

La musicosophie de Nietzsche

Alain Patrick Olivier

Samedi d'Entretemps, Ircam, Samedi 31 mars 2007

L'Esthétique musicale de Nietzsche par Eric Dufour ouvre une porte pour un renouvellement du discours sur la musique et sur la philosophie, mais cette porte, il la referme aussitôt. L'ouverture, c'est de nous faire entendre de la musique, en nous présentant un musicien, et non seulement un philosophe. Il existe, en effet, des écrits de Nietzsche « philosophiques » notés dans une écriture alphabétique, mais aussi des écrits « musicaux » notés dans une écriture musicale. La nouveauté est de lire non seulement des textes, mais aussi des partitions ignorées des commentateurs. (Il faudrait tirer, d'ailleurs, les conséquences d'un tel oubli de la musique pour l'interprétation philosophique.) Penser Nietzsche comme un musicien, c'est prêter l'oreille non seulement aux « compositions musicales » et à leur philosophie, mais encore à la « musique » possible de la philosophie, cette « musique » qui se dit inadéquatement dans le langage de la science. C'est entendre la philosophie dans une optique musicale, et la musique dans une optique philosophique. C'est se donner la liberté de penser en deçà de la différence générique de la « philosophie » et de la « musique », d'interroger cette différence, d'imaginer quelque chose comme une *musicosophie* originaire.

Mais, tout se passe comme s'il fallait aussitôt refermer cette porte de communication, entrouverte par Nietzsche, entre la musique et la philosophie. Comme s'il fallait maintenir à tout prix la distinction entre une analyse musicologique formelle de la musique, (des partitions de Nietzsche), d'une part, et une analyse historique et signifiante de la philosophie (des paroles de Nietzsche), d'autre part. Le présupposé du livre, en effet, est que la musique ne saurait être « signifiante », à moins d'une hypothèse métaphysique qu'on tient pour « illégitime ». De fait, la problématique est moins nietzschéenne qu'elle le prétend. Elle se présente plutôt comme une enquête néokantienne, qui pose, à propos de l'œuvre de Nietzsche, dans le cadre d'une étude historique, la question transcendante des « conditions de possibilité du discours sur la musique ». Une telle enquête transcendante est en soi aussi nécessaire que légitime, à condition néanmoins qu'elle ne vise pas à légitimer un certain état de fait du discours musicologique qui voudrait se donner comme science, ni non plus un certain type de problématique musicale d'une population donnée ou d'une période donnée de l'histoire. A condition qu'on n'exclue pas non plus *a priori* le discours de la musique comme sujet du discours esthétique, ou le discours philosophique comme objet du discours sur la musique.

Le postulat du livre est celui d'une « contradiction » interne au discours nietzschéen sur la musique, qui conduit l'auteur à imaginer une périodisation dans l'esthétique musicale de Nietzsche. Trois moments historiques sont ainsi distingués : 1) métaphysique, 2) formaliste, 3) physiologique, lesquels constituent autant de rapports possibles de la philosophie à son objet. Mes objections concerneront essentiellement l'hypothèse formaliste, non seulement parce que celle-ci fait problème au point de vue transcendantal, mais d'abord parce qu'elle ne se vérifie pas au point de vue historique. Nietzsche se serait rallié à l'esthétique formaliste, bien qu'il ait toujours reproché à Hanslick de « faire des sons des arabesques » et de ne s'attacher à la forme que par incapacité « d'accéder à son contenu ». Mais, pour établir historiquement la scientificité du « fait », il faudrait donner une preuve de l'adhésion de Nietzsche au parti de Hanslick ; car les aphorismes de *Humain trop humain* avancés à titre d'arguments offrent plutôt un démenti à l'hypothèse formaliste qu'ils sont censés légitimer.

