

**La généalogie allemande de l'esthétique musicale de
Nietzsche**
Cécile Roux

► **To cite this version:**

Cécile Roux. La généalogie allemande de l'esthétique musicale de Nietzsche. Philosophie. 2012.
dumas-00778405

HAL Id: dumas-00778405

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00778405>

Submitted on 20 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Cécile Roux

La Généalogie allemande de l'esthétique musicale de Nietzsche

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Philosophie

Spécialité : Histoire de la philosophie et philosophies du langage

Sous la direction de M. Éric Dufour

Année universitaire 2011-2012

Sommaire

Introduction.....	p. 4
Kant, ou l'impulsion de deux mouvements antagonistes et fondamentaux pour comprendre la théorie esthétique de Nietzsche.....	p. 8
Deux conceptions antagonistes de la musique : Formalisme vs. Romantisme.....	p. 31
Nietzsche, ou le fruit de l'opposition.....	p. 51
Conclusion.....	p. 73

Introduction

Il y a toujours dans la pratique musicale quelque chose d'indéfinissable qui fait des discussions entre musiciens un échange vain, presque stupide, comme s'il n'y avait rien à échanger de plus que ce qu'on a partagé musicalement. Soit le discours sur la musique est un discours musicologique, technique, aride ; soit il ressemble à un brouhaha d'impressions mal-définies comme « C'était d'enfer », « Je me suis éclaté » etc. Or ce qui est remarquable, c'est que ces expressions floues sont comprises par l'ensemble des musiciens en présence : tous sentent que le langage peine à transcrire le moment musical et pourtant, tous comprennent exactement ce que l'on cherche à dire. La communication du moment musical ne semble alors pouvoir s'établir qu'entre musiciens, c'est-à-dire uniquement au sein d'une communauté de personnes rassemblées par la même expérience qui est celle de la musique. Si nous parlons ici en particulier de l'expérience de la musique comme pratique de jeu, nous n'excluons pas le discours sur la musique tenu par les auditeurs et qui ressemble encore étrangement à un discours abstrus.

Le hiatus qui semble exister entre la musique et le discours sur la musique pousse le musicien vers une pratique réflexive et philosophique lorsqu'il se pose la question : Qu'est-ce que la musique ? Comment en saisir l'essence ? Qu'est-ce que la musique, comment parler, dire de la musique ? Qu'est-ce que la musique, peut-on parler de *la* musique lorsqu'on considère les rapports différents que chacun entretient avec cet art désormais si démocratisé ? Toutes ces questions et cette rengaine « Qu'est-ce que la musique ? » reviennent sans cesse face au mystère de l'expérience musicale. Les outils philosophiques paraissent alors des plus adaptés pour répondre à ces questions et les apports de l'esthétique nietzschéenne dans la pensée de la musique semblent être cruciaux pour notre étude. Il s'agit donc de s'intéresser à Nietzsche en tant qu'il est un musicien-philosophe et qu'il a allié pratique musicale et pratique philosophique : Pierre Sauvanet parle du « moment nietzschéen [comme] *ce geste d'incorporation de l'esthétique à l'intérieur même du discours philosophique* [...] »¹. Notre choix de penser la musique à partir de Nietzsche se justifie par deux fois. Dans un premier temps, nous pouvons remarquer combien l'œuvre et la vie du philosophe sont

¹ Pierre SAUVANET, « Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour », *Archives de Philosophie*, Tome 64, 2001-2, <http://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2001-2-pages-343.html>, page consultée le 7/10/2011.

péties d'une réflexion sur la musique (et non sur l'art en général). Nous excluons donc les philosophes n'ayant pas produit une réflexion particulière et conséquente sur l'art musical. En second lieu, il nous semble que Nietzsche se situe historiquement à un tournant : le XX^e siècle voit l'avènement de genres musicaux totalement novateurs et inédits qui nécessitent des concepts neufs. Nietzsche révolutionne l'esthétique musicale à l'aube du XX^e siècle, ce qui fait de sa pensée la plus adéquate pour appréhender des styles naissants comme le Jazz. L'enjeu de notre étude est donc bien celui de comprendre la pensée de la musique de Nietzsche à l'aune des textes eux-mêmes.

Après les trois *Critiques* kantiennees qui sont des œuvres gigantesques, les philosophes allemands doivent s'approprier les thèses de Kant mais aussi les difficultés qu'elles soulèvent. Ce travail de réappropriation des concepts et des idées fait alors naître des pensées qui sont issues du même terreau philosophique mais qui peuvent toutefois être opposées : c'est le cas tout particulièrement des pensées esthétiques issues de la *Critique de la faculté de juger*.

Mais pourquoi parler de Kant quand le philosophe central de notre étude est Nietzsche ? Il s'agit de nous poser la question de la méthodologie de notre étude : comment traiter de manière pertinente la question de la pensée esthétique de Nietzsche ? La réponse semble toute faite : il faut réutiliser la méthode généalogiste de Nietzsche et l'appliquer à son propre discours, plus encore, à une analyse biographique. Cette méthode généalogiste consiste à prendre en compte le jeu d'influences théoriques d'où naît la pensée de la musique du Nietzsche de la maturité. Chez Nietzsche en effet, rien ne naît *ex nihilo*, rien n'est fondamentalement indépendant, pas même la sphère artistique qui est, nous le verrons, profondément liée au corps. Il est impensable d'isoler un phénomène du processus et du contexte desquels il est issu. Or si aucune pensée ne naît sans influence, il nous faut nécessairement éviter l'erreur de considérer la théorie nietzschéenne de la musique détachée du contexte historique et biographique duquel elle émerge. Afin de comprendre les thèses esthétiques de Nietzsche, il nous faut donc procéder à sa manière, c'est-à-dire en suivant une méthode généalogiste. De quel contexte philosophique est issue la pensée nietzschéenne de la musique et quelle place prend-elle dans l'histoire de l'esthétique ?

Dès lors, il faut délimiter une période historique qui sera non seulement capable de nous éclairer sur le contexte philosophique dans lequel Nietzsche évolue, mais aussi dans laquelle on pourra faire émerger des liens, des filiations, des parentés. Notre travail se veut en fait être un travail d'historien de la philosophie en tant qu'il fait et justifie les liens théoriques qui existent entre certains auteurs. Comprendre l'esthétique du XIX^e siècle allemand en ayant toujours en ligne de mire la compréhension des thèses de Nietzsche dans sa période de maturité, telle est la méthode que nous voulons suivre. Il semble dès lors que la délimitation d'une période historique ne pose que très

peu de problèmes : Kant sera notre point de départ dans la mesure où son travail consiste en un résumé des théories qui ont pu être soutenues avant lui. Il sera notre socle et nous le considérerons comme s'il avait absorbé et retransmis une grande partie des pensées pré-kantiennes en matière d'esthétique (puisque c'est bien l'esthétique qui nous intéresse ici). Nous considérerons alors le XIX^e siècle allemand en tant qu'il commence avec Kant et se poursuit jusqu'à Nietzsche.

Désormais, il nous faut cheminer de Kant à Nietzsche en passant par les philosophes pertinents afin de démêler méthodiquement les thèses et antithèses dont le siècle est truffé. Pour ce faire, il nous semble judicieux de partir des philosophes qui ont largement influencé le discours nietzschéen tout au long de sa vie. Il est d'ailleurs remarquable de voir combien l'on retrouve au sein même du processus de maturation de la pensée esthétique de Nietzsche, l'évolution de la pensée esthétique du XIX^e siècle, comme si c'était toute l'esthétique du XIX^e siècle allemand que l'on retrouve condensée dans la vie et l'évolution théorique de Nietzsche : ses affinités romantiques, puis la critique du romantisme grâce à un rapprochement avec le formalisme et enfin la physiologie de la maturité. Ce parallèle nous semble des plus intéressants dans la mesure où il nous permet de montrer à la fois la lente maturation théorique dont la physiologie est le produit et à la fois la place privilégiée de Nietzsche dans l'histoire de l'esthétique, une place qui est celle d'un *pivot*. Notre étude se situe alors aux confins de deux histoires : l'histoire de l'esthétique du XIX^e siècle en Allemagne dans laquelle Nietzsche a sa place et l'histoire individuelle du philosophe qui reflète à l'échelle temporelle d'une vie humaine l'évolution intellectuelle de son siècle. Nous nous situerons par conséquent sur deux plans parallèles que nous traiterons presque simultanément puisque comprendre Schopenhauer, c'est déjà comprendre un peu l'auteur de *La Naissance de la Tragédie* et s'intéresser au formalisme c'est déjà entrevoir les thèses d'*Humain, trop humain*. Il s'agit donc d'entrer dans les textes de Nietzsche pour se confronter à la progression de sa pensée (on se situe ici sur le plan de l'histoire individuelle) mais aussi de justifier la place de *pivot* que joue Nietzsche dans l'histoire de l'esthétique (plan de l'histoire des idées esthétiques du XIX^e siècle allemand).

Qu'entend-on par le terme de pivot ? Etre un pivot au sens historique, c'est tout d'abord prendre acte du passé, l'intégrer afin de pouvoir le mettre en doute et proposer autre chose, c'est intégrer les problèmes et les questions laissées ouvertes par les anciens penseurs et donner un nouvel élan à la dynamique intellectuelle en posant de nouvelles bases. Un pivot tourne vers l'avenir dans un mouvement qui implique s'être déjà tourné vers le passé. Il nous faut bien comprendre cette idée de mouvement dans le sens où nous voulons montrer en quoi la pensée esthétique de Nietzsche est une pensée dynamique : elle se saisit du passé, un passé qui s'enracine (nous le verrons) dans une opposition stérile, pour mieux en saisir tous les enjeux et impulser un nouvel élan intellectuel. On doit comprendre en quoi la physiologie de la musique, qui est la thèse

de la maturité nietzschéenne, s'ancre dans les esthétiques qui l'ont précédée et comment elle parvient à les dépasser.

Ainsi, s'intéresser à l'esthétique musicale de Nietzsche, c'est comprendre de prime abord l'esthétique schopenhauerienne dans la mesure où Nietzsche, dans ses années de jeunesse, se réclame du romantisme et tout particulièrement de ses maîtres Schopenhauer et Wagner. L'esthétique formaliste de Hanslick, théoricien de la musique autrichien, doit également prendre place dans notre travail en tant qu'influence importante de Nietzsche après sa période romantique. Nous suivons ici la thèse développée par Eric Dufour dans *L'Esthétique musicale de Nietzsche*². Mais il nous faut, pour comprendre le parcours théorique nietzschéen, comprendre ce que sont ces deux esthétiques dans le XIX^e siècle, et par conséquent, ce qu'elles sont par rapport à l'esthétique kantienne. Ainsi, si toute notre étude s'appuie et part de Kant, nous devons voir quel lien il existe entre Kant et Schopenhauer (qui est un postkantien) et entre Kant et Hanslick puis considérer les relations qui existent entre l'esthétique romantique et le formalisme avant d'entrer à proprement parler dans les thèses de Nietzsche.

Notre travail se veut par conséquent être éclairant du point de vue de l'histoire des Idées en ce qu'il essayera de clarifier ce qu'il se passe en esthétique au XIX^e siècle en Allemagne, et ce toujours dans le but d'appréhender le plus précisément possible la conception de la musique de Nietzsche : il nous importe de prendre possession de la conception que Nietzsche a de la musique en s'appropriant le langage, les concepts, les préoccupations, les enjeux et la méthode qu'il utilise. Qu'est-ce que la musique pour Nietzsche ? Comment parler de la musique, comment dire le jugement de valeur que l'on porte sur les œuvres ? Comment penser, définir et légitimer l'appréciation d'une œuvre musicale ? Nous devons comprendre l'enjeu de ces questions et analyser les réponses qu'apporte Nietzsche sans jamais oublier notre méthode généalogiste.

² Eric DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.

Kant ou l'impulsion de deux mouvements antagonistes et fondamentaux pour comprendre la théorie esthétique de Nietzsche.

Notre démarche généalogiste nous amène à comprendre, et ce de manière primordiale, l'esthétique kantienne. Le but de notre étude est de montrer dans quelle mesure Kant impulse les deux grandes pensées de l'art (et en particulier de la musique) du XIX^e siècle : le romantisme schopenhauerien et le formalisme de Hanslick.

A la différence de l'ordre établi par la *Critique de la faculté de juger*, nous commencerons par étudier l'analytique du sublime : bien que cette analytique soit précédée de l'analytique du beau dans l'œuvre de Kant, il nous paraît pertinent, dans le cadre de notre étude, de procéder à l'inverse et ce pour des raisons historiques, encore une fois. Il s'agit en effet de montrer dans quelle mesure l'analytique du sublime influence le romantisme schopenhauerien puis dans quelle mesure l'analytique du beau influence le formalisme de Hanslick. Le formalisme tient une place non-négligeable dans l'histoire en tant que critique et antithèse du romantisme. La démarche que Kant adopte dans la troisième *Critique* et qui consiste à s'intéresser au beau avant de s'intéresser au sublime ne nous permet donc pas de mettre en valeur la primordialité du romantisme et l'éclosion du formalisme contre une telle esthétique.

L'analytique du sublime ou l'impulsion du romantisme.

Chez Kant, la faculté de juger esthétique est notre capacité d'attribuer une valeur esthétique à des objets singuliers appréhendés par la sensibilité. En effet, le jugement est une proposition qui lie une donnée du sensible avec un attribut général. Deux formes de jugements sont distinguées

dans la mesure où il existe deux rapports différents entre le sensible et l'intelligence (l'intelligence peut être dans un rapport hiérarchisé avec le sensible lorsqu'il s'agit de le déterminer, ou l'intelligence et le sensible peuvent évoluer dans un rapport de *libre jeu*). D'une part, les jugements de connaissance (ou jugements déterminants), pour lesquels l'objet est déterminé par les catégories de l'entendement. Il s'agit d'une construction du particulier par le général, d'une appréhension de l'expérience à travers le cadre des catégories : les données du sensible sont traitées par l'entendement qui les détermine selon leur qualité, leur quantité, leur relation et leur modalité. Dans ce premier cas, c'est l'entendement qui détermine et produit, au sens logique, la réalité objective. D'autre part, les jugements esthétiques (ou une espèce de jugements réfléchissants), pour lesquels l'entendement est cette fois-ci impressionné par le sensible. Il semble y avoir dans la rencontre de l'objet, l'idée d'une loi d'organisation spontanée: la nature paraît se plier d'elle-même aux principes d'intelligibilité de l'entendement. De cette connexion spontanée et ponctuelle de la nature à nos besoins d'intelligibilité naît le sentiment du beau.

Ainsi la grande différence entre le jugement de connaissance et le jugement esthétique est la suivante : le jugement de connaissance détermine le sensible pour le rendre conforme aux lois que l'entendement a élaborées alors que le jugement esthétique naît du sentiment que l'objet en question correspond de lui-même, presque naturellement, aux exigences de l'entendement. Nul besoin d'un traitement de l'objet esthétique par l'entendement puisque c'est comme si cet objet était transparent, n'avait aucun secret, révélait de lui-même sa loi d'organisation. On comprend mieux les qualificatifs « déterminant » et « réfléchissant » : le jugement de connaissance *détermine* le monde quand, dans le jugement esthétique, le monde se donne ponctuellement comme *reflet* des lois de l'entendement. Jacques Darriculat précise : « Tout se passe comme si le monde avait été façonné en vue de son appréhension par l'intelligence humaine, comme si la forme du monde matériel épousait les exigences de l'esprit subjectif. »³. Si dans les deux cas, le jugement consiste en une mise en rapport du sensible et des lois de l'entendement, dans le jugement de connaissance, le sensible est construit par le biais des concepts et, dans le jugement esthétique, les données sensibles semblent se donner d'elles-mêmes comme conformes à notre intelligence.

Qu'en est-il plus spécifiquement du jugement esthétique ? Nous nous intéresserons ici à l'analytique du sublime et ce pour les raisons que nous avons déjà évoquées. Le beau et le sublime ne sont pas, comme le dit Jean-François Lyotard « deux facultés de juger mais deux pouvoirs qu'a

³ Jacques. DARRIULAT, « Kant, Analytique du sublime », <http://www.jdarriculat.net/Auteurs/Kant/KantAnalSublime.html>, page consultée le 18/01/2012.

la faculté de juger d'apprécier esthétiquement et qui procèdent de façon divergente »⁴. Dès lors, de quelle manière procède le jugement dans le cadre du sublime ?

L'analytique du sublime pense l'activité esthétique du sujet comme la relation entre l'imagination et la raison (et non l'entendement qui entre en jeu dans l'analytique du beau). Le sentiment sublime survient en effet par la présence d'un objet sans forme, c'est-à-dire illimité : le sublime est expliqué par Kant selon la catégorie de la quantité et ce de façon primordiale puisque le sublime est le *grandiose*, l'*informe*. Il se définit par sa démesure et sa présence massive, infinie, qui laisse l'esprit humain dans l'incapacité de le penser conceptuellement. Le sublime ne peut donc concerner que la raison : seule la raison est capable de considérer l'indéterminé dans sa fulgurante présence, d'appréhender l'Idée d'infini. L'entendement en tant qu'il est à la fois lié au sensible et conditionné par ses catégories reste muet face à un tel spectacle. Car oui, le sublime est peut-être avant tout un spectacle, celui de la démesure, celui du monde dans sa monstration la plus grandiose, la plus puissante et la plus débridée. Le sublime est ce qui, dans le monde, ne se laisse pas déterminer par la pensée.

« Le sublime proprement dit ne peut être contenu en aucune forme sensible, mais il ne concerne que les Idées de la raison, lesquelles, bien qu'aucune présentation qui puisse leur être adéquate n'en soit possible, sont ravivées et rappelées dans l'esprit précisément par cette inadéquation, dont une présentation sensible est possible. »⁵. Le spectacle dont nous parlons est donc la présentation d'une inadéquation essentielle qu'il nous faut expliquer. La raison, en tant qu'entendement autonome, c'est-à-dire affranchi du sensible, produit des Idées qui dépassent les bornes du sensible : ces Idées n'ont par conséquent aucune adéquation avec l'expérience et il est impossible d'en trouver une présentation dans le monde. Par exemple l'Idée du divin est absolument indépendante du sensible, sans corrélat dans le monde, d'où l'impossibilité d'une quelconque représentation du divin. Le sentiment du sublime n'est donc pas suscité par un éclatant spectacle, dans le monde, capable de mobiliser la raison et de faire jaillir ses Idées malgré nous puisque la raison est *hors* du monde et n'interagit pas avec lui. Le spectacle n'agit pas positivement sur la raison. Il s'agit plutôt de la présentation sensible de l'inadéquation des Idées et du monde : face au spectacle grandiose de l'informel, du sans-limite, et donc de l'impensé et de l'impensable, l'esprit considère l'inadéquation essentielle du monde avec son besoin d'intelligibilité. Le sublime peut alors se définir négativement comme la révélation de l'éclatante impossibilité de saisir par la sensibilité les Idées de la raison. Il exclut absolument une quelconque adéquation du monde et des Idées. Le sentiment du sublime est en fait le fruit d'une absence nécessaire, celle d'une connexion

⁴ Jean-François LYOTARD, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Mayenne, Galilée, 1991.

⁵ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. fr. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995, §23.

entre le sensible et les Idées de la raison, révélée par le spectacle « de la nature [...] dans son chaos ou dans son désordre et ses dévastations les plus sauvages et les plus déréglées, dès lors simplement que la grandeur et la force s'y peuvent percevoir. »⁶. Le sublime met en exergue l'impuissance de l'imagination face au chaos, à l'informe, à l'infini, exigeant alors le dépassement du sensible par le biais d'une autre faculté qu'est la raison.

Il semble important de préciser que le sublime ne se trouve pas dans la chose, dans le phénomène, mais dans la disposition de la pensée qui s'éprouve lorsqu'elle est en contact avec la chose : « Par conséquent, ce qu'il faut nommer sublime, c'est la disposition de l'esprit produite par une certaine représentation qui met en activité la faculté de juger réfléchissante, mais non pas l'objet »⁷ ou encore « Ainsi voit-on que la véritable sublimité devrait-être recherchée uniquement en l'esprit de celui qui juge, et non pas dans l'objet naturel – cette disposition de l'esprit se trouvant suscitée par le jugement qui est porté sur l'objet »⁸. Le sublime n'est donc pas une propriété de l'objet mais un état de l'esprit, un sentiment. En tant que sentiment de l'inadéquation entre notre « pouvoir d'évaluation [...] des choses du monde sensible »⁹ et les Idées de notre raison qui semblent naturellement enclines à penser l'incommensurable, le sublime est « le sentiment d'un pouvoir suprasensible en nous. »¹⁰. L'introduction du suprasensible nous sera utile bientôt pour penser le lien entre l'analytique du sublime et la pensée romantique du XIX^e siècle. Mais avant, comment comprendre l'analyse que fait Kant du sublime en termes de *mathématique* et *dynamique* ?

La section intitulée « Du sublime mathématique » concerne en fait l'analyse du sublime selon le moment de la quantité puis selon celui de la qualité. Il s'agit ici de bien comprendre en quoi le sublime est l'appréciation de grandeurs inimaginables (au sens d'in-appréhendables par l'imagination) et donc d'analyser les capacités de la faculté de l'imagination face à l'absolu, face à l'infini. L'imagination est la faculté en charge des formes des phénomènes : elle est la faculté des limites, elle permet de cerner le début et la fin, de *former* le phénomène par rapport à ses limites (temporelles et spatiales). Á première vue, l'imagination est donc dans l'incapacité totale d'un quelconque rapport avec l'absolu puisque l'absolu est précisément l'absence de limites, le tout, le sans-borne, en bref, puisque l'absolu n'est pas un phénomène. Toutefois, couplée à l'entendement, il s'avère que l'imagination trouve le moyen de se représenter l'absolu : il est possible de présenter l'infini dans les limites de la *synthèse compréhensive*. L'entendement est capable d'appréhender

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, §25.

⁸ *Ibid.*, §26.

⁹ *Ibid.*, §25.

¹⁰ *Id.*

mathématiquement l'infini par la succession d'additions d'une unité. La coopération de l'imagination est requise dans le cadre de la synthèse compréhensive dont nous parlions tout à l'heure : la connaissance de l'infini par récurrences nécessite la présentation imaginative des grandeurs en question et ce à chaque étape de la progression. Dans le paragraphe 26 de l'analytique du sublime, Kant écrit : « L'imagination progresse d'elle-même jusqu'à l'infini dans le processus de composition qui est requis pour la représentation de la grandeur, sans que rien ne lui fasse obstacle ; mais l'entendement la guide par des concepts numériques, auxquels elle doit donner leur schème »¹¹. Le problème se pose lorsque l'imagination n'est plus couplée à l'entendement mais à la raison, ce qui est le cas du sublime. En effet, si l'imagination parvenait à *schématiser* l'infini dans son interaction avec l'entendement (« [...] l'évaluation logique de la grandeur se poursuit jusqu'à l'infini sans rencontrer d'obstacle. »¹²), sa coopération avec la raison dévoile la limite de ses rapports avec l'absolu : « On voit clairement où et quand le sentiment sublime a chance de s'éveiller : c'est lorsqu'il est demandé à l'imagination d'avoir, de toutes les unités incluses par composition dans la progression, une compréhension esthétique »¹³. La raison, étant capable de penser l'infini comme un tout, exige de l'imagination qu'elle lui en donne une présentation. Incapable d'unifier les étapes successives qui étaient nécessaires à son appréhension de l'absolu en un unique acte de *schématisation*, l'imagination est face à ses limites. Un hiatus irréversible se joue alors entre les deux facultés en présence, hiatus qui est à l'origine du sentiment du sublime et qui fait le lien avec la section « du sublime dynamique de la nature ».

