napoleonica. La Revue », 2010/1 N° 7, p. 86). Je ne trouve guère plus supportable qu'on recoure, comme on le fait parfois aujourd'hui, au contre-ténor, alors que les meilleures voix enfantines sont capables de chanter cela fort bien (cf. l'enregistrement de « Non so più cosa son » qu'Axel Rykkvin fit à 13 ans). Il est vrai que l'entier du rôle doit être lourd pour un enfant. Mais quelle force, quelle vérité nouvelles ne prendrait pas l'œuvre, alors ! Et s'il est vrai qu'à la création de l'opéra, Chérubin fut chanté par une jeune femme, Barbarina le fut par une fillette de douze ans. Reste à faire pour les garçons ce que Mozart a fait pour les filles.

¹⁷ Cf. S. Kierkegaard, *Ou bien... ou bien* cit., p. 42.