1) La musique ne serait pas un langage signifiant. Elle serait une simple architecture, un jeu de formes, produisant de la jouissance esthétique. Et le seul discours légitime serait un discours sur la forme, c'est-à-dire sur l'organisation mélodique, harmonique, rythmique, etc. La contradiction, au point de vue systématique, c'est que le discours sur la musique se réduirait alors à un discours technique et non plus esthétique, et qu'il faudrait exclure l'histoire du domaine de l'esthétique. Or, Nietzsche montre que la question de la musique se confond avec la question généalogique du sens et des valeurs. – On peut constater, après 1876, une rupture avec Bayreuth, un abandon de l'apologétique wagnérienne. On peut admettre une distance prise avec le romantisme et avec l'idéologie de l'art, un retrait dans une attitude

scientifique et dans une position de contre-réaction voltairienne à l'égard de la réaction romantique. Mais ce n'est pas une esthétique formaliste qui se substitue à une esthétique métaphysique : c'est une *philosophie historique* entendue comme critique de la science et des valeurs, qui se donne pour tâche d'étudier « la chimie des sentiments moraux, religieux, esthétiques » sur le modèle des sciences naturelles. (Les vérités qu'on croyait éternelles sont dévoilées comme n'étant que des produits de l'histoire humaine.) Si le discours historique doit alors être exclu du discours esthétique, et si le seul discours légitime est le discours formaliste, il faudrait donc admettre que Nietzsche se contredit lorsque, au jugement de fait, il substitue un jugement de valeur. En revanche, si l'on ne pose pas que Nietzsche est formaliste, alors la contradiction disparaît d'elle-même.

a) Lorsqu'il enquête sur « l'origine religieuse de la nouvelle musique », dans *Humain trop humain* (§ 219), Nietzsche affirme, à propos de Bach, que « l'esprit de la contre-Réforme est l'esprit de la modernité », et il présente ainsi un certain état historique d'une religion comme la condition de possibilité de la musique. L'occupation « savante » de la musique, le plaisir pris par le musicien aux exercices formels (qui relève de la technique musicale et non de l'esthétique) participe d'un changement spirituel qui s'opère dans la vie religieuse à cette période de l'histoire, situation spirituelle à laquelle la musique est redevable, faute de quoi elle ne serait qu'une occupation purement « savante » (« *gelehrt* ») au sens péjoratif de « pédante ». – Nietzsche invite ainsi (dans *Le Voyageur et son ombre*, § 149) à *ne pas* entendre la musique de Bach en connaisseur du contrepoint et du style fugué, à mettre en parenthèses la jouissance purement artistique, pour entendre quelque chose de comparable à la « création du monde par Dieu », quelque chose grandiose encore en devenir : l'avènement de la grande musique moderne. Ce que le texte sur Bach nous invite à écouter, donc, ce n'est donc *pas* la forme comme telle, ce n'est *pas* la « lettre » de la musique, mais c'est « l'esprit », ou plutôt le processus de l'esprit qui se libère (la libération de l'esprit par la musique) ; c'est l'avènement de la modernité, mais une modernité encore enfermée dans un moyen âge. Le discours sur la musique pose donc essentiellement la question de la *valeur*. Et il en va de même, partout ailleurs, concernant le discours sur Wagner : on a fait le bilan de la valeur de l'esprit moderne lorsqu'on a élucidé le problème du bien et du mal chez Wagner.