Le hiatus irréversible qui existe entre les facultés de l'imagination et de la raison pour ce qui est d'appréhender l'absolu persiste lorsque Kant analyse le sublime selon le moment de la modalité et de la relation. Il s'agit en effet d'un rapport impossible entre deux absolus : celui de l'imagination qui consiste en la plus grande *mesure première* que l'imagination peut présenter et celui que la raison peut concevoir. Le sublime est le sentiment qui naît à l'occasion d'un spectacle (dans le monde) qui met en rapport ces deux absolus : la nature, dans la démonstration de sa « puissance » (« Cette force est dite *puissance* quand elle manifeste sa supériorité vis-à-vis de la résistance émanant de ce qui possède soi-même une force »¹⁴) confronte l'imagination à sa propre limite puisque incapable de schématiser la grandeur du spectacle et fait donc naître la peur (« Or, ce à quoi nous cherchons à résister est un mal, et quand nous ne trouvons pas notre pouvoir à la hauteur d'un tel mal, nous avons affaire à un objet qui fait peur. »¹⁵). Cependant, la raison, prend conscience de sa capacité à vaincre la force de la nature dans la mesure où elle est capable de concevoir l'absolu.

¹¹ *Ibid.*, §26.

¹² *Id.*

¹³ J.F LYOTARD, *Leçons sur l'analytique du sublime*, *op.cit.*

¹⁴ E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op.cit.* §28.

¹⁵ *Id.*

Le sentiment de peur est alors surmonté car nous avons trouvé « dans notre pouvoir de raison une autre mesure, non sensible, qui comprend sous elle cette infinité [l'absolu de l'imagination] elle-même comme une unité, vis-à-vis de laquelle tout dans la nature est petit – en sorte que nous avons découvert en notre esprit une supériorité sur la nature même dans son incommensurabilité »¹⁶. Le spectacle sublime est alors l'occasion de la peur, engendrée par l'impossibilité de l'imagination à appréhender ce spectacle et donc à envisager une quelconque supériorité sur lui, puis l'occasion de découvrir, par la raison, une force insoupçonnée en nous et avec elle, la possibilité de s'élever au-dessus de « l'apparente toute-puissance de la nature »¹⁷. Cette puissance de la raison réfléchie par le spectacle sublime est l'occasion d'un épanouissement de la force vitale du sujet esthétique qui entrevoit la possibilité d'une destination suprasensible. Il s'agit ici du dépassement de l'esthétique dans la morale kantienne. Nous ne développerons pas cette thèse ; ce n'est pas notre sujet. Le *suprasensible* kantien nous permettra en fait d'introduire l'idée d'une transcendance de l'art chez les romantiques. Lyotard résume les étapes du sentiment sublime comme suit : « Et comme il s'agit d'un sentiment que la pensée qui pense l'absolu éprouve, le déplaisir qu'elle sent en pensant l'absolu impossible (pour l'imagination) s'efface devant et dans le plaisir qu'elle sent en pensant l'absolu possible (pour la raison). »¹⁸ Le sentiment esthétique du sublime se constitue dans la synthèse et le contraste de l'effroi de l'imagination face au spectacle qui la dépasse et de la puissance de la raison à anéantir le sensible dans un sentiment qui met le sujet esthétique en rapport avec l'absolu (Darriculat parle de « transcendance »¹⁹).

Ainsi, avec le sentiment du sublime, nous prétendons avoir accès au suprasensible. Cependant chez Kant, il semble y avoir une supériorité du sublime naissant à l'occasion du déchaînement de la nature sur le sublime d'une œuvre d'art et donc un dépassement du sublime mathématique dans le sublime dynamique. En effet, l'immensité et même l'infinie grandeur du sublime, semble ne pas pouvoir se présenter dans l'œuvre d'art dans la mesure où elle est le produit d'une main humaine et où elle est donc définie, formée, délimitée, stable. Certes l'Eglise Saint-Pierre de Rome (c'est l'exemple de Kant au §26 de l'analytique du sublime²⁰) est si colossale que l'imagination est embarrassée pour saisir complètement le monument : « l'imagination pressent un grandiose qu'elle ne sera plus capable de soumettre à sa mesure »²¹. Toutefois, l'art du sublime constitue la limite de l'art puisqu'au-delà la forme s'atténue, les limites se brouillent et laissent

¹⁶ *Id.*

¹⁷ *Id.*

¹⁸ J.F LYOTARD, *Leçons sur l'analytique du sublime*, *op.cit.*

¹⁹ J. DARRIULAT, « Kant, Analytique du sublime », *op.cit.*

²⁰ E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op.cit.*

²¹ J. DARRIULAT, « Kant, Analytique du sublime », *op.cit.*

place à l'indéfini. Ici commence le sublime de « la nature brute »²², un sublime *authentique* indépendant de la main de l'homme (sans forme) et affranchi de tout jugement téléologique (finalité sans fin).

L'Esthétique schopenhauerienne, héritière du sublime kantien.

Il est désormais intéressant d'étudier de quelle manière Schopenhauer s'inspire du sublime kantien et le modèle pour faire de la musique l'art sublime par excellence. Avant toute chose, il nous faut préciser ce qu'est la *volonté* en tant que concept central chez Schopenhauer. La volonté est le suprasensible, l'idée qu'au-delà des apparences, il n'y a pas de frontières entre les êtres. Le principe d'individuation est un principe qui ne régit que les apparences : si l'on s'affranchit du monde sensible, les séparations temporelles et spatiales n'existent plus, il n'y a plus qu'une unité absolue, comme une masse informe, originelle et infinie, réunion de tous les êtres. Le monde des apparences est ainsi l'objectivation de la volonté dans les phénomènes, c'est-à-dire l'incarnation individualisée de la volonté recouverte par le voile de Maya. Il y a chez Schopenhauer deux plans, deux réalités au sens platonicien : le monde comme volonté, ce qui sous-tend tous les phénomènes, l'origine et la fin de toutes choses ; et le monde comme représentation ou phénomène c'est-à-dire le monde des apparences. Aussi, la volonté est définie comme une force propre au maintien de la vie qui n'a d'autre fin que de continuer à vivre. Elle est un *Eros*, une pulsion créatrice et cette pulsion créatrice montre bien que la volonté se définit aussi par un manque : le caractère paradoxal de la volonté consiste en un absolu affamé contraint de se nourrir de lui-même puisqu'il est précisément un absolu et qu'il n'y a rien hors de l'absolu. On peut, pour mieux comprendre, lire cette auto-dévoration dans les phénomènes : les phénomènes sont des objectivations de la volonté ; chaque phénomène incarne la volonté ; or cette volonté se manifeste en chaque phénomène par l'instinct de survie ; le monde des apparences est le théâtre de la lutte de la volonté avec elle-même (puisque la lutte des phénomènes entre eux). Par conséquent, on voit bien que la volonté est caractérisée par la tendance à créer et donc à s'autodétruire pour toujours créer. L'homme, pris dans le schéma de cette volonté qui s'auto-dévore et donc dans la souffrance caractéristique du vouloir-vivre, ressent la paix à l'occasion de la rencontre avec l'art. La question est de savoir ce qu'est l'art chez Schopenhauer et dans quelle mesure il est possible de déduire la conception schopenhauerienne de l'art du sublime kantien.

²² E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, op.cit. §26.

Tout comme pour Kant, le jugement esthétique est désintéressé, c'est-à-dire qu'il n'a d'autre fin que lui-même : la finalité du jugement esthétique est subjective (la finalité du jugement esthétique est le sentiment de beau ou de sublime que le sujet esthétique ressent) et non objective (il ne s'agit aucunement d'un désir de possession ou de consommation de l'objet en question : l'existence réelle de l'objet esthétique importe peu). Ce désintérêt de l'objet esthétique est précieux pour Schopenhauer dans la mesure où il lui permet de penser le désintérêt du monde et avec lui, le recul apaisant par rapport à la vie humaine prise dans le tourment de la volonté. Le jugement esthétique est pure contemplation, renoncement d'une quelconque appropriation de l'objet, pure jouissance de l'apparence. L'héritage kantien se limite pour l'heure au caractère désintéressé du jugement esthétique.

Chez Schopenhauer encore, le jugement esthétique est un jugement réfléchissant (si l'on use du vocabulaire kantien) : le monde des apparences étant la représentation de la volonté, l'œuvre d'art est l'expression du monde défini par la souffrance de la vie. On aura compris que la souffrance est impliquée par la notion même de volonté qui n'est que désir, manque et par conséquent souffrance. Il s'agit de bien comprendre les rapports entre le monde et la volonté. La volonté est l'essence du monde en ce qu'elle est le moteur de la vie. Elle est l'absolu dans lequel la vie peut se déployer : la volonté définit le cadre de la finalité de la vie qui est de continuer à vivre. Elle est donc une puissance, un *Eros*, un mouvement auto-entretenu par une autoconsommation. Le monde est le théâtre de la volonté dans le sens où c'est dans le monde qu'elle se manifeste : le monde est la représentation de la volonté, la représentation du vouloir-vivre, « [...] le monde, dans son devenir, est l'expression phénoménale de la "volonté" »²³. Inversement, la volonté est l'essence du monde, le général qui soutient tous les particuliers, le lieu commun de tous les phénomènes dans le monde, aussi différents soient-ils. Elle est l'origine et la fin, elle est la pulsion de vie qui soutend tous les phénomènes.

L'œuvre d'art, en tant qu'elle est un phénomène dans le monde est par conséquent elle aussi une représentation de la volonté. Elle réfléchit la volonté dans le sens où elle est une représentation de la représentation de la volonté (puisque une représentation du monde). Or nous avons vu que la volonté consiste en un paradoxe qui entraîne nécessairement la souffrance : la volonté est un absolu caractérisée par un manque et ne peut donc que s'auto-dévorer sans jamais combler ce manque. L'homme, en tant qu'être vivant, est pris dans le filet de la souffrance dans la mesure où le vouloir-vivre accentue le principe d'individuation. En effet, il s'agit pour chacun d'entre nous de garantir

²³ J. DARRIULAT, « Schopenhauer, la contemplation esthétique », <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Schopenhauer/SchopEsthetique.html>, page consultée le 13/01/2012.

notre survie, parfois au dépend de celle des autres. Chacun veut affirmer sa force vitale, provoquant un état de guerre généralisé caractéristique du monde pour Schopenhauer.

C'est ici que l'art joue un rôle crucial : André Cresson dans *Schopenhauer, sa vie, son œuvre*²⁴, parle d'une « valeur incomparable de l'art » comme « instant de repos ». C'est par le biais de la contemplation de l'œuvre d'art que l'homme peut se retirer du monde et donc du règne de la volonté. Le sujet esthétique, celui qui est en contact avec l'œuvre, n'est plus dans le registre de la souffrance mais dans celui de la contemplation de la représentation de la souffrance de la vie : l'œuvre se fait *écran*. Ecran au sens de séparation, de média entre la vie et la contemplation de la vie mais aussi écran au sens cinématographique d'une représentation du monde. L'œuvre d'art permet de couper l'homme du vouloir-vivre et ainsi de lui donner la distance nécessaire pour ressentir la paix : « Elle [l'admiration] nous arrache un moment au torrent de nos désirs passionnés. »²⁵. Dans la satisfaction désintéressée que Schopenhauer reprend à Kant, l'homme accède à une liberté métaphysique c'est-à-dire à un détachement du monde, à un retrait du régime de finalité qu'implique le vouloir-vivre. Philonenko, dans *Schopenhauer, une philosophie de la tragédie* écrit : « Il n'est pas insensé de voir dans la métaphysique du beau une théorie de la liberté et de la libération que Kant, trop occupé par la doctrine du jugement réfléchissant esthétique, avait seulement pu pressentir. »²⁶. Il est alors intéressant pour nous de faire un point sur la parenté des théories kantienne et schopenhauerienne.

En premier lieu, Schopenhauer reprend à Kant le caractère désintéressé du jugement esthétique : c'est précisément ce désintérêt qui permet à Schopenhauer de penser le détachement du sujet esthétique par rapport au monde et par là même de le penser dans le régime de l'indifférence métaphysique. La satisfaction désintéressée du sentiment du beau chez l'auteur du *Monde comme volonté et comme représentation* est à l'origine de la conception de l'art comme d'une parenthèse paisible dans le monde régi par la volonté mais aussi à l'origine du plaisir esthétique comme jouissance momentanée de l'absence de douleurs. À ce premier héritage kantien, l'esthétique schopenhauerienne doit beaucoup. Le second réside plus précisément dans l'analytique du sublime. Philonenko nous dit : « Le beau selon Kant est pondération et équilibre. Le sublime est l'orage de la nature. Schopenhauer s'attache à ce dernier moment. »²⁷. En effet, le spectacle sublime chez Schopenhauer est l'occasion d'éprouver à la fois la soumission de notre vouloir-vivre aux forces incommensurables de la nature et l'occasion d'éprouver la liberté métaphysique impliquée par l'expérience esthétique. Schopenhauer traduit l'expérience du sublime kantien en des termes

²⁴ André CRESSON, *Schopenhauer : sa vie, son œuvre*. Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

²⁵ *Id.*

²⁶ Alexis PHILONENKO, *Schopenhauer : une philosophie de la tragédie*, Paris, Vrin, 1980.

²⁷ *Id.*

propres à sa métaphysique : il ne s'agit plus de parler d'un saisissement de l'imagination incapable d'appréhender l'infini puis d'un sursaut de la force vitale du sujet esthétique qui s'éprouve par le biais de sa raison ; il s'agit de parler de la distance (impliquée par la présence d'un objet esthétique) entre l'homme, dont le vouloir vivre est menacé par la force de la nature, et le sujet esthétique capable d'éprouver sa liberté métaphysique et ainsi de se détacher de l'emprise de la volonté. Tout se joue désormais dans le rapport de l'homme à la volonté : le spectacle sublime est l'occasion d'un nouveau rapport de l'homme au vouloir-vivre, l'occasion d'un détachement de la volonté de par le caractère désintéressé du sentiment esthétique.

En un sens, la reprise kantienne du jugement esthétique désintéressé implique cette traduction du sublime puisque c'est par le désintéressement que le sujet s'affranchit de la volonté : l'homme ne vit pas l'instant esthétique comme un moyen d'entretenir sa vie. L'expérience esthétique est précisément le moment d'une rupture avec le principe d'autoconservation, un moment qui est à lui-même sa propre fin. La liberté métaphysique s'éprouve lorsque l'homme se libère du vouloir-vivre, lorsqu'il jouit d'un moment de retrait du règne de la volonté. Or c'est par le caractère désintéressé du sentiment esthétique que l'homme peut, devant le spectacle sublime d'une nature déchaînée, éprouver cette liberté vis-à-vis du vouloir-vivre : le sujet esthétique est envahi par la jouissance de contempler les forces mises en œuvres par la volonté, sans s'y soustraire lui-même. On retrouve l'idée kantienne de la découverte de la force vitale chez le sujet esthétique à l'occasion du sentiment du sublime.

S'extraire du régime de la volonté à l'occasion du sublime, c'est s'emparer de sa liberté métaphysique et découvrir la vie sous l'angle de l'absence de désirs. En termes kantien, c'est prendre conscience d'une force vitale en nous, promesse d'un pouvoir suprasensible. Pourquoi suprasensible? Parce que dans le sentiment esthétique, la raison dépasse l'infini présenté par le chaos de la nature, elle transcende le sensible et conçoit un au-delà du sensible. Kant ouvre ainsi la porte de la métaphysique du beau à Schopenhauer. Le retrait du monde dans lequel se situe l'expérience esthétique chez Schopenhauer ne semble pas étranger à cette destination suprasensible. La métaphysique du beau s'applique en effet à sortir le sujet esthétique du monde, à l'affranchir du règne de la volonté et c'est en ce sens que l'esthétique schopenhauerienne ne peut qu'être une métaphysique.

Ainsi, comme tout bon disciple, Schopenhauer s'inspire de Kant pour le dépasser. Nous avons vu en effet que le fondement de l'esthétique romantique de Schopenhauer est le caractère désintéressé du sentiment esthétique. De là découle la possibilité d'un détachement du monde, détachement qui constitue la destination suprasensible que Kant n'avait fait qu'évoquer dans

l'analytique du sublime. Il nous reste toutefois un point à considérer : en quel sens pouvons-nous dire que la musique est pour Schopenhauer l'art sublime par excellence ?

Selon Eric Dufour dans *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, « Schopenhauer est le premier philosophe qui thématise la conception romantique allemande de la musique »²⁸ en faisant de la musique l'art capable d'exprimer la volonté. Expliquons. Schopenhauer établit une hiérarchie des arts en fonction du degré que chaque art représente dans l'échelle du vouloir-vivre. Par exemple l'architecture ne fait que représenter la pesanteur quand la sculpture est déjà la représentation de la volonté qui s'objective dans la forme idéale d'un corps. Dans tous les cas, les arts sont des représentations des Idées au sens platonicien : les Idées étant la représentation de la volonté dans le monde suivant le principe d'individuation, les arts sont une représentation de la représentation de la volonté (et donc une représentation déformée de la volonté). Schopenhauer confère cependant à un art particulier la capacité de représenter sans intermédiaire la volonté et cet art est la musique. L'absence de figuration dans la musique permet en effet de penser une analogie des rapports qu'entretiennent les Idées et la musique avec la volonté : « J'étais arrivé à ce résultat qu'entre les productions musicales et le monde comme représentation, c'est-à-dire la nature, il devait y avoir non pas une ressemblance, mais un parallélisme manifeste, et je l'avais ensuite démontré. »²⁹. L'isomorphisme schopenhauerien consiste donc à considérer l'identité de structure de la musique et de la volonté. Le développement de la musique suivant une hiérarchie des hauteurs (de la basse à la mélodie) est analogue au déploiement de la volonté dans le monde par le développement des Idées : chaque Idée objective la volonté et se multiplie pour constituer le monde. La musique n'imité donc pas le monde phénoménal, elle n'a pas pour objet les Idées (comme c'est le cas des arts figuratifs), elle décrit « les mouvements de la volonté qui traversent le monde »³⁰. Et c'est ici que la musique se fait art du sublime par excellence : lorsque les autres arts permettaient au sujet esthétique de contempler la volonté à travers des lunettes à double foyers (l'œuvre représente une Idée qui représente la volonté), la musique lui permet une proximité sans précédent avec la volonté en se faisant l'expression directe de l'essence du monde. Schopenhauer écrit : « La musique n'est pas, comme tous les autres arts, une manifestation des idées ou degrés d'objectivation du vouloir, mais l'expression directe de la volonté elle-même. »³¹ La force suprasensible qui s'exprime à l'occasion du sublime kantien se concrétise chez Schopenhauer par la possibilité d'une contemplation *pure* de l'essence du monde, de la *chose-en-soi*, qui est permise par la musique. Nous disons *pure* en

²⁸ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, *op.cit.*

²⁹ Arthur SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), trad. fr. A. Burdeau, Librairie Félix Alcan, 1912, Wikisource.org, page consultée le 20/09/2011, Supplément au livre III, Chapitre XXXIX « De la métaphysique de la musique ».

³⁰ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, *op.cit.*

³¹ A. SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.* Chapitre XXXIX.

opposition à la contemplation que permettent les autres arts, soit une contemplation médiée par deux fois.

Nous pouvons désormais comprendre dans quelle mesure la pensée romantique de la musique, et en particulier celle de Schopenhauer, est issue du sublime kantien. En effet, c'est dans la mesure où le sublime ne se laisse pas mesurer, ne se laisse pas définir et quantifier chez Kant, que les romantiques peuvent penser la musique comme substitut à la raison et à l'entendement : les deux facultés kantiennes sont incapables d'appréhender l'essence du monde et la musique devient le langage universel, support d'un sens extra-musical. Le sublime qui chez Kant était principalement dans la nature, se cristallise désormais dans l'art musical, art qui transcende la notion d'un beau proportionné et limité pour s'extasier dans une connaissance de l'essence du monde. Schopenhauer et les romantiques s'engouffrent dans la brèche ouverte par le sublime kantien en théorisant la musique comme *langage originel*, c'est-à-dire comme un art que tout le monde comprend mais que personne ne peut traduire, que tout le monde ressent, mais que personne ne peut conceptualiser et c'est ici que la musique est l'art sublime par excellence. La musique est une grande claque, une explosion, un déchaînement, et ainsi l'équivalent de la nature sublime de Kant ou l'expression fondamentale du vouloir schopenhauerien. Eric Dufour écrit : « Alors que notre langage, à titre de particularisation ou d'exemple, possède toujours un sens précis et délimité, en renvoyant toujours à tel état de chose, le sens général et infini de la musique, qui est précisément ce qui a pu faire croire qu'elle ne possédait aucun sens, ne renvoie jamais à un objet ou à un événement déterminé, mais à la nature comme totalité. »³²

Le sublime kantien ouvre donc la voie à un nouveau mode de connaissance qui est celui du sentiment et dont l'accès privilégié réside dans la musique comme langage originel et expression de l'essence du monde, expression de l'essence intime des choses et des êtres, expression de la volonté. Le dépassement de Kant par Schopenhauer consiste tout particulièrement dans cette nouvelle manière de considérer le sentiment comme un mode de connaissance et c'est en cela que Schopenhauer est romantique (nous verrons plus tard qu'il s'agit en fait d'un préromantisme).

³² E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

L'analytique du beau ou l'impulsion du formalisme.

Notre analyse nous conduit désormais à l'étude de l'analytique du beau chez Kant, afin de mettre en valeur le lien qui semble exister entre le beau kantien et le formalisme de Hanslick. Il nous faut, pour établir cette parenté, comprendre ce qu'est le beau chez Kant.

Rappelons pour commencer que le jugement esthétique (ou jugement réfléchissant) naît de l'accord de ce que présente l'imagination avec l'entendement : le spectacle appréhendé par l'imagination enchante l'entendement dans la mesure où c'est comme si la loi d'organisation de ce spectacle se donnait d'elle-même à l'entendement sans que celui-ci n'ait à travailler. Il faut bien comprendre que nous sommes ici dans un registre métaphorique et qu'en réalité rien ne se donne d'emblée à l'entendement. Il s'agit de la saisie ponctuelle d'un objet singulier par la perception sensible appelée *imagination* dans la *Critique de la faculté de juger*, faisant naître le sentiment d'une conformité totale entre l'ordre de la chose et les principes d'intelligibilité de l'entendement humain : « La beauté ne se laisse appréhender qu'à l'esprit qui se livre sans *a priori* à la qualité fugitive de l'apparence, en ce lieu, en cet instant à jamais unique. »³³. Le sentiment du beau (Kant ne parle jamais *du* beau ou de l'*idée* de beau mais du sentiment du beau) est alors défini par l'harmonie soudaine qui existe entre mes facultés à l'occasion de la rencontre avec un objet singulier. Ces facultés sont celles de l'imagination et de l'entendement. Nous sommes ici en présence de la plus grande différence caractérisant le sentiment du beau et celui du sublime : l'imagination a pour partenaire l'entendement dans le premier cas et la raison dans le second cas. Ce qui nous amène à comprendre que le beau chez Kant est une affaire de proportion, de limite, de formes, lorsque le sublime se définit par sa démesure, son absence de limite et donc son absoluité : l'entendement est la faculté rangeant le divers de l'expérience dans des catégories (compréhension par l'élaboration de limites) quand la raison s'affranchit des catégories (pensée guidée par la liberté).