b) La musique est également « signifiante » en tant que *langage* dans la mesure où elle est « symbolique ». S'il est vrai qu'elle « n'est pas *en soi* profonde et signifiante », elle le *devient* au terme d'un progrès historique, au terme d'une conquête progressive par l'intellect du domaine de la vie intérieure : « Des hommes qui sont restés *en arrière* dans l'évolution de la musique peuvent *ressentir* un même morceau de musique de manière purement *formelle* (*rein formalistisch empfinden*), alors que les plus *avancés comprennent* tout de manière *symbolique* (*symbolisch verstehen*) » (§ 215). Si Nietzsche distingue alors deux modes d'appréhension de la musique, et s'il les hiérarchise, s'agit-il vraiment de légitimer l'appréhension formaliste ? – La conclusion du texte sur la « désensualisation du grand art » (§ 217) donne une réponse encore plus nette au texte sur la « musique » (§ 215). Seul un petit nombre de personnes pose la question du « ça signifie » (la question de la « raison »), tandis que la grande masse, qui est incapable de saisir le laid comme signifiant, se contente de rechercher le « ça est », et trouve son plaisir dans ce qui est « bassement sensible ». Derrière le jugement de fait pointe donc un jugement de valeur explicite en faveur de la musique « symbolique ». – En outre, le fait que la musique soit devenue « symbolique » dans la modernité rend aussi possible l'émergence d'un discours scientifique de la musicologie en rupture avec la scolastique. Dans le *Cas Wagner*, Nietzsche salue Riemann comme l'un des meilleurs et des plus respectables admirateurs de Wagner, car le musicologue a permis d'étendre le wagnérisme au domaine de la connaissance, en particulier avec l'invention de la science « phraséologique », dont seule l'appellation heurte le goût nietzschéen.

La musique est donc doublement signifiante : a) en tant que manifestation des valeurs et de la création des valeurs et b) en tant que langage symbolique qui manifeste le sens et la pluralité du sens.

2) La musique occuperait une place inférieure à la philosophie. Mais Nietzsche considère la philosophie (le socratisme, la science, l'optimisme théorique), le langage conceptuel en général, comme un discours dérivé de la musique. La science est plutôt une réaction de peur à l'égard du pessimisme, une réaction de défense à l'égard de la vérité, laquelle vérité ne peut s'exprimer dans le langage honteux des mots. L'œuvre authentiquement métaphysique est donc nécessairement musicale. Nietzsche tient toujours la musique pour quelque chose de supérieur à la philosophie et à tous les discours, et c'est pourquoi il tient aussi sa *Prière à la Vie*, qui est analysée dans notre livre, pour plus importante que tous ses « bouquins », lesquels n'auraient été faits que « faute de mieux ». On lit néanmoins dans le même livre : « On condamnera tout individu qui mettra l'art, la religion ou la métaphysique au dessus de la science » (p. 177). Une telle condamnation relève d'un scientisme non seulement peu nietzschéen, mais surtout peu scientifique. A quelle peine faudrait-il alors condamner Nietzsche ? au feu ? au silence ? à l'oubli ? – Il vaudrait mieux, dans ces conditions, que nous cessions de parler de lui.

3) La musique occuperait une place secondaire dans la hiérarchie des arts. Mais Nietzsche maintient encore, au dernier moment, en 1888, comme en 1870, que *Tristan* est l'œuvre majeure, sans aucun équivalent dans la musique ni dans aucun autre art (*Ecce Homo*, § 6). La musique continue de demeurer dominante et dominatrice même dans l'ultime phase décadente de la culture. La critique à l'égard de Wagner consiste seulement dans la volonté explicite que le théâtre n'impose pas sa domination. Et l'exemple du « grand style » emprunté à l'architecture dans *Le Crépuscule des Idoles* n'implique aucune hiérarchisation. La musique est à la fois le dernier art et l'art originaire, où se pose la question qui seule importe vraiment : qu'est-ce que le dionysiaque ? Une telle question n'est pas seulement d'ordre esthétique. Elle concerne le problème de la vie, c'est-à-dire le problème de l'être, qu'on interprète l'être comme « volonté », comme « un originaire », ou comme « volonté de pouvoir ». La question nietzschéenne est celle de la valeur de la science au regard de l'art et de la valeur de l'art au regard de la vie. La musique n'est donc inférieure ni à la science, ni aux autres arts, et sa signification est extramusical.

4) Le corollaire de la thèse formaliste est que l'esthétique musicale ne saurait prendre en compte les effets de la musique ; il faudrait supprimer le sujet (l'auditeur), dont les états d'âme relèveraient seulement de la sociologie. Plus techniquement, il faudrait s'en tenir à la partition comme garantie d'objectivité.

a) Outre le fait que la lecture littérale de tout écrit (musical ou littéraire) puisse aussi nous entraîner à une sorte de myopie à l'égard de la signification recherchée, cela implique qu'on ne tienne un discours que sur les musiques qui s'écrivent et qui s'écrivent sous forme de partition, ce qui n'est pas le cas des musiques concrètes, des musiques orales, et à plus forte raison de la littérature et de la philosophie. Alors se referme définitivement la porte ouverte sur une équation du discours philosophique et du discours musical.

b) Le discours du spectateur (de l'auditeur) sur lui-même n'aurait rien à nous apprendre. Admettons que les écrits littéraires de Baudelaire, de Schumann, de Wagner sur la musique soient inutiles et illégitimes. Mais qu'en est-il des états d'âme de Nietzsche ? La philosophie de Nietzsche est-elle autre chose qu'une tentative de conceptualiser l'effet produit sur son esprit et sur son corps (soit sur son organisme, sur ses nerfs, sur sa circulation sanguine) par la musique de Wagner ? – Il ne s'agit pas, pour Nietzsche, de supprimer le sujet, le spectateur, mais de passer, au contraire, à une esthétique du « spectateur artiste », par opposition au spectateur soumis et crétinisé, dont les décadents européens offrent un peu partout la triste caricature. – En outre, il s'avère scientifiquement productif de contredire l'impératif formaliste de méthode, et de procéder, par exemple, à l'analyse des « états d'âme » d'un Peter Gast à propos de la musique de Nietzsche. On peut considérer la *Prière à la Vie* comme une « un jeu de formes », une simple « arabesque ». Mais Gast ressent et écrit que la musique de son ami a pour lui une « sonorité

chrétienne » ; elle sonne comme une « marche des croisés » ; c'est à la fois « guerrier et chrétien », comme des « boucliers qui s'entrechoquent » (*Lettre à Nietzsche*, citée p. 263). – Et si Nietzsche, dans le fonds, derrière ses allures pieuses de philosophe de la vie, derrière son « hymne à l'amitié », n'était qu'un brutal croisé occidental ? Et si la musique était le discours ultime de l'être parce qu'elle est effectivement, plus encore que la philosophie, plus encore que la science et la religion, l'expression de la « volonté de pouvoir » ? – Deleuze, bien qu'il n'ait pas pris la mesure de l'esthétique musicale, a insisté sur le fait que la philosophie de Nietzsche est une philosophie la « force » et des rapports de force, une philosophie de « l'agressivité », une philosophie « à coups de marteau ». Gast éveille donc le soupçon sur la critique nietzschéenne elle-même, et se montre en cela aussi philosophe que musicien. Son « état d'âme », s'il est inutile pour le discours légitime de l'esthétique musicale, est donc très utile pour le discours illégitime de la philosophie.

5) L'intérêt de revenir à Nietzsche, aujourd'hui, ce serait de penser l'avenir de la musique. Or, la musique est finalement présentée comme un art mort ; elle n'aura pas survécu au wagnérisme, si ce n'est peut-être, par réaction, dans une certaine musique française fin-de-siècle (du dix-neuvième siècle). La conclusion du livre est que le cinéma pourrait être l'avenir de l'art. Adorno, certes, a interprété Wagner comme le commencement de la musique de film, mais il a également pensé, en son temps, une autre possibilité pour l'art, pour la musique que le cinéma, dans lequel il ne voyait malheureusement qu'un art de masse (au sens nietzschéen). Il est donc légitime de se demander si la physiologie ne fournirait pas des conditions de possibilité plus satisfaisantes que l'esthétique formaliste pour le discours sur la musique. Elle permettrait de mettre fin, au moins théoriquement, au pessimisme. Elle inciterait à dire un grand « oui » à la vie, un grand « oui » à la musique. Elle inciterait à croire en la puissance affirmative de la musique, mais aussi bien de la philosophie, de l'esthétique, et même de la métaphysique.