Procédons à la manière de Kant qui analyse le sentiment du beau à l'aune des catégories de l'entendement, à savoir la qualité, la quantité, la relation et la modalité, dans cet ordre. Selon le moment de la qualité, Kant établit que « le goût est la faculté de juger un objet ou un mode de représentation par l'intermédiaire de la satisfaction ou du déplaisir, *de manière désintéressée*. On appelle *beau* l'objet d'une telle satisfaction. »³⁴. Ce premier moment précise donc que le jugement

³³ J. DARRIULAT, « Analytique du beau » <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Kant/KantAnalBeau.html>, page consultée le 16/01/2012.

³⁴ E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op.cit.* « Définition du beau déduite du premier moment ».

esthétique est un jugement désintéressé, c'est-à-dire que nous ne considérons pas un objet beau en vertu de son existence mais en vertu de sa représentation : c'est la représentation qui suscite la satisfaction. En effet, l'intérêt est la satisfaction que nous tirons de l'existence d'une chose. Or dans le cas d'un jugement de goût, la satisfaction du sujet esthétique n'est pas déterminée par la possession de l'objet en question, mais seulement par la représentation de l'objet qui se donne comme le reflet des lois de mon entendement. Dire que seule la représentation compte c'est affirmer un primat de la forme de l'objet esthétique qui nous sera utile pour l'analyse du beau selon le moment de la relation. Le jugement esthétique est désintéressé quant à l'objet qui l'affecte. Le seul intérêt qui subsiste en esthétique est un intérêt subjectif, c'est-à-dire un intérêt pour le sentiment de satisfaction que nous éprouvons : l'existence réelle de l'objet esthétique n'est pas nécessaire au sentiment du beau.

Le moment de la quantité analyse la possibilité d'une universalisation de ce sentiment. Il s'agit de comprendre en quoi l'universalité esthétique est différente de l'universalité logique. L'universalité d'une connaissance (universalité logique) est une universalité objective, déterminante, une universalité de fait qui s'appuie sur les règles de l'entendement humain : un raisonnement logique conforme aux règles de l'entendement sera alors vrai pour tous. Il en va différemment dans la sphère esthétique dans laquelle ce n'est pas l'universalité d'une connaissance qui est recherchée mais bien celle d'un sentiment. Comment dès lors, un sentiment irréductiblement subjectif est-il susceptible d'être universalisé ? Pour Kant, la valeur du sentiment esthétique n'est pas relative à un individu ; elle est absolue, ce qui lui permet de penser la possibilité de l'universalisation. (Kant parle d'une « prétention à une universalité subjective »³⁵) En quoi est-elle absolue ? En ce que le sentiment du beau fait naître dans le sujet esthétique la conviction que chacun éprouve le même sentiment à l'occasion du beau. S'il s'agit d'un sentiment qui se joue dans la plus parfaite subjectivité, cette subjectivité est partagée par l'ensemble de l'humanité. Pourquoi parler d'*universalité subjective* ? Chez Kant, les concepts de l'entendement visent le général dans le particulier, or l'objet esthétique se caractérise par sa singularité même : les concepts n'entrent pas en jeu dans les jugements esthétiques et on ne peut ni dire, ni penser l'objet du sentiment du beau. Le jugement de goût ne peut donc porter que sur l'état intérieur ressenti par le sujet et ce faisant, l'universalité de ce jugement ne peut qu'être subjective.

C'est ici que Kant aborde ce que nous avons déjà donné en introduction, à savoir le mécanisme interne à l'œuvre dans le sentiment du beau. Nous avons dit qu'il s'agit d'une harmonie entre nos facultés. Kant part de l'universalisation subjective pour déduire les interactions de nos

³⁵ *Ibid.* §6.

facultés : l'accord entre les facultés fonde l'universalité dans la mesure où nous partageons tous ces facultés. Si l'universalisation ne peut résider que dans la subjectivité (le beau n'étant pas conceptualisable), il faut analyser cette subjectivité. Les facultés qui entrent en jeu dans le jugement de goût sont : « l'imagination, pour la composition du divers de l'intuition, et l'entendement, pour l'unité du concept réunissant les représentations »³⁶. Le mécanisme à l'œuvre entre les deux facultés est le suivant. L'imagination est impressionnée et compose des figures. Précisons que dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant identifie la sensibilité et l'imagination, cette dernière devenant par conséquent la faculté d'intuition, d'appréhension ou de perception. Les figures de l'imagination stimulent l'entendement qui, à son tour, stimulera l'imagination. L'esprit entre alors dans un cycle, dans lequel l'imagination et l'entendement se nourrissent l'un de l'autre, sans qu'aucune des deux facultés ne l'emporte sur l'autre. En ce sens, Kant parle d'un « libre jeu »³⁷ de nos facultés. Le sentiment du beau est par conséquent le sentiment de ce libre jeu et l'universalisation subjective consiste en l'universalisation de ce dynamisme interne. En cela, le jugement esthétique est universalisable bien qu'exclusivement subjectif. Kant conclut ce deuxième moment : « Est beau ce qui plaît universellement sans concept. »³⁸.

Qu'en est-il du moment de la relation ? Ce troisième moment analyse « la relation considérée [comme] celle qui unit l'objet à la fin pour laquelle il a été conçu. »³⁹. Chez Kant, il y a deux types de finalité que Darriulat appelle « finalité positive » et « finalité négative »⁴⁰. Définissons la première. La finalité d'un objet est positive lorsque cet objet a été déterminé par un concept c'est-à-dire lorsque c'est une idée qui est à l'origine de l'objet (et non l'objet à l'origine d'une idée). Kant écrit : « [...] est fin l'objet d'un concept dans la mesure où ce concept est considéré comme la cause de cet objet (comme le fondement réel de sa possibilité) »⁴¹. La finalité se rapporte alors au concept qui construit l'objet en vue de son existence : elle est « la causalité d'un concept vis-à-vis de son objet »⁴² quand la fin est l'objet du concept. Selon cette théorie, les objets sont créés par une volonté et répondent à la finalité recherchée. Toutefois, nous dit Kant, il existe des formes (ou des objets) qui semblent réaliser la loi d'un concept et ainsi répondre aux exigences d'une volonté, sans que l'on puisse pourtant déterminer quelle est cette loi et donc quelle est la fin de l'objet. Ceci définit ce que Darriulat appelle la finalité négative : la forme ne semble pouvoir se réaliser que par le biais d'une intelligence mais nous ne sommes ni capables d'identifier la volonté d'où naît cette forme ni la fin qu'elle réalise. Ces formes ont donc une finalité mais pas de fin

³⁶ *Ibid.* §9

³⁷ *Ibid.* §6

³⁸ *Ibid.* « Définition du beau déduite du deuxième moment ».

³⁹ J. DARRIULAT, « Analytique du beau », *op.cit.*

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op.cit.* §10

⁴² *Id.*

puisqu'elles sont trop intelligemment organisées pour être le fruit du hasard mais indéfinies quant à leur cause et donc quant à leur fin. Il s'agit par exemple du corps humain, si complexe qu'il semble improbable qu'il ne soit pas le fruit d'une volonté et qui toutefois reste secret quant à savoir ce qu'est sa fin. De tels objets ont *une finalité sans fin*.

La finalité esthétique est une finalité sans fin et l'absence de fin se justifie par deux fois. La première justification tient au fait que le jugement de goût est caractérisé par un désintéret de l'objet : la satisfaction du beau n'est jamais issue de l'existence de l'objet. Par conséquent, une fin *subjective* comme principe de satisfaction issue de l'objet est inenvisageable, l'objet n'est pas la fin de la beauté puisque le sentiment du beau ne prend pas en considération son existence. La seconde nous rappelle qu'est beau ce qui plaît sans concept. Or Kant nous dit en substance au paragraphe dix⁴³ que *concevoir* l'objet comme l'effet d'une cause c'est se représenter sa fin. Aucun concept n'intervenant dans le jugement de goût, une fin *objective* est également inenvisageable.

Il nous faut désormais comprendre la nature spécifique de la finalité dans le jugement esthétique. Kant distingue deux types de finalité : la finalité objective et la finalité subjective. La première donne lieu à une distinction de second rang entre finalité externe et finalité interne. Commençons ici. La finalité objective désigne la relation causale d'un objet avec son concept. Ainsi le concept de couteau est la cause de l'objet *couteau* dans le monde, distinct de l'objet *métal* ou *scie* et l'objet *couteau* est une fin déterminée. Au sein de cette relation causale, la finalité peut être externe, c'est-à-dire répondre à une utilité autre que la simple existence de l'objet. Dans notre exemple, le couteau est conçu et réalisé *pour* couper. Mais la finalité peut également être interne : ici, c'est l'existence d'un objet répondant parfaitement aux critères du concept qui suffit à réaliser cette finalité interne. La finalité interne est une affaire de perfection. Par exemple, pour être un couteau, il faut répondre aux exigences de forme, de matière, de résistance etc. définies par le concept. Nous remarquons ici que la finalité objective ne s'accorde pas à l'idée d'une finalité du jugement de goût puisqu'il s'agit à chaque fois d'une relation de l'objet à son concept et que le jugement esthétique n'est pas une affaire conceptuelle.

Qu'en est-il de la finalité subjective ? Il s'agit pour Kant de penser ici une finalité qui met en rapport l'objet esthétique et nos facultés de représentation. C'est donc bel et bien sur ce terrain que se joue la finalité du jugement esthétique et on peut dire avec Florence Khodoss dans *Kant, Le Jugement esthétique*, que « ce qui plaît dans l'objet beau, c'est sa représentation sensible (non ses qualités sensibles, ni son utilité) ; le jugement sur le beau exprim[ant] l'état de conscience du sujet (non une connaissance de l'objet). On peut donc dire que la finalité du beau réside dans l'équilibre

⁴³ *Id.*

des fonctions de l'esprit, tel que le provoque la représentation de l'objet beau. On dira aussi que le beau consiste dans la simple forme de la finalité. »⁴⁴. Ainsi la finalité esthétique est subjective dans la mesure où il ne s'agit pas de la finalité de l'objet mais de celle du jeu des facultés débutant à l'occasion de la représentation de l'objet. La finalité esthétique est aussi formelle puisque les qualités de l'objet n'entrent pas en considération dans le jugement esthétique : seule la forme compte en tant qu'elle provoque la relation particulière entre l'imagination et l'entendement. C'est bien dans la mesure où la représentation de l'objet esthétique est immédiatement liée au sentiment de plaisir que l'on peut parler de « finalité », le plaisir naissant de la convenance de la forme de l'objet avec les formes des facultés présentes dans le jugement esthétique. En effet, la finalité naît précisément de ce rapport de convenance inexplicé (le jugement esthétique n'est pas conceptuel) entre l'objet et le sujet esthétique, sans que toutefois cette finalité ait une fin (le jugement de goût est désintéressé). Et Kant de conclure : « La beauté est la forme de la finalité d'un objet, en tant qu'elle est perçue en lui sans représentation d'une fin. »⁴⁵.

Enfin, le philosophe termine son analytique du beau par le moment de la modalité. Ce dernier moment est en réalité celui où Kant s'interroge sur la communication du sentiment esthétique. Il s'agit ici de montrer la « nécessité de l'adhésion de tous à un jugement qui est considéré comme exemple d'une règle universelle que l'on ne peut indiquer »⁴⁶. La nécessité subjective qui est évoquée ici peut s'expliquer comme ceci : à l'occasion de la rencontre avec un objet que l'on juge beau, j'affirme mon autonomie puisqu'aucun critère pour Kant, pas même les critères définis académiquement, ne peut influencer mon sentiment. Pour autant, ce sentiment a vocation à se communiquer dans la mesure où le jugement esthétique est un jugement dans lequel la loi d'organisation de l'objet se fait le reflet des lois de l'entendement. Ces lois de l'entendement étant valables pour tous les hommes, je reconnais autrui comme un être sensible capable lui aussi d'éprouver le sentiment du beau lorsqu'il rencontre l'objet en question. Toutefois, c'est ici que réside la difficulté de la notion de nécessité. En effet, à la différence des jugements logiques, il n'existe absolument aucun consensus quant aux jugements esthétiques : chacun peut juger un objet beau en exigeant d'autrui qu'il le juge également et sincèrement beau, sans jamais qu'un objet soit jugé universellement comme tel. Le jugement de goût est privé chez Kant, au sens d'autonome ; les affaires de goût ne se disputent pas.

La nécessité en esthétique consiste alors en l'idée d'un *sens esthétique commun* qui ne signifie pas que le sentiment du beau survienne de la représentation des mêmes objets mais que tous

⁴⁴ Florence KHODOSS, *Kant, Le Jugement esthétique, Paris, PUF, 1963.*

⁴⁵ E. KANT, *Critique de la faculté de juger, op.cit.* « Définition du beau déduite du troisième moment ».

⁴⁶ *Ibid.* §18

les hommes sont des êtres sensibles doués de la capacité d'appréhender le beau. En effet, le libre jeu des facultés de connaître semble être la seule condition de possibilité du sentiment du beau, condition de possibilité que partagent tous les hommes. La notion de subjectivité qui caractérise la nécessité en esthétique permet donc à Kant de penser la possibilité d'une communication des sentiments du beau tout en sauvegardant l'autonomie du jugement : il s'agit de « faire se communiquer diverses subjectivités entre elles »⁴⁷.

Kant explique la nécessité d'un tel sens commun en partant du jugement de connaissance ! La dimension subjective d'un jugement de connaissance serait le sentiment de nécessité de sa loi. En effet, la communication d'un jugement de connaissance requiert l'adhésion totale des participants à l'intelligence de la démonstration et ainsi avant tout, leur intime conviction que la loi logique de la démonstration est juste. Si ce préalable subjectif est suivi, dans le jugement logique, de la vérification objective de l'application de la loi, Kant nous dit que le jugement esthétique n'a pas besoin d'une telle vérification. La nécessité subjective paraît en effet suffisamment intense pour que la communication du sentiment du beau n'ait pas besoin d'une vérification (qu'elle ne pourrait nécessairement pas donner puisque le beau plaît sans concept). Ainsi, la conviction logique étant partagée par la communauté scientifique, le sentiment esthétique peut prétendre à son existence en chaque homme comme une *nécessité subjective*.

Kant conclut : « Est beau ce qui est reconnu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire. »⁴⁸.

Le formalisme de Hanslick

Edouard Hanslick est un musicien et théoricien de la musique autrichien, fondateur de la pratique musicologique que l'on pratique encore actuellement dans les universités. Vivant au XIXe siècle, il est empreint du néo-kantisme ambiant et notre étude vise à montrer l'héritage kantien qui existe dans sa pensée. Pourtant, de premier abord, il semble qu'un tel héritage n'aille pas de soi, et ce pour plusieurs raisons. La première est sans doute le tournant décisif que prend Hanslick dans *Du Beau dans la musique*⁴⁹ en élaborant une esthétique objective. Il ne s'agit plus de fonder la valeur d'une œuvre d'art sur l'effet qu'elle produit sur le spectateur mais au contraire de penser

⁴⁷ J. DARRIULAT, « Analytique du beau », *op.cit.*

⁴⁸ E. KANT, *Critique de la faculté de juger*, *op.cit.* « Définition du beau déduite du quatrième moment »

⁴⁹ Edouard HANSLICK, *Du Beau dans la musique* (1854), trad. fr. C.Bannelier, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgeois Editeur, 1986.

l'appréciation par rapport à l'œuvre elle-même et à une analyse interne. La distinction kantienne entre jugements de connaissance et jugements esthétiques n'a plus aucun sens chez Hanslick : le jugement esthétique se confond désormais avec le jugement de connaissance dans la mesure où le beau n'est plus un sentiment du sujet mais une propriété de l'objet. Il ne s'agit pas d'être impressionné par la soudaine correspondance entre l'organisation de l'objet esthétique et les lois de l'entendement, il s'agit au contraire de reconnaître la spécificité du langage artistique (dans l'ouvrage de Hanslick il est question tout particulièrement du discours musical), d'entrer dans une « contemplation intelligente »⁵⁰ de l'œuvre afin de se rendre disponible à la réception de l'idée musicale que le compositeur nous livre. L'appréciation d'une œuvre est donc tributaire de la connaissance, au sens scientifique du terme, de l'objet et toute tentative d'esthétique générale est vaine pour Hanslick puisqu'il faut, pour faire de l'esthétique, comprendre la spécificité de chaque art en particulier : « La beauté d'une œuvre musicale est *spécifiquement musicale* »⁵¹. Ici réside l'opposition structurelle de Kant et Hanslick : le premier est tributaire d'une esthétique du sentiment lorsque le second s'élève précisément contre une telle esthétique.

Le second obstacle à notre établissement d'une parenté des théories kantienne et hanslickienne est sans doute la différence profonde existant entre ce qu'on a appelé le *formalisme kantien* et le *formalisme de Hanslick*. Si la notion de forme est bel et bien utilisée par les deux auteurs, elle ne dénote absolument pas la même chose ! Chez Kant, il faut mettre la notion de forme en rapport étroit avec l'idée de désintéressé : l'objet esthétique plaît uniquement par sa représentation, non par son existence. La forme est alors cette représentation et le support du plaisir esthétique. Le sentiment du beau est désintéressé dans la mesure où seule la représentation de l'objet, c'est-à-dire sa forme, entre en jeu dans le mécanisme du sentiment de plaisir ou de peine. Il ne peut qu'en être tout à fait différemment chez Hanslick puisque l'analyse ne porte plus sur le sujet esthétique mais sur l'œuvre elle-même. La notion de forme est alors détaillée dans le dernier chapitre de *Du Beau dans la musique*. Hanslick écrit en cherchant à définir le contenu et la forme de la Symphonie en si bémol de Beethoven : « A quoi donc donnera-t-on le nom de contenu ? Aux sons eux-mêmes ? Sans doute ; mais ils ont déjà reçu une forme. Et qu'appellera-t-on forme ? Encore les sons ; mais ils sont déjà une forme remplie. »⁵². Hanslick désigne par le nom de *forme* le traitement musical des sons. Les sons issus de la nature sont le matériau de la musique. Pour en faire de la musique, le compositeur les travaille et les met en forme. De cette mise en forme naît l'œuvre musicale. Ou pour le dire autrement, l'œuvre musicale est une réalisation formelle de la matière sonore. En outre, nous voyons dans cette citation l'entremêlement intime de la forme et du contenu puisque le seul

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Ibid.* Préface à la sixième édition de 1881.

⁵² E. HANSLICK, *Du Beau dans la musique*, *op.cit.*

support matériel de la musique consiste en les sons. Les sons sont alors la forme d'un morceau en tant qu'ils sont organisés musicalement ; ils sont aussi le contenu d'un morceau en tant qu'ils sont sa matière sonore. Eric Dufour parle de la forme chez Hanslick en termes de « structure proprement musicale de l'œuvre, dans son organisation mélodique, harmonique et rythmique »⁵³. Il nous faut préciser, toujours avec Eric Dufour et bien que nous le voyions dans la citation de Hanslick, que la distinction des morceaux en symphonie, sonate, menuet etc. ne relève absolument pas de la notion de forme.

Comment dès lors concevoir une quelconque parenté de Kant à Hanslick alors que de prime abord, tout semble nous conduire vers une opposition radicale (esthétique subjective vs esthétique objective ; formalismes sans lieu commun) ? Dans un premier temps, nous établirons le lien entre l'analytique du beau et le formalisme hanslickien de manière négative. Hanslick publie en effet son ouvrage en réaction contre l'esthétique romantique et s'oppose par conséquent de manière irrévocable à la conception du sublime en critiquant l'idée selon laquelle la musique aurait un sens extra-musical. Si nous souhaitons rapprocher Hanslick de Kant, c'est donc bien vers l'analytique du beau qu'il faudra nous tourner. Dans un second temps, il nous faut analyser minutieusement les quelques points d'ancrage kantien du discours de Hanslick qui, pour la plupart, ne sont pas des reprises des idées kantiennes mais plutôt de nouvelles idées dont le germe est issu de Kant.

Si nous n'avons pas encore évoqué le nom de Wagner, ce n'est certes pas par mauvaise foi, mais plutôt pour procéder méthodiquement, selon l'historicité des événements. Nous avons donc établi la parenté entre le sublime kantien et Schopenhauer et aurions pu continuer notre étude en observant l'intime parenté de la pensée wagnérienne avec celle de Schopenhauer. Mais c'est bien plutôt ici que nous devons nous référer à Wagner en tant que cible directe de l'essai de Hanslick ; Darriulat parle de « Pamphlet contre Wagner »⁵⁴. En effet, si Hanslick ne se réfère jamais explicitement à Wagner dans *Du Beau dans la musique*, la préface de la sixième édition de 1881 fait mention de la « [...] doctrine wagnérienne de la « mélodie infinie », c'est-à-dire l'absence de forme érigée en principe, l'ivresse de l'opium dans le chant et dans l'orchestre, pour le culte de laquelle un temple a été spécialement érigé à Bayreuth. »⁵⁵. Cette citation est révélatrice de la réaction de Hanslick contre une esthétique romantique devenue une idéologie, presque une religion dont le messie s'incarne en la personne de Wagner. Nous ne rentrerons pas ici dans les détails de

⁵³ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit.

⁵⁴ J. DARRIULAT, « Edouard Hanslick », <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Hanslick/Hanslickindex.html>, page consultée le 13/01/2012.

⁵⁵ E. HANSLICK *Du Beau dans la musique*, op.cit.

l'opposition entre l'esthétique romantique et le formalisme hanslickien, elle sera l'objet de notre seconde partie. Cette courte introduction nous permet toutefois de voir que, si l'esthétique allemande du XIX^e siècle doit tout ou partie à l'esthétique kantienne, si l'esthétique romantique puise ses bases dans le sublime kantien et si Hanslick construit son formalisme contre le romantisme, alors Hanslick ne peut que s'inspirer de l'analytique du beau de la *Critique de la faculté de juger*.

Cet argument négatif est faible par un côté, mais il permet de justifier notre première intuition, à savoir celle de rapprocher Hanslick du beau kantien et non du sublime. Analysons désormais les éléments de la pensée kantienne que l'on retrouve en creux chez Hanslick.

Hanslick fait de l'imagination « le seul organe de perception du beau »⁵⁶. Procédant à la manière de Kant qui étudie les conditions de possibilité de l'appréhension du beau, Hanslick établit les liens entre la sensation, l'imagination, l'intelligence et le sentiment. Cette configuration diffère de celle de Kant ; pourtant, il est indéniable qu'elle soit tributaire de l'analyse kantienne en cela qu'elle reprend telles quelles les facultés de l'analytique du beau. En cela Hanslick reste tributaire de la psychologie des facultés qu'on trouve dans toute la philosophie moderne de la connaissance. Il ne s'agit pas pour Hanslick de conceptualiser une nouvelle instance, propre à la réception du beau, mais bien de décrire un nouveau mécanisme à partir des facultés déjà présentes chez Kant. Quelle est cette nouvelle configuration ? Hanslick, comme l'auteur de la *Critique de la faculté de juger*⁵⁷, distingue strictement la sensation du sentiment. La sensation est « la perception d'une certaine qualité, par exemple, d'un son, d'une couleur, par le moyen de nos sens »⁵⁸ quand le sentiment est « la prise de conscience d'une modification agréable ou pénible de notre état d'âme, c'est-à-dire la prise de conscience d'un bien-être ou d'un malaise. »⁵⁹. La sensation est donc en rapport avec l'objet ; le sentiment est en rapport avec le sujet. La sensation est une connaissance de l'objet ; le sentiment une connaissance de notre état intérieur. Si cette distinction existe déjà chez Kant, ce dernier choisit de focaliser son esthétique sur le sentiment en faisant de la sensation un ressortissant de l'agréable et non du beau. Il en va tout autrement chez Hanslick qui intègre la sensation dans le processus d'appréhension du beau. En effet, la sensation est la première instance en contact avec le

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ Kant écrit dans *La Critique de la faculté de juger* : « Quand une détermination du sentiment de plaisir ou de la peine est appelée sensation, ce terme désigne tout autre chose que quand j'appelle sensation la représentation d'une chose (par les sens en tant que réceptivité relevant du pouvoir de connaître). Car, dans le dernier cas, la représentation est rapportée à l'objet, tandis que, dans le premier, elle l'est exclusivement au sujet et ne sert absolument à aucune connaissance, même pas à celle par laquelle le sujet se connaît lui-même. Cela dit, nous entendons, dans l'élucidation fournie ci-dessus, par le terme sensation une représentation objective des sens, et pour ne pas toujours courir le risque d'être mal compris, nous désignerons ce qui, en tout temps, doit nécessairement rester subjectif et ne peut en aucune façon constituer la représentation d'un objet sous le nom au demeurant usuel de sentiment »

⁵⁸ E. HANSLICK, *Du Beau dans la musique*, *op.cit.*

⁵⁹ *Id.*

beau en ce que « le beau frappe d'abord nos sens »⁶⁰. « La sensation est le commencement et la condition du plaisir esthétique. »⁶¹. Elle est la condition primaire de la réception du beau puisque c'est elle qui est au contact des phénomènes et que le beau se trouve chez Hanslick dans le phénomène.

Puis, « [l'imagination] tire des sensations l'étincelle qui lui donne la vie »⁶² c'est-à-dire que le traitement des informations de la sensation se fait par la faculté de l'imagination. Ici encore, la parenté avec Kant est flagrante : Kant ne fait-il pas de l'imagination la faculté présente dans tous les jugements esthétiques, qu'ils soient beaux ou sublimes, en tant qu'appréhension et mise en forme de l'œuvre? Le dépassement qu'opère Hanslick réside dans l'autonomie de l'imagination qui n'est plus couplée à une autre faculté (l'entendement dans l'analytique du beau et la raison dans l'analytique du sublime). L'imagination est une «contemplation intelligente, c'est-à-dire la réunion de l'image présentée à l'esprit [issue de la sensation] et du jugement. »⁶³. Elle cristallise ainsi les informations sur l'objet issues de la sensation et le jugement de cette sensation. En d'autres termes, elle combine des éléments qui relèvent du plan factuel et des éléments qui relèvent du plan du droit ; des éléments propres à la connaissance de l'objet esthétique et d'autres concernant l'appréciation de cet objet. C'est en cela que l'imagination est le seul organe de perception du beau : elle est la faculté capable de combiner l'intelligence formelle et le jugement de la forme esthétique. Hanslick ne peut concevoir le couplage de l'imagination avec une autre faculté puisque l'appréhension du beau se fait dans une intimité de la connaissance de l'objet et de son jugement. Apprécier une œuvre c'est la connaître dans sa composition formelle, pouvoir reconnaître sa structure, comprendre d'où elle vient harmoniquement, mélodiquement et rythmiquement pour comprendre où elle va. Connaissance et jugement ne peuvent être traités selon deux instances différentes, ils doivent se mêler dans l'acte de « la contemplation pure »⁶⁴. « Il faut chercher à pénétrer dans l'intérieur de l'œuvre, et à expliquer la force spécifique de ses effets par les lois de son organisme propre. »⁶⁵.

Le lien de l'imagination à l'intelligence et au sentiment est décrit par Hanslick comme un rayonnement de l'activité imaginative sur ces « domaines périphériques »⁶⁶. Le sentiment n'est donc qu'un effet du beau et non le beau lui-même. La nouvelle configuration des facultés kantienne permet à Hanslick de déplacer le lieu du beau du sentiment à l'objet en faisant de l'imagination l'instance de réception du beau et du sentiment l'un de ses effets.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ *Id.*

⁶² *Id.*

⁶³ *Id.*

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Id.*

Cette esthétique fondée sur l'étude de l'objet esthétique permet alors une nouvelle analyse de la possibilité d'universalisation du jugement esthétique. Il ne s'agit plus comme pour Kant de justifier l'universalisation possible du sentiment du beau mais de montrer en quoi le beau est l'objet d'une connaissance susceptible donc d'être universellement reconnue. Dans la mesure où le beau musical « [existe] uniquement dans les sons et dans leurs combinaisons artistiques »⁶⁷, « on ne peut parler de [la musique] qu'avec la sécheresse d'une terminologie technique »⁶⁸. Et c'est précisément ce vocabulaire technique qui permet l'universalisation et la communication du beau en musique. En effet, si le beau réside uniquement dans la forme des sons, dans leurs combinaisons artistiques, il est possible de dénoter par un vocabulaire technique ce qui est beau dans l'œuvre (un intervalle particulier, une altération inattendue, l'utilisation d'un mode inédit etc.). Nous empirerions sur une analyse future en disant toutefois la difficulté d'Hanslick à lier le jugement de fait et le jugement de valeur, qui nous permettra de penser le dépassement de ce dernier par Nietzsche. Ici nous tentons de montrer combien les préoccupations de Kant sont encore présentes dans le formalisme hanslickien bien que traitées différemment. En effet, on retrouve aussi dans *Du Beau dans la musique* la question de la finalité du beau : « Le beau n'a en général aucun but, car il n'est autre chose qu'une forme, laquelle, [...] n'a d'autre fin qu'elle-même »⁶⁹. À la finalité sans fin de Kant succède l'idée d'une finalité du beau qui se confine à lui-même, c'est-à-dire à sa forme : la forme musicale est l'unique but du beau musical.

Nous pouvons donc remarquer que l'établissement des différentes esthétiques qui s'affrontent au XIX^e siècle en Allemagne sont largement tributaires de l'esthétique kantienne et nous pouvons dire, sans trop de risque que l'esthétique transcendantale, dans la richesse de ses analyses, a impulsé des esthétiques aussi différentes que celles du romantisme et du formalisme hanslickien. Il est primordial pour nous de comprendre la source commune de ces deux esthétiques dans la mesure où ces dernières vont se rejoindre en la personne de Nietzsche : Nietzsche cristallise en effet l'influence du romantisme dans ces écrits de jeunesse puis l'influence hanslickienne dans *Humain trop humain* avant de penser une esthétique sortant de la dichotomie qui est sa physiologie de la musique. Le mouvement que nous essayons de peindre et dont cette première analyse est le fondement, est en fait celui d'une parenté des théories esthétiques, une parenté masquée par le jeu d'opposition qui s'offre au premier abord à l'analyse. En espérant avoir montré en quoi romantisme et formalisme sont frère et sœur, il nous faut désormais analyser le cœur de leur opposition.

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ *Id.*

Deux conceptions antagonistes de la musique : Formalisme vs. Romantisme.

Nous avons pour l'heure remarqué la filiation qui existe entre Kant et les deux grandes conceptions de la musique du XIX^e siècle allemand que sont le romantisme et le formalisme. Il nous faut désormais analyser les relations conflictuelles qui animent ces deux écoles en la personne de Wagner pour le romantisme et celle de Hanslick pour le formalisme. En effet, s'il existe bien une cible à l'œuvre de Hanslick, il ne s'agit pas de Schopenhauer mais bien plutôt de Wagner. Eric Dufour parle d'ailleurs de l'ouvrage d'Hanslick comme « *le livre antiwagnérien* ». Nous centrerons notre analyse sur deux ouvrages majeurs : le *Beethoven* de Wagner⁷⁰ et *Du Beau dans la musique* de Hanslick⁷¹.

De la Conception de la Musique.

Si l'on peut qualifier la pensée de Schopenhauer de romantique, il serait mieux de la considérer comme un préromantisme. En effet, chez Schopenhauer perdure l'idée selon laquelle le discours philosophique est capable de dire la volonté et mieux encore, Eric Dufour écrit que « l'expression conceptuelle de la volonté dans le discours philosophique possède un primat sur l'expression musicale de cette même volonté »⁷². Ainsi, certes la musique est cet art caractérisé par sa vocation à exprimer la volonté, mais elle n'a pas le privilège d'être seule à pouvoir le faire. En réalité, le préromantisme de Schopenhauer se limite à un isomorphisme, c'est-à-dire à la conceptualisation d'une identité de structure entre la volonté et la musique : le déploiement de la volonté dans le monde selon le principe d'individuation est analogue au déploiement de la musique du do fondamental à toutes les notes de la gamme. Et c'est cet isomorphisme qui permet à

⁷⁰ Richard WAGNER, *Beethoven* (1870), trad.fr. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Paris, Gallimard, 1970.

⁷¹ E. HANSLICK, *Du Beau dans la musique*, op.cit.

⁷² E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit.

Schopenhauer, qui est philosophe et non musicien rappelons-le, de penser la musique comme expression de la volonté ; expression qui ne discrédite absolument pas le discours philosophique sur cette même volonté.

Ce rapport de la musique et du discours philosophique sépare donc Schopenhauer et Wagner. Wagner considère comme tous les romantiques que le principe d'individuation qui semblent régir le monde n'est en fait qu'une réalité des apparences. L'essence du monde, ce qui est à l'origine de tous les phénomènes, se trouve ailleurs, au-delà ou en deçà des apparences : c'est la volonté schopenhauerienne, la mère de tous les phénomènes. Ainsi, sortir du monde des apparences, c'est abolir le principe d'individuation et affirmer qu'à l'origine nous ne faisons qu'un avec la nature. Il n'y a pas d'hommes, pas d'animaux, pas de plantes, pas de particules ni de molécules ; il y a la volonté caractérisée par l'absence de frontière. L'affirmation du romantisme par rapport à l'isomorphisme de Schopenhauer réside dans la pensée de la musique comme *unique expression* de la volonté : le discours philosophique est désormais obsolète pour dire l'essence du monde dans la mesure où l'on ne peut pas traduire le langage musical.

Précisons quelque peu cette idée de langage. On peut lire dans *Beethoven*, que Wagner écrit en 1870, que « [...] la langue musicale appartient également à l'humanité entière et que la mélodie est le “ langage absolu ” par lequel le musicien parle à tous les cœurs »⁷³. Il s'agit dans ce passage de comparer les poètes, les artistes plastiques et les musiciens en montrant que seuls les derniers sont affranchis des concepts et donc des apparences. En effet, le poète et l'artiste plastique sont influencés par le monde des apparences, qu'il s'agisse des concepts qui délimitent le monde ou des formes et des couleurs. Seule la musique est un art détaché des phénomènes, en relation directe avec la volonté dont elle se fait l'expression : « [...] la musique parle une langue qui est directement comprise de chacun, car elle n'a pas besoin de l'intermédiaire des concepts, ce qui la distingue totalement de la poésie, dont l'unique matière réside dans les concepts au moyen desquels elle parvient à rendre sensible l'Idée. »⁷⁴. La conception de la musique chez les romantiques est donc celle d'une musique porteuse d'un sens extra-musical, tout comme le langage qui est un système de signes renvoyant précisément à autre chose qu'à lui-même. Si l'on suit l'analyse d'Eric Dufour, Wagner prend l'exemple du cri pour expliquer l'idée de *langage originnaire* : dans le cri, le support sonore conserve quelque chose de ce à quoi il se réfère de sorte que nous comprenons immédiatement la signification d'un cri de détresse ou de joie⁷⁵. Le langage originnaire n'est donc pas conceptuel mais bel et bien musical. La langue, utilisant des concepts, relève du monde

⁷³ R. WAGNER, *Beethoven*, op.cit.

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit.

phénoménal quand la musique est un langage au sens originel du terme, c'est le langage de la volonté.

Nous arrivons ici encore à un dépassement de l'esthétique schopenhauerienne qui considérait la musique en général, c'est-à-dire toute musique, comme expression de la volonté, avec une certaine préférence pour la musique instrumentale. Le romantisme en effet ne considère pas que la musique exprime nécessairement la volonté mais soutient qu'elle *peut* y parvenir. Si la volonté est une absence de délimitation, une absence d'individuation et ainsi une masse mouvante indifférenciée, alors l'expression musicale de cette volonté suppose l'anéantissement de certaines règles classiques de composition qui permettra de réaliser pleinement l'isomorphisme dont nous parlions tout à l'heure. Il s'agit en fait de conserver les rapports qui existent entre la volonté et son objectivation dans les phénomènes pour les transposer à l'art musical, le seul des arts à pouvoir exprimer ce rapport particulier. Or exprimer ce rapport, c'est exprimer le flux et la mouvance caractéristiques de l'objectivation du vouloir dans les phénomènes. Pour exprimer la volonté, la musique doit rendre compte du processus d'objectivation de la volonté, un processus qui s'abîme toujours et sans cesse dans une nouvelle détermination : la volonté est la continuité et donc la durée, le temps. D'où les changements qui interviennent dans la technique musicale à proprement parler et qui se manifestent par la disparition de la barre de mesure qui séparait et donc cassait l'expression de la continuité du vouloir, ou encore le développement de certains procédés comme celui de l'indétermination tonale ou celui de l'usage fréquent des chromatiques. Sans rentrer dans les détails musicologiques qui caractérisent les œuvres romantiques, il est important pour nous de voir que la conception romantique de la musique s'incarne dans des recherches proprement musicales (« Dans quelle sphère fallait-il, dès lors, chercher la mélodie naturelle pour lui conférer un caractère plus noble, un caractère éternel ? »⁷⁶), autrement dit dans la remise en question d'un certain nombre de règles de composition (harmonique, mélodique et rythmique) qui prévalaient jusqu'alors. Les compositions de Wagner par exemple, mettent en œuvre ces nouveaux procédés, d'où notre difficulté d'auditeur à battre la mesure (puisque barre de mesure il n'y a plus !) ou encore d'anticiper les changements harmoniques (puisque ces changements sont désormais dissous dans ce qu'on appelle la *mélodie continue*). La musique n'est par conséquent pas toujours l'expression de la volonté : un hymne militaire n'exprime pas l'informel absolu qu'est la volonté dans la mesure où lui-même est déterminé strictement par un tempo, par des rythmes précis et une harmonie conventionnelle mais aussi parce qu'un hymne militaire n'exprime jamais un flux mais toujours un rythme séquentiel. Or la volonté n'est pas sécable, elle n'est qu'évolution, passage et mouvance.

⁷⁶ R. WAGNER, *Beethoven, op.cit.*

Le sublime musical des romantiques s'incarne en fait dans le retour à la musique tragique de la Grèce Antique (que nous analyserons plus tard avec Nietzsche) et dans l'opéra du XIX^e⁷⁷ « dans [l]equel les figures mélodiques, harmoniques et rythmiques perdent leur contour et leur distinction dans un flux continu et unitaire qui les frappe d'indétermination »⁷⁸. Mais mieux que l'idée d'une indétermination mélodique, harmonique et rythmique, Eric Dufour parle d'une « détermination qui devient sans cesse »⁷⁹ c'est-à-dire d'une métamorphose dans le temps de la matière sonore, d'une transformation continue des fondamentaux musicaux que sont la mélodie, le rythme et l'harmonie. Cette transformation des fondamentaux pris au piège du devenir (la musique est temporelle) exprime l'essence du monde qui est précisément caractérisé par le jeu de déterminations toujours déjà dissoutes dans le tout de la volonté. Pour réaliser l'isomorphisme dont parlait déjà Schopenhauer, les romantiques doivent réformer la façon de faire de la musique et parvenir à des compositions qui *disent* ce vouloir pris au jeu du devenir. Précisons ici que le vouloir n'est certes pas pris dans un devenir temporel puisque la volonté est intemporelle ! La volonté est devenir parce qu'elle s'objective sans cesse dans une pulsion créatrice auto-dévoratrice : elle est un besoin de vivre et une force de survie, c'est donc en cela qu'elle est devenir. Aussi, les romantiques cassent les repères identificateurs spécifiquement musicaux que sont les barres de mesure, la théorie classique des fonctions harmoniques, l'utilisation conventionnelle de l'échelle diatonique etc. Si la musique peut exprimer la volonté, elle ne peut le faire qu'en faisant disparaître les repères que l'auditeur pourrait avoir. Car oui, la notion de repère est absolument étrangère à la volonté qui n'est qu'indétermination.

La musique est donc le langage originaire en ce qu'elle dit ce que tout le monde ressent, à savoir que la réalité se joue en dehors du monde des apparences, et en ce qu'elle est comprise par tout le monde, peu importe la culture et la langue. C'est maintenant qu'il nous faut développer les caractéristiques de l'esthétique du sentiment : l'idée d'un langage originaire est largement tributaire d'une telle esthétique. En effet, si la musique exprime la volonté, c'est qu'elle relève du sentiment qui est un mode de connaissance dans la théorie romantique. Toutefois, pour des raisons méthodologiques et afin de voir clairement où se joue l'opposition du romantisme et du formalisme, il semble important de voir avant, comment le formalisme hanslickien prend le contre-pied des thèses que nous venons de développer. Comment l'esthétique formaliste tire-t-elle sa consistance de la critique de la musique comme langage ?

⁷⁷ Cf. « Cette œuvre d'art [l'œuvre d'art suprême], nous voulons arriver à cette conclusion qu'elle est nécessairement *le drame le plus parfait* [...] » dans R. WAGNER, *Beethoven, op.cit.*

⁷⁸ E.DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

⁷⁹ *Id.*

Hanslick critique farouchement l'idée d'un sens extra-musical dont la musique serait porteuse. Il écrit dans *Du Beau dans la musique* : « Si l'on demande maintenant ce qui doit être exprimé au moyen de ce matériel sonore, nous répondrons : des idées musicales. Une idée musicale formulée complètement est déjà du beau, indépendant de toute autre condition ; elle n'a pas d'autre but qu'elle-même, et n'est nullement le moyen ou le matériel servant à l'expression des sentiments ou des pensées. »⁸⁰ Wagner confère à la musique un sens extra-musical. Nous avons bien vu qu'il s'agit là d'un langage originaire capable de dire le vouloir : il faut lire la musique à l'aune de l'idée d'une expression du vouloir et non à l'aune d'idées proprement musicales. Le romantisme suggère alors que la musique est un moyen d'atteindre la volonté, ou plus précisément de parvenir à la connaissance de la volonté et à sa communication : la musique, quand elle est sublime, permet l'accès à la connaissance du vouloir pour tout le monde puisqu'elle est la langue originaire comprise de tous. Si nous ne sommes pas encore arrivés à l'étude de l'esthétique du sentiment à laquelle se rattache le romantisme, nous apercevons que la critique qui réside dans la citation d'Hanslick est en fait celle de la musique comme moyen et non comme fin. En effet, chez les romantiques, la musique est à la fois l'origine de tous les autres arts, le monde des sons engendrant le monde plastique tout comme la volonté engendre les phénomènes, et à la fois un outil, un moyen d'expression et donc le biais par lequel nous pouvons dire et partager notre connaissance de la volonté. Dans ce sens, la place privilégiée que Wagner et les romantiques réservent à l'art musical par rapport aux autres arts dénote aussi l'idée selon laquelle la musique est peut-être le seul des arts existant pour autre chose que pour lui-même. Or c'est pour Hanslick une idée tout à fait incongrue que de donner à la musique un rôle qui n'est pas musical, c'est-à-dire un rôle qui sort de son domaine de compétence, un peu comme si on conférait à l'homme la tâche d'exprimer une réalité extra-terrestre affranchie du temps et de l'espace. Une telle conception sort du domaine de compétence de l'homme qui ne peut imaginer une réalité sans notions de temps ni d'espace, tout comme l'expression du non-musical sort du domaine de compétence de la musique : l'homme ne peut exprimer qu'une réalité temporelle et spatiale tout comme la musique ne peut exprimer qu'une réalité musicale.

D'où la volonté chez Hanslick de nettoyer la musique de toutes les projections extra-musicales que le romantisme a vues en elle et de revenir à l'essence de la musique : « Rien d'autre que des formes sonores en mouvement »⁸¹. Si l'on tient absolument à lier la musique à des idées extra-musicales, ce lien ne peut être effectif que dans des domaines périphériques à la musique comme l'intelligence logique éveillée par l'audition d'une œuvre ou encore la sphère du sentiment.

⁸⁰ E. HANSLICK, *Du Beau dans la musique*, op.cit.

⁸¹ *Id.*

En aucune manière pour Hanslick c'est l'œuvre elle-même, dans son essence, qui peut être imprégnée d'un élément non-musical. Car ici réside précisément l'erreur de Wagner ; celle d'injecter un élément non-musical dans l'essence de la musique qui n'est nécessairement que musicale. Si l'on file un peu plus notre métaphore avec l'homme, ce serait comme injecter dans l'essence humaine des propriétés extra-terrestres en lui conférant le pouvoir de s'affranchir du temps et de l'espace. L'élément a-musical que les romantiques ont introduit au cœur de cet art, dans leur conception de la musique, consiste en sa faculté à exprimer le non-musical. Il est inconcevable pour Hanslick d'exprimer quelque chose qui soit étranger à sa propre nature : tout ce que l'homme exprime est humain, tout ce qu'il conçoit est humain, tout ce qu'il peut même imaginer reste humain ! Ainsi, tout ce que la musique exprime est musical, rien de plus, rien de moins.

La critique de Hanslick réside donc pour le moment en deux points. Le premier est la critique d'un art qui existerait pour autre chose que lui-même. La musique pour les romantiques serait un prétexte pour atteindre la volonté et la musique autre que sublime, celle qui n'est qu'agréable, celle où « l'essentiel est ici l'ameublement »⁸², n'est pas la vraie musique, elle n'est pas « l'œuvre d'art suprême »⁸³. Le romantisme ne considère la musique que lorsque celle-ci est un moyen d'accéder à l'expression de la volonté. Lorsque la musique n'existe que pour elle-même, c'est-à-dire uniquement pour des fins musicales, le romantisme considère qu'elle butte contre le voile de Maya sans parvenir à le soulever et qu'elle ne *réalise pas son essence* (si l'on traduit en vocabulaire aristotélicien). Hanslick a vocation à rendre à la musique son autonomie, d'où ce premier point (« Etudier clairement le contenu de la musique, comme une forme autonome du beau, voilà une démarche qui jusqu'à nos jours, a paru impraticable à l'esthétique musicale »⁸⁴). Le second point est la critique d'une conception de la musique qui intégrerait des éléments a-musicaux. La musique des romantiques aurait donc une essence hybride, à la fois musicale et non-musicale : oui, la conception romantique de la musique sublime pense un lien intime entre les éléments proprement musicaux et les éléments relevant de la métaphysique du vouloir. Il ne s'agit plus d'un simple isomorphisme comme chez Schopenhauer, il s'agit de rendre conforme la musique à un idéal théorique qu'est celui de l'accès à la réalité vraie, celle qui sous-tend le monde des apparences et que les romantiques appellent la volonté. Hanslick reproche alors à Wagner son esthétique musicale qui ne repose sur aucune base solide (comment justifier musicalement la suppression de la barre de mesure plutôt que son utilisation ?) qui naît pour les besoins d'une théorie de la connaissance – celle d'un accès à la volonté – n'ayant aucun lien *a priori* avec la musique. La démarche de Hanslick est en cela opposée à Wagner puisque « l'étude philosophique d'un art conduit à la

⁸² R. WAGNER, *Beethoven, op.cit.*

⁸³ *Id.*

⁸⁴ E. HANSLICK, *Du Beau dans la musique, op.cit.*

recherche de ce qu'il renferme, de ce qui constitue son essence »⁸⁵ alors que Wagner *paraît construire* de toutes pièces sa conception de la musique selon les besoins d'une théorie a-musicale.

Le XIX^e siècle allemand est donc en présence de deux esthétiques opposées. La première veut voir dans la musique un pouvoir a-musical qui est celui de l'expression de la volonté (Eric Dufour écrit : « elle [la musique] possède le pouvoir de montrer comment chaque phénomène individualisé qu'elle peint, finit par se dissoudre dans la volonté qui l'a engendré »⁸⁶) ; la seconde cherche à borner l'essence de la musique et l'esthétique musicale à une étude, des recherches et un vocabulaire spécifiquement musical, on pourrait presque dire *musicologique*.

Du Beau musical.

Qu'en est-il à présent de ce qu'Hanslick appelle « l'esthétique du sentiment »⁸⁷ ? Peut-on affirmer que Wagner se rattache à une telle esthétique et si oui, pourquoi ? Nous avons très rapidement évoqué le lien qui pouvait exister entre l'idée de la musique comme langage et l'esthétique du sentiment. Rappelons que la théorie romantique s'appuie sur la métaphysique schopenhauerienne. Or dans cette métaphysique, Schopenhauer développe une théorie de la connaissance qui s'articule autour de deux instances : le sentiment et la connaissance discursive. Schopenhauer part du double rapport que j'entretiens avec mon corps : je le connais puisque je le vois de l'extérieur comme un objet, mais aussi je l'éprouve de l'intérieur comme sujet. Il en va donc de même pour notre connaissance du monde : je connais le monde comme monde phénoménal de par ma faculté à conceptualiser des objets mais je le connais aussi sur le mode du sentiment, comme volonté, c'est-à-dire comme unité absolue et originelle de tous les êtres. (« Et ce caractère lui-même, nous ne le comprendrions pas si l'essence intime des choses ne nous était pas connue par ailleurs, tout au moins de façon indistincte et intuitive, car cette essence même ne peut être comprise au moyen des Idées : elle est en tous points rebelle à une connaissance *purement objective*. »⁸⁸). Ainsi, comme l'écrit Wagner, « notre conscience a deux versants »⁸⁹, celui du « moi propre »⁹⁰ et celui des « autres choses »⁹¹. La musique n'ayant, nous l'avons vu, aucun rapport

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, *op.cit.*

⁸⁷ E. HANSLICK, *Du Beau dans la musique*, *op.cit.*

⁸⁸ A. SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op.cit.* Supplément chap.29.

⁸⁹ R. WAGNER, *Beethoven*, *op.cit.*

⁹⁰ *Id.*

⁹¹ *Id.*

d'influence avec le monde phénoménal, c'est-à-dire avec notre conscience des *autres choses*, elle est nécessairement rattachée à la conscience du *moi propre*, c'est-à-dire au versant qui connaît le monde comme volonté. Or ce versant constitue le sentiment, qui est bien un mode de connaissance à part entière. Le lien est alors établi entre la musique et le sentiment.

Mais quelle est la place véritable du sentiment dans l'esthétique romantique ? Comment comprendre l'expression « esthétique du sentiment » ? Nous entrons ici dans les considérations qui concernent l'appréciation des œuvres. Comment juger les œuvres et quelles sont les modalités de jugement des deux esthétiques en présence, celle du sentiment et celle du formalisme ?

L'esthétique du sentiment, si elle n'est pas évoquée telle quelle dans le *Beethoven* de Wagner (le terme « esthétique du sentiment » n'apparaît pas), est présente tout au long de l'ouvrage. On peut en effet lire en filigrane la méthode romantique qui permet de juger une œuvre musicale de sublime ou non. Le premier élément qui nous indique une pensée de l'appréciation des œuvres est la différence qui existe entre Schopenhauer et Wagner concernant l'expression de la volonté par la musique : nous l'avons déjà développé, toute musique est capable de dire le vouloir chez Schopenhauer quand il existe une musique spécifique chez Wagner. Si la pensée de l'appréciation paraît totalement étrangère à Schopenhauer qui ne classe pas hiérarchiquement les œuvres (le jugement schopenhauerien s'arrête à une *préférence* pour la musique instrumentale), le jugement est une réelle préoccupation des romantiques puisqu'il s'agit de distinguer les œuvres qui sont sublimes de celles qui ne le sont pas. Dès lors, comment procéder ?

La musique exprime la volonté, c'est-à-dire qu'elle donne à connaître le vouloir sur le mode du sentiment : « [...] la musique transforme d'une façon admirable la connaissance contemplative pour la tourner vers l'intérieur, où elle devient alors capable de saisir l'essence des choses dans sa manifestation la plus immédiate. »⁹² Tout comme nous connaissons notre corps en l'éprouvant, c'est dans l'intériorité de notre sentiment et donc de notre subjectivité, que nous connaissons la volonté. La musique s'adresse tout particulièrement à cette intimité que Wagner appelle « les arcanes profondes de la conscience intérieure »⁹³, elle s'adresse à notre sentiment entendu comme un mode de connaissance. Il s'agit de connaître la volonté en l'éprouvant, en la sentant si fort qu'on ne puisse plus douter de l'origine commune de tous les êtres. Le premier rapport de la musique au sentiment est alors un rapport dialectique : la musique s'adresse à notre intériorité et à notre sentiment, elle lui parle.

⁹² *Id.*

⁹³ *Id.*

Ce rapport permet de penser l'appréciation des œuvres. La musique s'adresse au sentiment, elle est un art non pas en rapport avec les phénomènes mais en rapport avec notre intériorité. Il faut alors pour Wagner, juger une œuvre « selon la catégorie du sublime »⁹⁴ et non selon celle du beau. En effet, la musique étant l'art sublime par excellence (nous l'avons vu avec Schopenhauer), la musique qui consiste à « faire naître en nous *le plaisir que procure l'harmonie des formes* »⁹⁵ est une musique dépravée. Ce n'est pas par le biais des formes que naît le sentiment d'une volonté qui confond tous les êtres puisque les formes sont spatiales et donc caractérisées par la séparation, la distinction. C'est au contraire d'une musique qui s'adresse directement au sentiment que l'on peut connaître l'intimité de l'essence du monde : connaître l'intimité du monde par le biais de son intimité, c'est s'affranchir du principe d'individuation et reconnaître que l'on participe d'un tout, d'une unité, qui est de nature musicale. On retrouve ici encore l'idée kantienne selon laquelle le temps est la forme *a priori* par laquelle je saisis mon corps quand l'espace est la forme *a priori* par laquelle je saisis le monde : la musique en tant qu'art du temps, durée, continuité, doit s'adresser à mon intériorité. Elle doit s'affranchir le plus possible de l'espace qui introduit la discontinuité et la distinction. La musique éveille au plus profond de moi le sentiment d'une réalité originelle de laquelle je participe, en me parlant un langage que je connais depuis toujours. Considérer la musique à l'aune du beau, c'est-à-dire en prenant du plaisir aux formes musicales qu'elle propose, c'est avilir la nature propre de cette musique qui est d'exprimer la volonté sur le mode du sentiment. Le jugement esthétique porté sur la musique doit alors se faire selon la capacité de l'œuvre à rendre net « le concept le plus universel du sentiment, en lui-même obscur »⁹⁶.

La différence principale qui existe entre le plaisir pris à la contemplation du beau et celui pris au sublime, est le rapport de notre individualité à la volonté. À l'occasion du beau, le sujet esthétique contemple un objet sans désir de le posséder : il est pour un temps libéré des chaînes de la volonté. Il ne contemple pas pour sa survie, il contemple parce qu'il prend du plaisir à être libre de la volonté, parce qu'il prend du plaisir à faire quelque chose gratuitement, sans contrepartie, sans l'idée de survivre. Le rapport du sujet à l'objet esthétique supprime pour un temps le rapport de l'individu à la volonté, d'où la liberté esthétique qui résulte d'une telle expérience. Précisons que nous parlons ici de l'expérience du beau qui s'inscrit dans le rapport du sujet esthétique à la forme de l'œuvre, à sa matérialité, au phénomène qu'est l'œuvre d'art. Or nous avons vu que pour les romantiques et en particulier pour Wagner, la musique est affranchie de cette matérialité ou tout du moins, c'est l'art qui se détache le plus de la matérialité des apparences. « Sans le rythme, la

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ *Id.*

⁹⁶ *Id.*

musique ne nous serait pas perceptible »⁹⁷ écrit Wagner : seule l'ordonnance rythmique matérialise « le point de rencontre du monde plastique et de l'harmonie »⁹⁸. La musique ne participant que très peu, aux yeux de Wagner, au monde phénoménal, nous comprenons qu'elle ne peut être un art du beau : seuls les arts de la forme sont des arts du beau, or Wagner parle de la musique comme un *art du geste* (« la musique [...] exprime l'essence profonde du geste »⁹⁹). Appliquer à la musique la méthode qui consiste à juger une œuvre selon le beau, relève donc d'une idée « insensée »¹⁰⁰ !

Le rapport qui existe entre l'individualité et la volonté à l'occasion du sublime est un rapport de connaissance : il ne s'agit pas seulement de se détacher de la volonté, mais mieux, de sortir de son règne pour mieux la contempler, pour la connaître. Quand les arts plastiques rendent silencieuse la volonté individuelle, la musique l'éveille à une volonté universelle. Si le beau plonge le sujet esthétique dans un moment de répit, un détachement apaisant et momentané de la volonté, le sublime porte la volonté individuelle à prendre conscience d'elle-même et donc à prendre conscience de sa participation à la volonté universelle. Le beau et le sublime correspondent alors à deux niveaux de lecture des œuvres : le beau est caractérisé par un sentiment de repos, celui de l'affranchissement de la volonté pendant la contemplation esthétique ; le sublime est, lui, caractérisé par le sentiment d'une volonté universelle c'est-à-dire par la connaissance réelle que le sujet esthétique éprouve lors de l'écoute d'une œuvre musicale, la connaissance de l'essence du monde. Pour autant, ces deux niveaux de lecture sont tributaires de l'esthétique du sentiment dans la mesure où l'appréciation des œuvres, qu'elle se fasse selon la catégorie du sublime ou selon celle du beau, relève du sentiment provoqué par l'œuvre sur le sujet esthétique, dans l'individu en relation avec l'œuvre d'art : sentiment de la volonté ou sentiment d'apaisement. Il s'agit dans les deux cas de juger l'œuvre à l'aune de ce qu'elle provoque chez le sujet. Ainsi nous voyons clairement que l'esthétique romantique construit sa pensée de l'appréciation autour du sentiment, compris comme mode de connaissance (sublime) ou comme effet sur le psychisme de l'auditeur (beau). La hiérarchie des arts, dont parlait déjà Schopenhauer, se concrétise par la supériorité du sublime sur le beau et la hiérarchie des œuvres se fait selon la capacité de chacune à dire la volonté, c'est-à-dire selon la capacité de chacune à évoquer l'abaissement de toutes les barrières phénoménales et la confusion de la volonté individuelle dans une volonté universelle. Nous reviendrons sur cette pensée romantique de l'appréciation lorsque nous étudierons « le processus de la création chez le

⁹⁷ *Id.*

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ *Id.*

¹⁰⁰ *Id.*

musicien inspiré »¹⁰¹, passage du *Beethoven* qui nous éclaire sur la manière dont une œuvre d'art ayant la capacité de nous dire l'essence du monde peut être créée.

Mais analysons maintenant le contenu de la critique de Hanslick concernant l'esthétique du sentiment. *Du Beau dans la musique* s'ouvre avec ces mots :

Ce qu'on a dit jusqu'ici de l'esthétique musicale est presque entièrement basé sur une donnée fautive : à savoir, que cette science doit s'occuper moins d'approfondir ce qui est beau dans la musique, que de dépeindre les sentiments qui s'éveillent en nous au contact de la musique.¹⁰²

Et un peu plus loin :

Comme autrefois, le beau musical est considéré exclusivement dans les effets qu'il produit, et les livres, les critiques et les conversations confirment chaque jour cette vieille erreur, que la passion ou l'émotion est la seule base esthétique de la musique, et que c'est à elle seule qu'il appartient de fixer les limites dans lesquelles peut s'exercer le jugement porté sur une œuvre.¹⁰³

Il semble inutile de multiplier les citations (nous citerions l'ensemble de l'ouvrage !) tant celles-ci sont explicites : le lien entre la musique et le sentiment ne va pas de soi ! Il faut alors l'analyser et voir s'il existe vraiment ou s'il n'est qu'artificiel. Hanslick pose la question de la légitimité du rapport de telle musique avec tel sentiment. Il s'agit pour lui d'analyser ce rapport « selon la méthode des sciences naturelles »¹⁰⁴, c'est-à-dire en cherchant, d'après les régularités qui semblent exister, une loi capable d'expliquer que telle musique provoque tel sentiment chez tous les hommes. (« En quoi consiste la corrélation de la musique avec le sentiment – de certaines œuvres musicales avec certains sentiments – quelles lois de la nature la régissent, d'après quelles lois de l'art il faut lui donner une forme [...] »¹⁰⁵)

Au regard de sa conception de la musique (conception que nous avons étudiée plus tôt et qui, nous le rappelons, conclue pour une autonomie de la musique comme forme), Hanslick ne peut conclure pour l'existence d'une telle loi : reconnaître scientifiquement l'existence d'un lien systématique et valable pour tous les auditeurs entre une certaine œuvre musicale et un certain sentiment, c'est contredire les principes mêmes du formalisme. En effet, ce n'est pas l'existence d'un lien qui est problématique car Hanslick reconnaît que la musique peut provoquer des sentiments, mais c'est l'idée d'un lien *systématique* (la musique A provoque le sentiment α chez

¹⁰¹ *Id.*

¹⁰² E. HANSLICK, *Du Beau dans la musique*, *op.cit.*

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ *Id.*

tous les auditeurs)¹⁰⁶: l'esthétique du sentiment présuppose la corrélation d'une certaine musique avec un sentiment déterminé puisque sans cette corrélation, une œuvre musicale provoquerait des sentiments différents à chacun d'entre nous et il serait impossible de juger l'œuvre. Le sentiment ne serait plus un critère d'appréciation. Pour juger une œuvre à l'aune du sentiment, le romantique présuppose l'idée selon laquelle une œuvre provoquera chez tous les auditeurs le sentiment de la volonté universelle ; c'est alors qu'elle sera jugée sublime. Si une œuvre est sublime pour le sujet esthétique numéro un (elle fait naître en lui le sentiment de l'essence des choses), et belle pour le sujet esthétique numéro deux (elle le libère de la volonté pendant le temps de la contemplation), alors le sentiment est un mauvais critère d'appréciation. Or pour justifier le lien systématique qui existerait entre une musique et un sentiment particulier, il faudrait soit concevoir que ce sentiment est contenu dans la musique, soit que cette œuvre a pour but de provoquer ce sentiment en particulier.

Les deux solutions sont incompatibles avec le formalisme hanslickien. En effet, le sentiment ne peut pas être contenu dans la musique puisque la musique n'est qu'une forme, ou plutôt la mise en forme d'éléments sonores. Le sentiment n'étant pas un élément musical, il ne peut pas être contenu dans la musique. D'autre part, la musique pour Hanslick n'existe pas pour autre chose que pour elle-même. Hanslick écrit : « Le beau n'a en général aucun but, car il n'est autre chose qu'une forme [...] »¹⁰⁷. Le sentiment ne peut alors être qu'un domaine périphérique, qu'un effet secondaire et fortuit.

Dès lors, quel est la conception du beau musical de Hanslick ? Le formalisme hanslickien se rattache à la conception traditionnelle du beau qui fait de l'appréciation une affaire de l'esprit et non du sentiment, une affaire de proportion, de mesure et de rationalité (« Il n'existe pour nous aucune beauté sans que l'esprit y participe »¹⁰⁸). La musique est le fruit d'une construction rationnelle qui doit être appréhendée et entendue comme telle. Il semble donc que l'on puisse juger du beau musical par le biais de critères tangibles et reconnaissables par tous. Pour ce faire, le beau musical ne peut se situer que dans la musique elle-même : l'œuvre, en tant que *pôle objectif* de l'expérience esthétique doit nécessairement être le lieu du beau si l'on prétend à une appréciation objective. Hanslick rabat alors le beau musical sur l'œuvre en faisant de lui une caractéristique de ses propriétés formelles. Le beau musical est ainsi de nature spécifiquement musicale, c'est-à-dire qu'il consiste en la combinaison des sons. Qu'est-ce qui est beau dans une œuvre musicale ? Ce ne sont pas les sons en eux-mêmes ou les timbres des instruments, mais la combinaison des sons, leur mise

¹⁰⁶ Cf. « [...] le rapport d'une œuvre musicale avec les sentiments qu'elle provoque n'est nullement une relation nécessaire de cause à effet » dans E. HANSLICK, *Du Beau dans la musique, op.cit.*

¹⁰⁷ *Id.*

¹⁰⁸ *Id.*

en forme. Ce qui est beau, c'est cet intervalle placé à ce moment précis du morceau entre deux autres intervalles. Ce qui est beau, c'est cette phrase musicale qui se développe avant de se perdre dans une autre phrase. Ce qui est beau, c'est l'espace créé dans la régularité du tempo par le jeu de ces deux cellules rythmiques qui se répondent, etc. Le beau musical pour Hanslick est une affaire de musique ; il ne peut pas se dire autrement qu'en employant des termes relatifs à la technique musicale. (« [...] on ne peut parler d'elle [la musique] qu'avec la sécheresse d'une terminologie technique [...]. »¹⁰⁹)

Nous voyons un peu mieux ici que la musique pour Hanslick ne peut être le moyen d'atteindre autre chose qu'elle-même : si le beau musical réside dans la forme spécifiquement musicale d'un morceau, il devient profondément inutile de penser la musique comme le moyen d'accéder à autre chose qu'elle-même. En effet, l'art se voulant une production du beau, trouver le beau dans l'art lui-même conduit à cesser de le chercher ailleurs !

Par conséquent, comment Hanslick explique-t-il que la musique provoque en nous des sentiments si ces sentiments n'ont aucun rôle dans le processus appréciatif ni aucun rapport direct à l'œuvre ? L'expérience esthétique est l'exclusivité de la faculté de l'imagination. La musique parle aux sens, à la sensibilité de l'auditeur, sensibilité qui stimule son imagination. C'est au creux de l'imagination que se joue par suite l'expérience esthétique dans la mesure où l'imagination est l'organe de la « contemplation pure »¹¹⁰ et « le seul organe de perception du beau »¹¹¹. Le sentiment, sphère étrangère à l'imagination, n'est qu'un dommage collatéral de cet état contemplatif : lorsque l'imagination contemple, elle considère la succession des formes sonores et c'est cette considération qui par suite appelle le sentiment. L'esprit contemplatif du sujet se teinte alors d'un état d'âme et Hanslick comprend la confusion qui peut régner lorsque l'on cherche les raisons de notre jugement. Pourtant, le comportement contemplatif se limite bien à la perception intelligente, c'est-à-dire presque analytique, d'un phénomène artistique concret et « l'action de la musique sur le sentiment n'a donc ni le caractère de nécessité, ni celui d'exclusivité, ni celui de permanence, que devrait pouvoir revendiquer un phénomène pour prétendre à devenir principe esthétique »¹¹².

Si la pensée de l'appréciation diffère considérablement selon qu'on se rattache au romantisme ou au formalisme, il nous faut aller plus loin et comprendre le processus de production du beau, le processus de création. Quel lien existe-t-il entre le compositeur et l'auditeur ? Comment

¹⁰⁹ *Id.*

¹¹⁰ *Id.*

¹¹¹ *Id.*

¹¹² *Id.*

le beau peut-il naître puis se communiquer ? Quel mécanisme interne ou externe à la musique est à l'œuvre pour être en contact avec le beau ?

Penser le processus de création

Lorsque Wagner parle du processus de composition, il fait du musicien un artiste particulier dont l'inspiration n'est pas le fruit d'une contemplation de l'Idée mais le fruit du sentiment de la volonté universelle qui l'habite : le compositeur est en présence de l'intuition du vouloir puisqu'il manipule des éléments musicaux intimement proches de la volonté. Wagner ne dit pas que ces éléments disent déjà la volonté dans la mesure où, nous l'avons vu, toute musique n'est pas l'expression de la volonté. Il ne s'agit ici que d'éléments musicaux, un peu comme des mots inertes avant la mise en forme du récit. L'auteur de *Beethoven* explique la différence qui existe entre les différents artistes et montre que le processus de création musicale doit être empreint de « l'exaltation »¹¹³ propre à la révélation de l'existence de la volonté. Le musicien, par sa pratique musicale, s'élève au-dessus de sa volonté individuelle et vit l'expérience d'union avec la volonté universelle. Pour le dire autrement, il s'agit en fait d'un moment de fusion du compositeur avec la volonté : la création musicale est la trace phénoménale d'une telle expérience, comme si la volonté toute entière avait parlé par le biais de la musique et cachée sous les traits du compositeur. Le rôle du compositeur est alors semblable à celui d'un intermédiaire entre la volonté et les hommes, presque semblable à celui d'un messie qui retranscrit la parole divine. Wagner écrit : « Dans cette exaltation, la Volonté se reconnaît comme toute-puissante : elle n'a pas eu à se contenir, silencieuse, devant la contemplation [d'une Idée] ; au contraire, bien haut, elle se déclare Idée consciente du monde »¹¹⁴. Le compositeur, prenant conscience de l'absence de limite réelle entre sa volonté individuelle et la volonté universelle, compose non pas en son nom propre mais en celui du vouloir ! En effet, il ne peut plus composer comme s'il était inconscient de la participation de son individualité au tout du monde ; il ne peut plus qu'être l'occasion d'exprimer la volonté dans le monde des apparences. Le processus de création s'apparente alors à un aller-retour entre le monde des phénomènes et la volonté et on peut dire de l'œuvre créée qu'elle s'apparente à un témoignage.

¹¹³ R. WAGNER, *Beethoven, op.cit.*

¹¹⁴ *Id.*

Car seule la musique est capable de dire l'expérience d'un tel sentiment de participation au tout. On peut comprendre la place du compositeur comme un œil qui focalise *la réalité* avant de la renvoyer à notre cerveau. Si l'on considère l'œil comme ce qui nous permet d'entrer en contact avec le monde, à un niveau différent, le compositeur permet aux hommes de voir la volonté par le biais de sa musique.

On comprend mieux certaines choses. D'une part, on comprend mieux pourquoi la musique est l'expression de la volonté : elle est son expression dans la mesure où l'œuvre est la production artistique d'un individu en communion avec le vouloir. D'autre part, on comprend pourquoi la musique permet à l'auditeur d'accéder à la connaissance de la volonté puisque la musique s'apparente à un témoignage. A la fois l'auditeur comprend ce que lui dit la musique puisqu'elle est le langage originaire, la langue issue de la volonté, et à la fois l'auditeur comprend que le discours que l'œuvre lui tient est celui de l'existence d'une communion de tous les êtres.

Hanslick, dans *Du Beau dans la musique*, dépouille la conception romantique de la composition de toute sa métaphysique. Il faut repenser le processus de création à l'aune du compositeur et non par rapport à la volonté s'exprimant à travers lui. L'œuvre est le fait du compositeur. Le problème n'est pas de localiser l'origine de l'œuvre mais de comprendre les processus psychiques qui entrent en jeu lorsque le musicien compose. C'est cette recherche qui nous permettra alors de comprendre les rapports qui existent entre le compositeur, son œuvre et l'auditeur, rapports permettant de justifier un peu plus l'absence du sentiment dans l'appréciation de la musique (nous verrons comment).

La grande différence qui s'offre à l'analyse comparative des deux pensées semble être le sens du mouvement créatif. Expliquons-nous. Chez Wagner, l'œuvre est le résultat d'un moment d'exaltation dans le vouloir : le musicien s'élève à la conscience de la volonté universelle et l'œuvre est la trace, le témoignage de cet instant de fusion ; elle découle presque logiquement, presque nécessairement, de l'expérience du vouloir. En ce sens, l'œuvre est un fruit engendré par la confusion d'une individualité avec le tout du monde et qui naît réellement lorsque cette même individualité franchit en sens inverse le voile de Maya et retourne dans le monde des apparences. Ainsi, l'œuvre est presque donnée. Wagner nous donne cette impression de facilité à composer : le musicien est cet individu particulier, dans une disponibilité à prendre conscience du vouloir, et lorsqu'un moment de grâce le saisit malgré lui, l'œuvre naît, presque malgré lui aussi...

À l'inverse, le compositeur de Hanslick doit extraire l'œuvre de lui-même, « sortir le beau du puits de l'imagination »¹¹⁵. L'activité créatrice est ici une activité de façonnage, de mise en forme, de modelage. L'image du compositeur est ici bien plus proche de celle de l'artisan que de celle du messie : « Le compositeur modèle, façonne le beau, qui existe par lui-même »¹¹⁶. La composition est une activité intellectuelle (« ce travail est si réfléchi et si compliqué »¹¹⁷) et à ce titre, elle réclame un savoir-faire. Cette idée est tout à fait opposée à l'idée d'une capacité naturelle à composer. Pour Hanslick, la composition est « un don fécondé par le travail »¹¹⁸, un travail qui demande de l'éducation musicale. Il faut toutefois expliquer l'émergence du beau en plus de la possibilité d'agencer *correctement* les sons : chacun ayant reçu une éducation musicale peut prétendre composer mais tous ne peuvent pas prétendre à la composition d'une œuvre belle. Dès lors, qu'est-ce qui fait du compositeur un créateur du beau ? Hanslick écrit : « Sans chaleur intérieure, on ne peut rien faire de grand ni de beau »¹¹⁹. L'activité de façonnage de l'artisan n'en fait pas un artiste. Il lui manque une « chaleur intérieure »¹²⁰. Le sentiment et mieux, le « chant intérieur »¹²¹ qui anime l'artiste musicien caractérise sa capacité à faire du beau. C'est donc son état intérieur tout entier (et pas seulement son état d'âme) qui déterminera ses choix musicaux (telle tonalité plutôt que telle autre, tel intervalle, tel rythme etc.). Mais en aucun cas la musique composée ne dira cet état intérieur ! En effet, rappelons que dans le formalisme, la musique n'a pas le pouvoir de dire quelque chose de plus qu'elle-même. La musique n'est donc jamais chez Hanslick le moyen de transport d'un sentiment du compositeur vers son auditeur. Elle est fondamentalement et essentiellement étanche aux sentiments : aucun état d'âme ne peut menacer l'autonomie de l'œuvre qui n'est que musicale. La musique n'étant qu'un agencement de sons, elle ne peut transmettre aucun élément a-musical. L'état psychologique du compositeur est par conséquent l'occasion de la composition et à l'origine de ses choix musicaux mais il ne devient jamais le *contenu* de l'œuvre musicale.

On pourra alors différencier deux compositions selon plusieurs critères. Premièrement d'un point de vue purement rationnel : la composition respecte-t-elle les lois conventionnelles de mise en forme des sons ? Il s'agit en fait ici de se poser la question de la limite entre le bruit et la musique. Quiconque n'ayant aucune notion de l'harmonie et du rythme sera incapable de composer de la musique. Deuxièmement selon ce que la musique nous raconte. Sans appeler la notion de langage qui n'est absolument pas valable pour le formalisme, une œuvre se distinguera par les idées

¹¹⁵ E. HANSLICK, *Du Beau dans la musique*, op.cit.

¹¹⁶ *Id.*

¹¹⁷ *Id.*

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Id.*

¹²⁰ *Id.*

¹²¹ *Id.*

musicales qu'elle propose, qu'elle développe et qu'elle assume. C'est ici que l'état intérieur du compositeur pendant le processus de création est important. Après la question : le compositeur avait-t-il les moyens musicaux pour nous dire quelque chose ? Il faut se demander : avait-t-il quelque chose à nous dire ? « Ce qui fait la musique bonne ou mauvaise c'est qu'un compositeur trouve des Idées pétillantes d'esprit et qu'un autre n'en a que de banales »¹²². Le compositeur livre alors une œuvre autonome, une œuvre qui n'est pas tributaire de l'état intérieur de l'artiste duquel elle est née. Si le compositeur est bel et bien dans une intentionnalité objective de créer du beau, c'est lui qui est tributaire de son état intérieur. Si ses choix sont guidés par cet état, l'œuvre proprement musicale n'absorbe pas et donc ne dit pas *le chant intérieur* du musicien. Ainsi, il y a bien une intervention de l'état psychologique de l'artiste dans le processus de création mais l'idée d'une traduction dans l'œuvre musicale et parfaitement étrangère à la théorie de Hanslick. Créer une œuvre musicale c'est donc respecter les conventions formelles de la musique pour pouvoir exprimer musicalement ce qu'on éprouve. Nous insistons encore une fois sur le fait qu'*exprimer musicalement ce qu'on éprouve* ne signifie pas que notre état psychologique se retrouve dans l'œuvre créée.

Si l'on revient au *sens du mouvement créatif* dont nous parlions tout à l'heure, il semble que chez Wagner, l'œuvre *tombe du ciel*, c'est-à-dire qu'elle naît soudainement comme enfantée. On peut presque parler d'un *jaillissement*. À l'inverse, l'analyse de Hanslick nous propose une vision de la composition d'une œuvre musicale sur le modèle du modelage : l'œuvre est *extraite* du terreau de l'imagination, terreau qu'il revient à l'artiste de façonner, de mettre en forme et de donner vie.

La relation du compositeur à l'auditeur chez Hanslick permet de mieux comprendre l'absence des sentiments dans l'appréciation de l'œuvre. Nous l'avons déjà vu, l'œuvre est autonome : elle est exclusivement musicale et en ce sens, elle n'est pas porteuse des sentiments de l'artiste qui composait (« L'expression musicale du thème est le produit nécessaire de facteurs simples [état psychologique du compositeur, « influence des événements politiques ou sociaux contemporains de l'auteur » etc.] choisis en connaissance de cause »¹²³). L'œuvre est alors un média entre l'imagination de l'artiste et l'imagination de l'auditeur. La musique agit en premier lieu sur le système nerveux de l'auditeur, elle a une influence physiologique. Puis l'esprit de l'auditeur semble rencontrer celui du compositeur dans les formes sonores elles-mêmes en cela qu'il comprend ses choix, les anticipe mais ne les subit pas. L'écoute contemplative réside dans une activité de l'esprit sans laquelle la musique n'est qu'un stupéfiant : écouter passivement de la musique, c'est

¹²² *Id.*

¹²³ *Id.*

rechercher son effet le plus primaire, à savoir « l'affinité élective d'ordre physiologique »¹²⁴ c'est-à-dire l'état psychologique et physiologique dans laquelle elle peut me plonger. Car « sans activité de l'esprit, pas de plaisir esthétique »¹²⁵. Ainsi, le rapport privilégié que, selon Hanslick, nous devons entretenir avec la musique est le rapport de notre esprit aux formes musicales telles qu'elles sont. Il s'agit presque d'une appréhension musicologique, tout du moins d'une écoute qui exige une certaine éducation musicale sans laquelle les formes musicales nous sont étrangères. Il faut pouvoir comprendre la musique pour l'apprécier et comprendre la musique, c'est comprendre son fonctionnement, sa forme et son langage spécifiquement musical.

La pensée hanslickienne est donc une pensée critique du romantisme qui pense le beau à l'aune d'une conception formaliste de la musique : le beau musical est une propriété des formes musicales et non un sentiment du sujet esthétique. Toutefois, la pensée de Hanslick fait face à une difficulté majeure mise en lumière par Eric Dufour :

[...] il [Hanslick] semble mêler à la question proprement descriptive de savoir ce qu'est la musique – est-elle expression du sentiment ou bien simple configuration de sons ? – une interrogation normative, à savoir la question de la détermination du beau.¹²⁶

La difficulté réside en fait dans le passage du jugement de fait au jugement de valeur : comment déduire de la considération des formes musicales des considérations axiologiques ? Hanslick nous dit que le beau ne réside pas dans le sentiment de tristesse qu'une forme provoque mais dans cet intervalle augmenté. Il localise le beau. Mais il ne nous dit pas comment repérer le beau, ni comment évaluer les œuvres les unes par rapport aux autres : quel critère permet de qualifier cet intervalle de beau et cet autre de banal ? Si on suit Eric Dufour, Hanslick « cherche à déterminer, non pas ce qui est beau (jugement normatif), mais simplement ce qui peut légitimement être qualifié de beau musicale (jugement descriptif) »¹²⁷. Il nous faut donc bien comprendre que le discours de Hanslick n'est jamais un discours normatif : les lois de l'harmonie qui existent à l'époque et que l'on se doit de connaître si l'on veut prétendre à une contemplation intelligente, ne sont nullement nécessaires ou naturelles et il n'existe donc pas de lois immuables pour composer ou écouter de la musique. S'il est important de connaître la musique pour pouvoir l'apprécier, Hanslick laisse ouvert la possibilité d'une évolution des lois qui régissent le beau musical.

¹²⁴ *Id.*

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

¹²⁷ *Id.*

L'opposition théorique du romantisme et du formalisme caractérise le contexte esthétique du XIX^e siècle allemand avant Nietzsche. Cette opposition se structure alors autour de plusieurs niveaux de lecture. Le premier, fondamental, est le désaccord qui concerne l'essence de la musique. Á la question qu'est-ce que la musique ? Les romantiques répondent un langage signifiant, l'expression de la volonté. Le formalisme de Hanslick conclue pour « des formes sonores en mouvements »¹²⁸. On voit déjà à ce niveau l'ancrage spécifique des deux théories, la première dans le sillage du sublime kantien ; la seconde dans celui d'une conception traditionnelle du beau. Á un autre niveau, romantisme et formalisme s'opposent un peu plus en pensant à l'aune de leur conception de la musique, l'appréciation d'une œuvre musicale. On remarque alors l'affirmation des deux tendances : le romantisme ouvre un peu plus le champ de la musique sur la connaissance du monde et sur l'accès à la volonté lorsque le formalisme referme toujours plus son analyse sur la musique elle-même considérée avec « la sécheresse d'une terminologie technique »¹²⁹. Le problème qui se pose alors au niveau de l'histoire des idées est la sortie d'une telle opposition. En effet, nous avons décrit une opposition stricte qui ne laisse que très peu de place à l'interprétation et donc à une conclusion : qui des romantiques ou de Hanslick a raison ? A quelle thèse accorder plus de crédit ? Si la thèse schopenhauerienne qui fait de la musique l'expression de la volonté, ne fait plus d'adeptes aujourd'hui, ne serait-ce que parce qu'elle est lourde d'une métaphysique contestable, il semble toujours difficile de trancher soit pour une conception de la musique comme langage signifiant, soit pour une conception formaliste. Les esthétiques des deux courants sont si différentes qu'il semble presque impossible de les comparer. Nous avons pu les mettre en rapport dans la mesure où le formalisme hanslickien est une critique du romantisme mais il est très difficile ici de sortir de la dichotomie pour esquisser une réponse aux questions : qu'est-ce que la musique ? Quel critère pour l'appréciation d'une œuvre musicale ? D'où la place primordiale de Nietzsche dans l'histoire de la philosophie et plus particulièrement encore dans l'histoire de l'esthétique. Nietzsche permet en effet de sortir de la contradiction stérile du formalisme et du romantisme dans la mesure où il construit sa propre pensée sur les vestiges de cette opposition.

Il nous faut donc voir dans quelle mesure Nietzsche est l'héritier des esthétiques du XIX^e siècle, dans quelle mesure romantisme et formalisme structurent sa pensée jusqu'au moment de la maturité et donc de l'émancipation. En effet nous verrons que le parcours théorique de Nietzsche n'a rien d'étranger à l'opposition esthétique qui caractérise le XIX^e siècle allemand et il semble important d'analyser les influences antagonistes des thèses nietzschéennes pour une meilleure

¹²⁸ E. HANSLICK, *Du Beau dans la musique*, *op.cit.*

¹²⁹ *Id.*

compréhension du philosophe. Il s'agit donc maintenant d'entrer réellement dans la pensée de Nietzsche.

Nietzsche ou le fruit de l'opposition.

Notre étude nous conduit à penser Nietzsche comme l'héritier et du romantisme, et du formalisme. L'analyse de la place singulière que Nietzsche occupe dans l'histoire de l'esthétique nous paraît tout à fait féconde dans la mesure où le jeu d'influences qui traversent la biographie du philosophe semble être au fondement des thèses du Nietzsche de la maturité. Et c'est précisément cette place dans l'histoire des idées que notre étude s'applique à analyser depuis le début suivant le terme de *pivot*. Après avoir compris le contexte esthétique du XIX^e siècle allemand, ses deux grandes branches théoriques que sont le romantisme et le formalisme, il s'agit de penser l'évolution théorique de Nietzsche, des écrits de jeunesse à la maturité.

Du romantisme au formalisme jusqu'à l'émancipation de la dichotomie.

En 1872 paraît *La Naissance de la tragédie*. Nietzsche a vingt-huit ans et est empreint du romantisme de Schopenhauer et Wagner ; c'est du moins la conclusion d'Eric Dufour dans *L'Esthétique musicale de Nietzsche*¹³⁰. Confrontons alors les lectures que font Schopenhauer et Nietzsche de la tragédie. Il semble que cet exercice puisse préciser le degré de parenté des deux auteurs.

L'esthétique de la tragédie de Schopenhauer s'articule autour de considérations métaphysiques. Il s'agit de lire la tragédie à l'aune des concepts de volonté et de représentation. Darrulat écrit dans « Schopenhauer et la tragédie » : « Schopenhauer observe le conflit tragique et reconnaît en lui le symptôme de la lutte sans fin des individus les uns contre les autres, en proie au principe d'individuation qui fait d'eux les victimes d'un vouloir-vivre qui s'affirme par l'extermination des existences singulières [...]. »¹³¹. La tragédie est alors la représentation des

¹³⁰ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit.

¹³¹ J. DARRULAT, « Schopenhauer et la tragédie »,

<http://www.jdarrulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Schopenhauer/SchopTragedie.html>, page consultée le 13/01/2012.

conflits individuels induits par le vouloir-vivre qui, nous le rappelons, est l'essence du monde, l'autoconservation érigée en principe de toute chose impliquant la lutte pour la survie de tous contre tous (la souffrance étant ainsi la caractéristique première de la vie). Que nous fait voir la tragédie ? Précisément l'évolution nécessaire de la vie au sein du vouloir, la lutte infinie et vaine des individualités contre elles-mêmes, mues par ce vouloir. Elle nous donne à voir le monde comme volonté en représentant des personnages pris au piège de leur destin : « [...] que cette forme supérieure du génie poétique a pour objet de nous montrer le côté terrible de la vie, les douleurs sans nom, les angoisses de l'humanité, le triomphe des méchants, le pouvoir d'un hasard qui semble nous railler, la défaite infaillible du juste et de l'innocent : nous trouvons là un symbole significatif de la nature du monde et de l'existence. »¹³².

Si la volonté est le lieu de la souffrance, pour toutes les raisons que nous avons déjà évoquées, la représentation, soit l'apparence, est celui du plaisir. Ici, il nous faut étudier les rapports que peuvent entretenir les deux termes de ce dualisme à partir de la lecture schopenhauerienne de la tragédie et ainsi comprendre comment « la connaissance, purifiée et élevée par la souffrance même, arrive à ce degré où le monde extérieur, le voile de Maya, ne peut plus l'abuser, où elle voit clair à travers la forme phénoménale ou principe d'individuation. »¹³³. Pour le dire autrement, le problème est celui de comprendre si nous pouvons avoir un accès à la volonté à travers les phénomènes (c'est-à-dire à travers la représentation) et si oui comment ?

La tragédie est pour Schopenhauer la représentation de ce qui se joue inexorablement dans le monde, à savoir la lutte des volontés individuelles. Elle montre l'envers du décor en ce qu'elle ne se limite pas au plaisir de l'apparence mais dévoile ce qu'il y a derrière : à l'inverse de la comédie qui maquille le réel pour offrir au spectateur le plaisir des apparences, la tragédie donne à voir la souffrance dans laquelle chaque vie évolue. Il y a donc deux plans, celui des apparences et donc du plaisir caractérisé par l'illusion d'une vie belle, et celui de la volonté, mère de toutes choses impliquant la souffrance de l'auto-dévoration. On remarque ici que les deux plans sont hiérarchiquement distincts puisque c'est bien la volonté et la souffrance qui sont premières, les apparences n'étant que le « voile de Maya »¹³⁴ permettant à la vie d'évoluer malgré la souffrance. La tragédie permettrait donc le passage du plan de la représentation à celui de la volonté, elle serait le média permettant de rejoindre les deux termes du dualisme schopenhauerien : « Le but du drame en général est de nous montrer sur un exemple l'essence et l'existence de l'homme. »¹³⁵. La tragédie est un art et permet par conséquent au spectateur le recul nécessaire à la contemplation du monde

¹³² A. SCHOPENHAUER, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op.cit. §51.

¹³³ *Id.*

¹³⁴ *Id.*

¹³⁵ *Ibid.* Supplément au livre III, Chapitre XXXVII.

comme représentation. Cette distance métaphysique qui n'est en fait rien d'autre que la place du spectateur, permet la contemplation (1) de l'essence de l'homme en tant qu'il est capable d'élever sa souffrance au rang de la connaissance et (2) celle de son existence puisque la tragédie met en scène la cruauté sans précédent de la vie humaine : « Quand on arrive aux degrés les plus élevés [de la vie], où tout éclate avec plus de force, on voit ce phénomène [la guerre] aussi se déployer plus large »¹³⁶.

Le mécanisme semble alors être le suivant. La tragédie est une représentation du monde comme représentation. Cette double médiation permet aux spectateurs de ne plus être dans le régime de la souffrance mais dans celui de la contemplation. Que contemplent ces spectateurs ? La lutte du vouloir à travers le principe d'individuation c'est-à-dire la domination de la volonté en chaque individu, réduit au rang de marionnette. Le drame montre que les hommes ne sont pas maîtres de leur destin mais bien les jouets d'une volonté *qui transparait dans tous les phénomènes*. Nous entrons ici de plain-pied dans la traversée des apparences vers la connaissance de la volonté ! Le rôle du chœur est crucial. Détaché du drame puisqu'il commente l'action mais faisant partie de la tragédie, il prend le spectateur par la main pour lui révéler « une existence vouée à la douleur »¹³⁷. Et c'est cette révélation d'une existence prise dans la toile de la souffrance qui précisément permet à l'homme de dépouiller sa connaissance du monde de l'illusion des apparences et permet à sa volonté de s'appréhender elle-même. La tragédie et ses ressorts, parmi lesquels le chœur, découvre les apparences de l'illusion du plaisir et révèle au spectateur une réalité dominée par la souffrance. Dans la mesure où la position métaphysique du spectateur permet d'être un instant affranchi du vouloir, l'homme peut considérer le monde comme volonté et non plus comme représentation.

La lecture schopenhauerienne de la tragédie, fidèle au pessimisme du philosophe, conclut pour une représentation du monde révélatrice de la banalité de la souffrance permettant une résignation à vivre, au sens chrétien. La tragédie est une voie d'accès à la connaissance de la volonté via la représentation, via les phénomènes.

Qu'en est-il chez Nietzsche ? Faut-il rappeler que le jeune Nietzsche voue un intérêt tout particulier à la tragédie, en témoigne la parution de *La Naissance de la tragédie*. La lecture nietzschéenne s'articule autour de deux grands pôles artistiques : l'apollinien et le dionysiaque. (« Nous aurons fait en esthétique un grand pas lorsque nous serons parvenus non seulement à la compréhension logique mais à l'immédiate certitude intuitive que l'entier développement de l'art

¹³⁶ *Ibid.* §61.

¹³⁷ J. DARRIULAT, « Schopenhauer et la tragédie », *op.cit.*

est lié à la dualité de l'apollinien et du dionysiaque. »¹³⁸) Les deux divinités antiques de l'art dénotent en fait deux mondes esthétiques différents et cristallisent deux « pulsions artistiques de la nature »¹³⁹, ce qu'Eric Dufour appelle « une espèce ou un type de représentation »¹⁴⁰. Définissons ces deux impulsions.

L'apollinien est le monde esthétique dédié chez les Grecs aux belles formes : c'est le monde du rêve. Le rêve en tant qu'il est le lieu intérieur de l'imagination, l'apparence de l'apparence puisque l'apparence de notre réalité empirique. C'est donc en ce lieu intérieur que se joue le plaisir pris aux formes et à l'immédiate compréhension des figures. En cela, Apollon est le dieu de la délimitation, de l'individuation, celui du calme, de la sagesse et de l'apparence. Car en effet, si le rêve est le domaine de l'apollinien, c'est que « cette réalité du rêve nous laisse [aussi] le sentiment confus de n'être qu'apparence »¹⁴¹, comme si la réalité se jouait ailleurs. L'impulsion apollinienne de la nature consiste donc en un plaisir esthétique pris aux apparences et il n'y a absolument pas chez Nietzsche de dévalorisation de ce plaisir. On pourrait en effet supposer que, les apparences étant une illusion, le plaisir qui peut accompagner leur contemplation est lui-même une illusion de plaisir. Ici au contraire, Nietzsche affirme l'expérience d'un plaisir profond pris aux belles formes : « On pourrait désigner Apollon comme la superbe image divine du *principium individuationis* dont le geste et le regard nous disent le plaisir de l'apparence. »¹⁴². Il n'est pas question de proportions ou d'une quelconque perfection esthétique des formes, seulement des belles apparences du monde intérieur de l'imagination et donc de la perfection de cet état intérieur.

A l'inverse, le dionysiaque est le monde de l'ivresse, de la perte de l'individuation et de la confusion des êtres dans un seul être qu'est la volonté. Il s'agit ici d'une pulsion artistique qui « anéantit l'individualité dans un sentiment mystique d'unité »¹⁴³. Décryptant les fêtes antiques en l'honneur de Dionysos, Nietzsche fait du dionysiaque un élan vers le retour à l'Un originaire, c'est-à-dire vers une fusion de tous les êtres, une dépossession de soi et une communion avec l'origine de toute chose. Nietzsche parle d'« ensorcellement »¹⁴⁴ puisqu'il s'agit, dans le dionysiaque, de quitter le monde des apparences pour s'abandonner à la puissance d'une communauté supérieure : « comme si le voile de Maya s'était déchiré et qu'il n'en flottait plus que des lambeaux devant le mystère de l'Un originaire. »¹⁴⁵. L'Un originaire est en fait l'équivalent de la volonté chez

¹³⁸ Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie* (1872) suivi de *Fragments posthumes* (1870-1871), trad.fr. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris Gallimard, 1986.

¹³⁹ *Id.*

¹⁴⁰ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit.

¹⁴¹ F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit.

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ *Id.*

¹⁴⁴ *Id.*

¹⁴⁵ *Id.*

Schopenhauer, soit l'essence de toute chose, l'origine commune de tous les phénomènes, ce qui sous-tend le monde des apparences. On voit bien ici que le dionysiaque n'est pas cet Un originaire lui-même mais le sentiment de dissolution de l'individu dans un tout qui le dépasse. Le sentiment dionysiaque naît alors non pas du contact direct avec la volonté puisqu'il n'y a pas de possibilité d'un contact avec la volonté chez Nietzsche, mais de la représentation du monde comme volonté, c'est-à-dire d'une représentation du monde dépouillée de son voile d'apparence. Le plaisir esthétique propre au dionysiaque est un plaisir mêlé de déplaisir, un plaisir qui contient en lui son contraire, tel le plaisir que l'on peut éprouver à l'écoute d'un accord dissonant : l'affranchissement de l'illusion des apparences permettant la contemplation de la réalité véritable, qu'est l'Un originaire, est à l'origine d'un plaisir ambigu car empreint de la connaissance du monde comme souffrance. En effet, comme chez Schopenhauer, Nietzsche pense la souffrance caractéristique de l'Un originaire (« l'un originaire, en tant qu'éternelle souffrance et contradiction »¹⁴⁶) et le plaisir comme appartenant au monde comme représentation, au monde des apparences.

La différenciation catégorique que fait Nietzsche entre les éléments artistiques apolliniens et dionysiaque ne doit toutefois pas nous induire en erreur. Certes l'apollinien est l'art du beau quand le dionysiaque est l'art du sublime ; mais chaque élément contient en lui son contraire. L'élément dionysiaque est en réalité la combinaison des deux pulsions artistiques naturelles dans laquelle l'élément dionysiaque soumet l'apollinien à son principe de dissolution : le dionysiaque dissout les apparences de l'apollinien. A l'inverse, l'élément apollinien naît de la combinaison des deux types de représentations artistiques en enfermant le dionysiaque dans les limites du principe d'individuation. La lutte des deux divinités est ainsi un élément fondateur de l'art puisque c'est ce « conflit ouvert »¹⁴⁷, ce « combat des contraires »¹⁴⁸ qui donne naissance à la tragédie attique, la forme artistique par excellence.

Comment justifier ce terme de forme artistique par excellence ? Son emploi suppose l'existence d'une hiérarchie des arts dans la pensée du jeune Nietzsche. Si cette hiérarchie n'est pas donnée explicitement comme chez Schopenhauer, elle existe bel et bien puisque Nietzsche distingue les arts exclusivement apolliniens (les arts plastiques, la poésie), les arts dionysiaques (la musique) et enfin, les arts qui combinent savamment les deux éléments : Nietzsche parle d'un « accouplement de ces deux impulsions qui engendrent la tragédie attique »¹⁴⁹. L'auteur explique en fait la combinaison de l'apollinien et du dionysiaque par l'analogie du processus de génération qui dépend des deux sexes. On peut maintenant se demander pourquoi l'art qui naît des deux pulsions

¹⁴⁶ *Id.*

¹⁴⁷ *Id.*

¹⁴⁸ *Id.*

¹⁴⁹ *Id.*

artistiques antagonistes de la nature, c'est-à-dire la tragédie, mérite la publication d'un ouvrage particulier et l'idée selon laquelle « [...] c'est ici qu'il nous paraît que l'œuvre d'art illustre et sublime que sont la tragédie attique et le dithyrambe dramatique est en réalité le but commun de ces deux pulsions [...] »¹⁵⁰. En effet, pourquoi la tragédie telle qu'elle existait à Athènes est-elle une forme d'art privilégiée ? Nous devons voir qu'il s'agit en fait pour Nietzsche de justifier les thèses de Schopenhauer concernant les rapports entre la volonté et le monde des phénomènes, thèses problématiques si on les considère à l'aune de l'analyse schopenhauerienne de la tragédie. *La Naissance de la tragédie* est un ouvrage profondément schopenhauerien qui s'applique à poser d'une nouvelle manière le problème des rapports de la volonté et de la représentation au sein de la tragédie à travers les concepts d'apollinien et de dionysiaque : « Il est évident en revanche que la relation Dionysos/Apollon reprend en termes esthétique et en vue de l'interprétation de la tragédie grecque, la relation qui unit chez Schopenhauer la volonté à son objectivation dans la représentation. »¹⁵¹. Ce qui est problématique chez Schopenhauer, c'est en fait l'accès à la volonté : « Comment affirmer que les phénomènes sont les manifestations de l'Un originaire si nous n'y avons aucun accès c'est-à-dire si nous ne pouvons pas sortir de la représentation ? »¹⁵². Chez Schopenhauer, il s'agit de « voir clair à travers la forme phénoménale »¹⁵³, comme si l'on traversait les apparences et que l'on parvenait à s'en affranchir. Au contraire chez Nietzsche, nous sommes toujours dans le régime de l'apparence : la volonté ne s'appréhende pour nous que dans la trace qu'elle laisse dans les phénomènes puisque nous ne pouvons pas prétendre avoir nulle expérience en dehors des phénomènes. Eric Dufour distingue alors deux plans : *pour nous* la volonté transparaît dans les phénomènes bien qu'elle soit *en elle-même* irréductible à ces mêmes phénomènes.

Ainsi la tragédie est l'art de la combinaison de l'apollinien et du dionysiaque, soit la représentation qui permet à la volonté de transparaître dans les phénomènes. En effet, la tragédie attique permet à l'élément dionysiaque de s'exprimer à travers l'élément apollinien. L'analyse de Nietzsche donne au chœur antique une place centrale pour penser cette combinaison. Partant de l'analyse de Schiller qui fait du chœur « un mur vivant dont s'entoure la tragédie pour s'isoler totalement du monde réel et, par là, préserver son espace idéal et sa liberté politique »¹⁵⁴, Nietzsche en fait l'instance tragique permettant au spectateur de passer de l'état de citoyen à celui de l'homme dionysiaque avant de se contempler dans le miroir de la rêverie. En clair, l'hellène dans l'état esthétique dionysiaque entre dans un rapport privilégié avec le vouloir puisque la volonté dont il est

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ J. DARRIULAT, « Schopenhauer et la tragédie », *op.cit.*

¹⁵² E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, *op.cit.*

¹⁵³ *Id.*

¹⁵⁴ F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, *op.cit.*

lui-même issu se reflète dans « le miroir que l'homme dionysiaque se tend à lui-même »¹⁵⁵. L'homme est toujours dans un rapport de représentation vis-à-vis de la volonté et c'est là la grande différence avec Schopenhauer qui concevait un accès direct et un mode de connaissance pure de la volonté qui est le sentiment. Avec Nietzsche, il est désormais question d'un rapport avec la volonté mais d'un rapport représentatif. Lorsque le spectateur est dans cet état dionysiaque, il se représente ce qu'il avait toujours pressenti, soit que l'essence du monde n'est que souffrance et contradiction. C'est ici que l'élément apollinien prend son sens et vole au secours du plaisir menacé par un pessimisme schopenhauerien : l'effondrement de l'individualité dans la communion des êtres issus de la volonté, fait place à la révélation ou plutôt à la réflexion apollinienne (au sens de reflet) de cet état dionysiaque. L'élément apollinien sauve le dionysiaque d'un pessimisme structurel en proposant une nouvelle vision de l'état dionysiaque qui permet de conclure en un plaisir des apparences garant de l'action. Il permet aux hommes ayant soulevé le voile de Maya de continuer à vivre dans le régime du plaisir apollinien, tout en ayant une connaissance représentative de la volonté. Autrement dit, l'apollinien permet aux hellènes de continuer à vivre avec plaisir dans le monde des phénomènes malgré leur découverte de la chose en soi, pour ne pas que « la connaissance vraie, le regard jeté sur l'horreur de la vérité ne l'emportent sur tous les motifs de l'action »¹⁵⁶. Nous devons toutefois préciser que le dionysiaque aussi permet de continuer à vivre dans la mesure où le dionysiaque est aussi une représentation artistique. Or pour Nietzsche c'est bien l'art qui est « tel un magicien qui sauve et qui guérit. Car lui seul est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence à se transformer en représentations capables de rendre la vie possible. »¹⁵⁷

Mais si nous avons esquissé la complémentarité de l'apollinien et du dionysiaque, nous ne l'avons pas encore mise en rapport directe avec la tragédie : de quelle manière la tragédie est-elle précisément le lieu de cette complémentarité et pourquoi Nietzsche conclut à une apogée esthétique de la tragédie attique ?

Le chœur est l'élément central de l'analyse nietzschéenne de la tragédie (tout comme chez Schopenhauer) puisque le chœur est, à l'image du satyre, l'instance à la fois hors de l'action du drame, c'est-à-dire hors du monde des phénomènes et en rapport avec Dionysos, la musique étant l'art dionysiaque. C'est donc par la musique que se déploie l'expérience mystique du dionysiaque permettant au spectateur de se défaire de son individualité pour entrer dans une communion d'êtres indifférenciés. Le chœur « renvoie une image plus vraie, plus réelle et plus complète de l'existence

¹⁵⁵ *Id.*

¹⁵⁶ *Id.*

¹⁵⁷ *Id.*

que ne le fait l'homme civilisé dans sa propension à se croire l'unique réalité. »¹⁵⁸ Pourquoi plus vraie et comment renvoie-t-il cette image de la réalité véritable ? La réponse à cette question se trouve en fait dans le sous-titre de l'œuvre de Nietzsche *La Naissance de la tragédie enfantée de l'esprit de la musique*. C'est bel et bien par l'utilisation du médium artistique musical que le chœur peut selon Nietzsche prétendre à la place centrale d'un type de représentation artistique combinant apollinien et dionysiaque qu'est la tragédie. La musique en effet pour Nietzsche est, tout comme chez Schopenhauer (dont Nietzsche cite un grand extrait au paragraphe seize de *La Naissance*) non pas une représentation des phénomènes (comme c'est le cas des arts plastiques) mais la représentation immédiate de la volonté. La musique symbolise le monde sans être soumise au principe de non-contradiction qui régit les autres arts : consonances mais aussi dissonances font partie intégrante de la musique, tout comme plaisir et déplaisir font partie de la volonté (qui est essentiellement contradictoire). Eric Dufour écrit : « Plus précisément, si la musique est le seul art dionysiaque, c'est parce qu'elle possède le pouvoir de montrer comment chaque phénomène individualisé qu'elle peint, avec ses contours clairs et distincts, finit par se dissoudre dans la volonté qui l'a engendré. »¹⁵⁹. Si le chœur a une place primordiale dans la tragédie c'est donc bien parce qu'il est l'élément dionysiaque permettant de compléter le drame, la scène étant l'analogie de la rêverie apollinienne. La tragédie est la réunion et la discussion de l'apollinien et du dionysiaque puisque « la tragédie grecque, ce n'est autre chose que le chœur dionysiaque ne cessant de se décharger dans un monde apollinien d'images constamment renouvelé »¹⁶⁰ et que « le drame est la matérialisation apollinienne de tout ce qui peut être connu ou ressenti dans l'état dionysiaque. »¹⁶¹. On pourrait aussi dire que le chœur, à côté du drame, permet d'entrer en contact avec la représentation directe de la volonté via la musique quand le drame consiste en une succession d'images qui appartiennent au monde des phénomènes. La force de la tragédie consiste en fait à réunir le monde des phénomènes et celui de la volonté, à faire tenir ensemble la représentation des deux plans.

On voit alors dans quelle mesure Nietzsche est romantique en 1872. Nous aurions pu nous arrêter un moment sur la parenté flagrante qui existe avec les thèses de Wagner mais il nous semble que la parenté qui lie Schopenhauer, Wagner puis Nietzsche se lise suffisamment tout au long de notre étude sans qu'il soit nécessaire d'y revenir en détail. Nous citerons juste ce passage de la première dédicace de *La Naissance de la tragédie* à Richard Wagner, écrite le 22 Février 1871, jour

¹⁵⁸ *Id.*

¹⁵⁹ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

¹⁶⁰ *Id.*

¹⁶¹ *Id.*

anniversaire de Schopenhauer : « Noble ami, mon expression jusqu'ici a-t-elle aussi répondu à votre pensée ? Je suis près de le croire. »¹⁶²

Les commentateurs mettent ensuite en lumière une période de doute chez Nietzsche : entre 1874 et 1876, Nietzsche prend du recul par rapport à ses deux maîtres que sont Schopenhauer et Wagner et ébauche un raisonnement critique. Le philosophe s'affranchit peu à peu de l'admiration à l'égard de Wagner tant au niveau théorique qu'au niveau personnel. Les fragments posthumes de cette période témoignent en effet de la remise en question des propos dogmatiques de *La Naissance* et avec eux de la philosophie romantique. Sans parler d'une rupture, il s'agit d'une période de transition : la critique est en germe. Charles Andler interprète cette période comme un « glissement »¹⁶³ des thèses de jeunesse de Nietzsche vers un dépassement de Schopenhauer et Wagner :

Cette réalité toutefois, il [Nietzsche] va en avoir un autre sentiment ; et on ne voit à ce changement d'autre explication que la joie de se sentir déjà vainqueur dans la joute entreprise contre Schopenhauer et Wagner pour les dépasser. Visiblement Nietzsche est sûr à présent de son originalité. Il en est sûr parce que sa pensée prolonge dans des régions nouvelles le système de Schopenhauer.¹⁶⁴

Si l'on suit Charles Andler, entre 1874 et 1876, Nietzsche n'est plus dogmatique au sens où il s'affranchit peu à peu de la métaphysique schopenhauerienne en constatant les difficultés théoriques qu'elle contient. Il ne s'agit pas encore d'une critique à proprement parler de Schopenhauer et Wagner, plutôt d'une remise en question de leurs thèses sur des points très précis tels que le *style wagnérien* ou encore des questions bien plus fondamentales comme celle de la conception romantique de la musique comme langage signifiant. Eric Dufour parle d'un « doute systématique »¹⁶⁵ qui s'empare de la pensée nietzschéenne. Pour Charles Andler, ce doute est avant tout le résultat d'une autonomisation du sentiment de Nietzsche à l'égard du monde : Nietzsche n'est plus certain de la vérité de la métaphysique du vouloir et c'est pour cette raison qu'il la met en doute. Il s'agit pour lui d'explorer les différentes voies que la résolution des problèmes théoriques de cette métaphysique propose. « Prendre son temps pour penser : il faut que de l'eau de source s'accumule de nouveau »¹⁶⁶ ; ce fragment posthume de 1876 décrirait certainement l'état d'esprit de Nietzsche à cette période. Il faut prendre du recul par rapport aux maîtres, les considérer sans les aduler, prendre son temps pour élaborer sa propre pensée. On sent que l'émancipation est proche. Et

¹⁶² F. NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, op.cit.

¹⁶³ Charles ANDLER, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, Tome II « Le pessimisme esthétique de Nietzsche, la maturité de Nietzsche », Paris, Gallimard, 1958.

¹⁶⁴ *Id.*

¹⁶⁵ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit.

¹⁶⁶ Friedrich NIETZSCHE, *Fragments Posthumes* (1876) dans *Humain, trop humain* (1878), trad.fr. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1988.

pour décrire encore un peu mieux cette période de transition, il n'y a rien de plus clair que cet autre fragment posthume de l'été 1876 : « Je jette avec douleur un regard en arrière sur mes années d'enfance et d'adolescence et je me sens chaque fois un peu plus délivré. Passage de la gêne au naturel. »¹⁶⁷ Les années entre 1874 et 1876 sont ainsi celles d'une transition et celle d'une libération progressive mise en œuvre par un doute concernant l'interprétation romantique de certaines choses. Par exemple, si l'absence de style wagnérien pouvait être interprété comme le génie de pouvoir créer toujours quelque chose de nouveau, Nietzsche considère désormais également l'autre possibilité qui est de voir dans l'absence de style que Wagner n'est pas un musicien. Il est toutefois important d'insister sur le fait que Nietzsche n'est pas encore dans la critique mais dans la suspension de son jugement : il dit seulement qu'il n'est pas certain que l'absence de style wagnérien soit un gage de génie puisqu'il entrevoit d'autres interprétations possibles. Ainsi, plus que d'une prise de position, c'est d'un retrait sceptique qu'il s'agit. On comprend mieux les termes de « glissement »¹⁶⁸ théorique et « d'éloignement progressif »¹⁶⁹ de Schopenhauer et Wagner.

C'est avec *Humain, trop humain* qu'en 1878, Nietzsche entame réellement sa critique du romantisme. « La référence à Voltaire et donc, plus largement à la philosophie des Lumières, [...] constitue déjà un indice du retournement nietzschéen (par opposition à la nuit de *La Naissance*, qui est celle du *Tristan* des romantiques) [...] »¹⁷⁰. Nous entrerons donc directement dans les textes de Nietzsche et tout particulièrement dans la quatrième section d'*Humain, trop humain*¹⁷¹ intitulée « De l'âme des artistes et écrivains » afin de voir dans quelle mesure les thèses désormais soutenues, prennent le contre-pied des thèses de *La Naissance* : dans quelle mesure en 1878, Nietzsche s'oppose-t-il au romantisme et plus particulièrement à Wagner, mais aussi est-il possible de lire dans ces nouvelles thèses, à la manière d'Eric Dufour, un rapprochement du formalisme hanslickien ?

Le paragraphe cent quarante-cinq « Que la perfection échapperait au devenir »¹⁷² introduit la quatrième section avec la toute première des critiques d'ordre esthétique : le processus de composition n'est pas un processus mystique dans lequel l'œuvre *jaillit*. En effet Nietzsche écrit : « L'artiste [...] ne manquera-t-il pas d'aider à cette illusion [la naissance de l'œuvre tenant du miracle] en introduisant dans l'art tous artifices trompeurs destinés à disposer l'âme du spectateur

¹⁶⁷ *Id.*

¹⁶⁸ C. ANDLER, *Nietzsche, sa vie et sa pensée, op.cit.*

¹⁶⁹ Curt PAUL JANZ cité par Eric DUFOUR dans *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

¹⁷⁰ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

¹⁷¹ F. NIETZSCHE, *Humain, trop humain, op.cit.*

¹⁷² *Id.*

ou de l'auditeur de telle sorte qu'elle croie au jaillissement soudain de la perfection. – La science de l'art, cela va de soi, se doit de contredire cette illusion [...]. »¹⁷³ Cette citation nous montre plusieurs choses. D'une part que Nietzsche critique absolument la thèse de Wagner concernant la composition, thèse que nous avons étudiée en détail dans la seconde partie de notre étude. L'œuvre n'est pas le fruit d'un enfantement soudain qui naît de la rencontre entre une volonté individuelle et la volonté universelle. Derrière cette critique, il y a en fait l'idée que la perfection ne relève ni du miracle, ni de la soudaineté de la création. On suppose que Nietzsche, ayant lui-même composé de la musique, ne se retrouve plus dans le personnage du compositeur que Wagner décrit dans *Beethoven*. Ici déjà, Nietzsche se rapproche bien plus d'un formalisme hanslickien que de Wagner en parlant de « science de l'art »¹⁷⁴ et en voulant débarrasser la musique de son caractère solennel et presque religieux.

Cette tendance au formalisme se confirme en effet au paragraphe cent cinquante-cinq puisque Nietzsche ne croit plus à « l'inspiration subite »¹⁷⁵ des artistes mais au contraire à un travail de composition qui fait appel, comme chez Hanslick, à l'imagination et au choix des formes créées. En fait, il n'y a pas à proprement parler de *moment de la création* puisque l'œuvre est le fruit d'un travail de longue durée et mieux, d'un travail perpétuel de création (« En vérité, l'imagination du bon artiste, ou penseur, ne cesse pas de produire [...] »¹⁷⁶). L'émergence d'idées musicales nées de l'imagination fait place au travail de l'intellect qui, parce que l'artiste a une formation musicale, consiste à combiner harmonieusement ces idées, à abandonner les mauvaises et à ne garder que le beau. Ainsi, l'artiste est un humain bien humain, c'est-à-dire un être capable de créer selon des lois (les lois de la composition musicale) mais qui crée du beau comme du moins bon. La seule chose qui différencie l'artiste du non-artiste c'est sa capacité à retrancher le mauvais pour ne garder que le meilleur et parvenir à le mettre en forme suivant les lois musicales qu'il connaît : « [...] mais son jugement extrêmement aiguisé et exercé, rejette, choisit, combine. »¹⁷⁷ On est loin du compositeur génial de Wagner, homme élu de la volonté pour faire connaître son existence ! L'illusion consiste à croire que les idées musicales qui s'accumulent progressivement *jaillissent soudain* pendant la mise en forme, comme un miracle. Non, Nietzsche assimile, tout comme Hanslick, la composition à un travail et « tous les grands hommes [...] à de grands travailleurs, infatigables quand il s'agissait d'inventer. »¹⁷⁸.

¹⁷³ *Id.*

¹⁷⁴ *Id.*

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ *Id.*

¹⁷⁷ *Id.*

¹⁷⁸ *Id.*

Ce chapitre quatre est le lieu d'une question centrale ; celle du jugement de valeur de l'art. En effet, après avoir recentré le processus de création sur l'artiste lui-même à la manière d'Hanslick, Nietzsche s'attaque en bon formaliste à l'esthétique du sentiment. On voit ici que le *glissement théorique* dont nous parlait Charles Andler pour qualifier les années 1874- 1876 est désormais effectif. Nietzsche a exploré les pistes entre-ouvertes par les difficultés du romantisme et s'engouffre dans le formalisme. Rappelons que la difficulté de l'appréciation romantique déjà mise en lumière par Hanslick, est la subjectivité du sentiment : comment juger une œuvre et partager son jugement avec autrui si nous sommes les seuls à considérer cette œuvre sublime au regard de notre sentiment ? Il s'agit en fait du problème du consensus. « Nous nous figurons tous que la qualité d'une œuvre, d'un artiste, est démontrée du moment qu'ils nous émeuvent, nous secouent. Mais il faudrait encore que soit démontrée la qualité de notre jugement et de notre sentiment à nous : ce qui n'est pas le cas. »¹⁷⁹ Nous n'entrerons pas ici dans le détail de l'analyse nietzschéenne pour la raison simple qu'elle s'apparente en tous points à l'analyse d'Hanslick que nous avons déjà vue ensemble.

Ce qui nous paraît à l'inverse important de développer ici, c'est la façon dont Nietzsche conçoit la musique dans *Humain, trop humain*. Le doute qui existait déjà entre 1874 et 1876 concernant la conception de la musique comme langage signifiant laisse place à une certitude : « La musique, en soi et pour soi n'est pas si riche de signification pour notre être intime, de si profonde émotion qu'elle pût passer pour le langage immédiat du sentiment »¹⁸⁰. Si Nietzsche pressentait déjà la difficulté de concevoir la musique comme autre chose qu'elle-même en remarquant que la musique des romantiques n'est finalement qu'un *moyen d'expression*, il entre ici dans une véritable critique de la conception romantique de la musique. Il explique qu'une adéquation entre la musique et un élément extra-musical comme un sentiment ou un élément naturel (tonnerre, vagues etc.) n'est en rien nécessaire et qu'elle est le fruit d'une habitude inconsciente : la corrélation habituelle de tels accords avec telle représentation fait de la musique un symbole puisque ce symbole est désormais inconsciemment compris par tous. On pourrait croire que l'adéquation est naturelle et *originnaire* pour reprendre l'idée romantique du langage ; mais il s'agit en fait pour Nietzsche de l'effet d'une habitude. Car « si la musique est bien un discours, il s'agit simplement d'un discours musical, qui obéit aux lois d'une syntaxe musicale qu'il faut apprendre à connaître pour pouvoir en parler »¹⁸¹. « En soi, aucune musique n'est profonde ni significative, ne parle de "volonté" ni de "chose en soi" »¹⁸² et Nietzsche d'expliquer cette idée de la musique comme langage signifiant à l'aide de la

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ *Id.*

¹⁸¹ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

¹⁸² F. NIETZSCHE, *Humain, trop humain, op.cit.*

notion d' « intellectualisation de l'art »¹⁸³ qui s'est faite par l'habitude de rapprocher un élément musical et un élément a-musical, c'est-à-dire à l'aune d'une histoire de la musique. On retrouve bien ici l'une des préoccupations essentielles de Nietzsche qui est de replacer les choses dans leur contexte historique : rien ne naît *ex nihilo* et il est primordial de considérer le contexte dont l'objet est issu. (« [...] l'œuvre de l'artiste devient alors l'image de la *permanence éternelle*, alors qu'à notre idée l'artiste ne peut jamais conférer de validité à son image que pour un temps, puisque l'homme, produit d'une évolution, est dans sa généralité sujet à variation et que même l'individu n'a rien de constant ni de fixe »¹⁸⁴.) D'où l'objet de notre étude globale qui est, nous le rappelons, de considérer l'esthétique nietzschéenne au sein de l'esthétique du XIX^e siècle allemand.

Le rôle de la science est désormais primordial. Charles Andler voit dans *Humain, trop humain* la découverte de « l'homme à ses heures de pure humanité, après avoir mis à nu toutes des faiblesses trop humaines : pour libérer en nous ce moi supérieur, que peut la méthode scientifique ? »¹⁸⁵. Le retournement qu'opère Nietzsche en 1878 est alors celui d'une pensée du monde sur le mode du sentiment, d'une intuition, à une pensée qui se veut scientifique et ainsi légitime. Charles Andler toujours écrit :

La grande vertu éducative de la science ne vient pas de ce qu'elle est exempte d'erreurs, mais de ce qu'elle nous apprend à les corriger, après les avoir reconnues. Elle cherche le vrai avec désintéressement. Elle n'obéit à aucun respect humain. Elle crée des procédés de contrôle maniable à tous ceux qui en ont fait l'apprentissage. Elle nous met en mesure de créer notre certitude nous-même.¹⁸⁶

On lit clairement ici le formalisme de Nietzsche qui désormais s'appuie sur la méthode scientifique, seule méthode capable de légitimer une intuition. Et c'est dans le cadre de la pensée de l'appréciation que la justification objective de notre intuition prend tout son sens : il s'agit de sortir du règne du sentiment pour fonder celui de la science dans l'esthétique, exactement comme chez Hanslick.

Si *Humain, trop humain* nous livre une pensée critique à l'égard du romantisme et plus proche dorénavant du formalisme hanslickien¹⁸⁷, le livre nous permet aussi d'appréhender la philosophie du Nietzsche de la maturité, à savoir pour ce qui nous intéresse, sa physiologie de la musique. En effet, déjà dans *Humain, trop humain*, Nietzsche évoque l'idée selon laquelle la

¹⁸³ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit

¹⁸⁴ F. NIETZSCHE, *Humain, trop humain*, op.cit.

¹⁸⁵ C. ANDLER, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*, op.cit.

¹⁸⁶ *Id.*

¹⁸⁷ Nous reprenons ici la thèse déjà avancée par Eric Dufour dans *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit.

fonction de l'art est de nous éveiller à la vie (« C'est un art de goûter la vie que fonde la philosophie de Nietzsche, parce qu'elle émane d'un sentiment de vie. »¹⁸⁸). Il écrit :

Il [l'art] nous a avant tout enseigné durant des millénaires à considérer la vie et chacune de ses formes avec intérêt, avec plaisir, et à amener ces sentiments jusqu'au point de nous écrire enfin : « Quelle qu'elle soit, la vie, elle est bonne. » Cette leçon que nous donne l'art de jouir de l'existence et de regarder la vie humaine comme morceau de nature, sans mouvement de sympathie trop violent, de n'y voir qu'un objet soumis aux lois de l'évolution, – cette leçon a pris racine au plus profond de nous-même, elle reparait maintenant à la lumière sous forme d'un besoin tout-puissant de connaissance.¹⁸⁹

Ainsi l'art et en particulier la musique (qui garde son statut privilégié par rapport aux autres arts¹⁹⁰), ne permet plus aux hommes d'accéder au monde comme volonté mais au contraire de prendre du plaisir dans le monde comme représentation : puisque tout n'est qu'apparence, l'art est l'occasion d'un plaisir pris à la vie dans les apparences. On remarque clairement ici que le discours nietzschéen se rattache au formalisme en ce qu'il dépouille l'esthétique de sa focalisation sur le sujet esthétique mais aussi que Nietzsche entame un dépassement du formalisme qui butait sur le passage du jugement de fait au jugement de valeur. L'ébauche brève d'une musique qui s'attache à dire la vie et à la valoriser nous fait entrevoir la physiologie de la musique qui suivra sans qu'elle soit encore très claire pour l'auteur en 1878. On peut ici, sans trop se risquer en conjectures, dire que Nietzsche sent la difficulté du formalisme à penser l'appréciation et qu'il dégage « deux plans dont on ne voit pas encore le rapport : d'un côté les exigences du discours descriptif de l'esthétique formaliste et, de l'autre, [...] le jugement de valeur. »¹⁹¹.

On voit clairement désormais que Nietzsche est bien l'enfant de son siècle en tant qu'il suit, dans une période juvénile, la pensée dogmatique des romantiques avant de prendre un peu de recul et de considérer les difficultés auxquelles une telle pensée fait face. Son héritage schopenhauerien et wagnérien est important en cela qu'il permet à Nietzsche de maîtriser parfaitement le romantisme : n'est-ce pas en s'imprégnant de quelque chose et en le connaissant de l'intérieur que l'on est le plus à même ensuite de le critiquer ? On pourrait alors interpréter le rapprochement avec le formalisme d'Hanslick à la fois comme une béquille permettant la critique du romantisme et, comme cette fois-ci, un rapprochement théorique mûri (à la différence du romantisme nietzschéen que l'on peut qualifier de naïf et fougueux). On peut désormais sentir qu'historiquement, le passage à ce que les

¹⁸⁸ *Id.*

¹⁸⁹ F. NIETZSCHE, *Humain, trop humain, op.cit.*

¹⁹⁰ Cf. E. DUFOUR : « Mais c'est toujours avec la certitude qu'il y a une prééminence de la musique sur les autres arts » dans *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

¹⁹¹ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

commentateurs ont appelée la *période de maturité* est proche. L'histoire de l'esthétique allemande du XIX^e siècle transparait presque dans la biographie de Nietzsche qui fût alors romantique, puis formaliste, avant de s'affranchir d'une dichotomie stérile et de proposer sa physiologie de la musique.

La Physiologie de la musique

Le formalisme n'étant pas suffisant pour fonder objectivement une méthode d'appréciation des œuvres d'art, et en particulier des œuvres musicales, Nietzsche dépasse Hanslick en fondant sa physiologie de la musique. La critique du romantisme s'étoffe : certes la musique provoque des sentiments, mais cette dimension affective ne remet pas en cause la critique d'une immédiateté de la compréhension de l'œuvre musicale. En effet, même le sentiment que me procure un morceau de musique est médié par le réseau de mes sens et de mes pensées par lequel je le perçois : on touche ici à la distinction entre un auditeur sans formation musicale et un auditeur musicien que Nietzsche développait déjà dans *Humain trop humain* et qui consistait à dire que « la jouissance proprement esthétique et musicale est liée aux caractéristiques techniques d'une œuvre musicale, de sorte que la seule esthétique musicale possédant une légitimité est l'esthétique formaliste. »¹⁹². Dorénavant, non seulement les rudiments du solfège sont nécessaires à la légitimation de l'appréciation mais mieux, le sentiment est analysé à l'aune de sa médiation par l'état physique et psychique de l'auditeur lors de l'écoute : puisque la musique ne contient rien de plus que l'organisation des sons, les sentiments que je peux avoir en l'écoutant ne proviennent nullement de la musique elle-même et sont donc construits par mon état physique et psychique du moment. La musique parle au corps. Nietzsche, dès 1886, reprend en effet à son compte « les considérations physiologiques sur la musique [qui] ne sont pas nouvelles »¹⁹³. On peut certainement lire la rupture avec Wagner comme l'élément déclencheur de la théorisation de la physiologie. Il nous semble par conséquent qu'une analyse de la critique wagnérienne dans *Le Cas Wagner* et *Nietzsche contre Wagner* puisse nous éclairer sur les nouvelles préoccupations de la maturité.

Nietzsche qualifie désormais les œuvres wagnériennes en usant d'un vocabulaire médical : « Ce décadent [Wagner] qui nous ruine la santé »¹⁹⁴ ; « Véritable polype musical qu'est la musique

¹⁹² *Id.*

¹⁹³ *Id.*

¹⁹⁴ F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner* (1888), trad.fr. Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, 1984.

continue »¹⁹⁵ ; « Wagner est-il un être humain ? N'est-il pas plutôt une maladie ? »¹⁹⁶ ; « Wagner est une névrose »¹⁹⁷. La musique se fait le reflet, le symptôme, de la force ou de la faiblesse physique et psychique du musicien et, parlant de façon primordiale au corps, la musique a un effet physique indéniable. Eric Dufour écrit :

La musique provient du corps et n'est rien d'autre que le symptôme de l'état du corps qui la crée, c'est-à-dire de la santé ou de la maladie de ce corps – de l'autre côté, une pièce musicale ne plaît que si cette dimension physiologique propre à l'organisation rythmique possède une affinité avec la constitution physiologique de celui qui écoute cette musique [...].¹⁹⁸

D'où l'importance cruciale du rythme. Le rythme chez Nietzsche est l'élément fondamental de la musique en ce qu'il est dans un rapport d'adéquation avec les rythmes physiologiques qui régissent notre vie. La maladie peut alors être vue comme l'altération des cycles rythmiques du corps. Composer de la musique, c'est être capable de proposer une organisation du temps en adéquation avec le rythme corporel, de façon à valoriser, à favoriser la vie. C'est précisément cette incapacité wagnérienne à organiser les sons qui constitue la plus grande critique de Nietzsche. Les doutes qui apparaissaient sur l'existence ou non d'un *style* wagnérien entre 1874 et 1876 font désormais place à une certitude : « L'invention d'un langage musical propre à chaque œuvre »¹⁹⁹ est l'indice d'une « incapacité à concevoir un tout organique »²⁰⁰. Le leitmotiv, qui est devenu un principe de composition chez Wagner, ne permet pas l'avènement d'une œuvre cohérente, d'une œuvre avec un début, un développement et une fin, d'une œuvre *organique* dans le sens où chaque partie s'enchaîne logiquement et nécessairement à la suivante, participant du bon fonctionnement du tout. La suppression de la barre de mesure est en ce sens l'invention wagnérienne qui contrevient le plus à l'organisation musicale : supprimer le tempo et la métrique, c'est ériger en principe le chaos en musique. Or c'est ici que Nietzsche voit en Wagner un manipulateur puisque ce dernier fait croire à la modernité sans précédent de son art là où il n'y a en réalité qu'une incompetence : « Il [Wagner] énonce un principe là où une faculté lui manque »²⁰¹. Le principe de la mélodie continue est celui de la juxtaposition de détails musicaux non-organisés : la musique de Wagner est une musique qui séduit par l'effet de grandeur et de quantité qu'elle produit (nombre indécent de motifs musicaux, démonstration de puissance sonore par l'absence de repères qui caractérise les œuvres wagnériennes), non par l'organisation temporelle qu'elle propose au corps qui la reçoit.

¹⁹⁵ *Id.*

¹⁹⁶ *Id.*

¹⁹⁷ *Id.*

¹⁹⁸ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

¹⁹⁹ *Id.*

²⁰⁰ F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner, op.cit.*

²⁰¹ *Id.*

La physiologie de la musique est en fait assise sur une conception particulière de la vie, celle de la vie comme organisation du chaos : pour Nietzsche, le propre de la vie est d'instaurer du rythme pour ordonner le chaos du monde. Tout organisme vivant produit alors son propre rythme, un rythme qui correspond à son organisation singulière du monde : « la vie est une organisation rythmique spontanée »²⁰². Qu'il s'agisse des rythmes physiologiques comme la respiration ou le rythme cardiaque, ou des rythmes naturels comme le va-et-vient des vagues ou l'alternance des jours et des saisons, la vie se définit par le rythme et met donc en forme le chaos originel sur le mode de « la régularité et [de] la périodicité »²⁰³.

Comment à partir de là, Nietzsche déduit-il un jugement de valeur sur la musique ? La vie, pour continuer à vivre, doit travailler à pérenniser ses rythmes vitaux. La maladie et la mort surviennent lors du dysfonctionnement grave d'un mécanisme régulier : lorsque la périodicité de la respiration est défectueuse, c'est la vie en elle-même qui est en danger. Ainsi la vie dépend d'un ensemble de rouages réglés périodiquement et qu'il faut à tout prix entretenir : « La morale des seigneurs étant bien [...] le langage symbolique de la réussite physique, de la vie *montante*, de la "volonté de puissance" en tant que principe de vie »²⁰⁴. La physiologie de la musique repose alors sur une valorisation de la vie, une « auto-affirmation, autocélébration de la vie »²⁰⁵. Il s'agit en fait de se poser la question de la préférence de la maladie ou de la santé : « Wagner produit le même effet que l'ingestion réitérée d'alcool. Il engourdit, il alourdit l'estomac. Séquelle spécifique : dégénérescence du sens du rythme. »²⁰⁶ On entrevoit alors assez aisément le jugement de valeur qui découle d'une telle physiologie : si la musique de Wagner contrevient au principe de l'organisation rythmée des sons et que, parlant de manière primordiale à mon corps, cette musique me rend malade, comment encore considérer que la musique wagnérienne est une musique qui présente un intérêt ? Il faut bien comprendre que la musique s'adresse directement au corps et, partant, joue sur les rythmes physiologiques. Si je ne peux pas me repérer dans l'organisation interne du morceau, si je ne suis pas capable d'anticiper les temps forts, les débuts et les fins de phrases, je suffoque, au sens littéral : « Une musique sur laquelle on ne peut pas respirer en mesure est malsaine. »²⁰⁷ Car organiser la vie en périodes, c'est avoir une vue globale de ces périodes liées entre elles et c'est donc faire advenir une temporalité. Une musique est saine lorsqu'elle permet la danse, c'est-à-dire lorsqu'elle permet une participation corporelle et donc rythmée. Un morceau dans lequel on

²⁰² E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit.

²⁰³ *Id.*

²⁰⁴ F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner*, op.cit. Epilogue.

²⁰⁵ *Id.*

²⁰⁶ *Id.*

²⁰⁷ Friedrich NIETZSCHE, *Nietzsche contre Wagner* (1889), trad.fr. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1984.

« nage »²⁰⁸, est une musique dans laquelle on a « perdu pied »²⁰⁹, dans laquelle les repères ont été effacés. Un tel morceau noie et ne favorise que la *vie déclinante* par la domination du chaos sur le rythme. Permettre l'existence d'une musique décadente, n'est-ce pas contrevenir au principe de vie qui meut chaque être humain ?

Il faut bien comprendre que la musique que critique Nietzsche n'est pas la musique qui prendrait le parti d'une valorisation de la « destruction, [de] la décomposition »²¹⁰ etc. mais c'est au contraire une musique qui n'affirme rien que la faiblesse et la fragilité de la vie. C'est en ce sens que Nietzsche pense encore en 1888 à Dionysos comme une puissance de vie, comme un Eros « chez qui la surabondance de vie est la plus grande »²¹¹. Que la vie s'exerce et s'affirme dans la création ou dans la destruction, il s'agit toujours chez Nietzsche de dire *oui* à la vie. En effet, dans les deux cas, la vie met en exergue sa puissance positive : elle ne sombre pas dans une indétermination qui la paralyse, ni dans une *création négative* au sens du « vouloir-mourir »²¹² mais au contraire, elle affirme sa capacité créatrice, sa volonté de puissance. Or puisque, nous l'avons vu, la vie n'est que rythme, l'affirmation de la vie, qu'elle se fasse dans le sens d'une construction ou dans le sens d'une destruction, est toujours rythmée. La destruction n'implique pas le chaos. La destruction est créatrice dans la mesure où elle est l'avènement d'une nouvelle temporalité. Elle ne sombre pas dans l'indétermination mais crée du nouveau en détruisant l'ancien. « Chez lui [Dionysos], le mal, l'absurdité, la laideur semblent tout aussi permis que dans la Nature, en raison de l'excès de forces créatrices et réparatrices capables de transformer un désert en pays de cocagne. »²¹³. Optimisme et pessimisme ne se partagent pas la création et la destruction mais l'affirmation (dont création et destruction font partie) et la négation de la vie caractérisée par un chaos dans lequel « *l'homme n'est rien* »²¹⁴.

À partir de cette physiologie de la musique largement tributaire d'une philosophie de la vie, analysons plus en détail la critique de Nietzsche concernant la musique de Wagner. Nous l'avons déjà vu, l'axe central de cette critique est le rythme, ou plutôt l'absence de régularité et d'organisation globale érigée en principe. Eric Dufour écrit :

Nous comprenons en quel sens la musique wagnérienne s'oppose aux conditions physiologiques de la musique. Non seulement l'homme est une créature qui introduit des formes et des rythmes dans le devenir afin de l'immobiliser en « choses » et en « êtres », mais plus largement, le propre de la vie, c'est d'introduire

²⁰⁸ *Id.*

²⁰⁹ *Id.*

²¹⁰ *Id.*

²¹¹ *Id.*

²¹² *Id.*

²¹³ *Id.*

²¹⁴ *Id.*

de la régularité et de l'unité dans ce qui, en soi, n'en a pas. Partant, c'est donc bien un refus de la tendance propre à la vie qu'exprime la musique wagnérienne.²¹⁵

La musique de Wagner est en fait une succession de motifs musicaux, des motifs qui ne discutent nullement entre eux mais plutôt qui font valoir leur propre organisation rythmique à côté d'autres organisations rythmiques. Il s'agit par conséquent de la juxtaposition de micro-organisations : la suppression de la barre de mesure se justifiait selon Wagner par l'affranchissement d'une tyrannie de la régularité qui ne permettait pas à la musique d'exprimer le vouloir dans toute son impétuosité ; pour Nietzsche, cette suppression est l'aveu d'une incapacité à gérer et à créer une temporalité proprement musicale et proprement wagnérienne. La mélodie continue est la succession de déterminations toujours déjà dissoutes dans de nouvelles déterminations : c'est précisément la définition opposée à celle du rythme puisque le rythme ne se dissout pas, il est stable et presque immuable. La musique wagnérienne ne répond à aucune loi d'organisation de sorte que l'on ne peut comprendre pourquoi tel motif se trouve entre ces deux autres motifs qui n'ont rien à voir. Comment Wagner choisit-il la place de chaque moment musical ? C'est une question à laquelle on ne peut pas répondre car tout est confus chez Wagner, tant son travail de compositeur que sa musique.

C'est peut-être ici qu'il semble judicieux de comprendre comment la physiologie de la musique vole au secours de l'esthétique formaliste en ce qui concerne le jugement de valeur. Nous l'avons vu, le formalisme hanslickien ne permet pas de faire le lien entre le discours descriptif et le discours axiologique. En tant qu'elle se rapporte à une philosophie qui valorise la vie, la physiologie de la musique est axiologique. Comment dès lors comprendre le rapport entre l'esthétique formaliste et donc le jugement de fait, avec la physiologie de la musique et donc le jugement de valeur ? Comment passer de la considération que la musique de Wagner supprime les barres de mesures au jugement axiologique d'une musique décadente ? Il faut ici comprendre en quoi le formalisme et la physiologie sont complémentaires dans l'établissement du jugement de valeur.

Le Nietzsche de la maturité se réclame toujours du formalisme en ce qui concerne la conception de la musique comme langage non-signifiant. La première difficulté est alors de concilier une telle conception avec la physiologie qui conclut à une expression musicale de l'affirmation ou de la négation de la vie. En effet, la physiologie induirait que la musique est à nouveau un moyen d'expression. Eric Dufour explique qu'à la différence de la conception de la musique comme langage signifiant qui prévalait dans *La Naissance de la tragédie*, la physiologie ne

²¹⁵ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, op.cit.

conclut pas pour l'expression d'un extra-musical, c'est-à-dire pour une capacité de la musique à dire quelque chose d'autre qu'elle-même, quelque chose qui la transcende :

Ce qui change donc, c'est que le flux musical ne s'élève pas pour se nier au profit de son autre absolu. [...] La vie est *dans* la musique, elle est à la fois l'origine créatrice du déploiement du flux musical en même temps que la loi qui régit l'ordonnance des sons, la succession des différentes phrases et des différents moments.²¹⁶

Par conséquent, la physiologie ne contrevient pas à la conception de la musique du formalisme ; elle est une lecture de la musique comme organisation des sons via le principe qui régit la vie qu'est l'organisation rythmée. Ainsi, on ne peut parler de la musique qu'avec un langage spécifique et même scientifique : le discours descriptif est important en cela qu'il permet de justifier objectivement le jugement de valeur de la physiologie. Le formalisme est bel est bien encore présent. La physiologie et les considérations axiologiques qui en découlent peuvent alors s'appuyer sur un ensemble de faits musicaux : comment reprocher légitimement à Wagner qu'il fasse de la musique malade sans être capable de lui montrer les éléments proprement musicaux qui sont la cause d'une telle maladie ? On voit dans la critique wagnérienne comme un exemple que nous donne Nietzsche pour traiter axiologiquement les œuvres : il s'agit de les disséquer, d'en comprendre la structure, de voir même si elles ont une structure, puis de conclure sur les effets physiologiques qu'elles peuvent avoir. Nietzsche justifie bien sa critique physiologique en s'appuyant sur une analyse formaliste des œuvres de Wagner (« L'autre style d'orchestration qui est actuellement en vogue, le wagnérien, brutal, artificiel, et "naïf" »²¹⁷, « Et avec quelle richesse d'invention il [Wagner] brode sur son leitmotiv ! Quelles rares, quelles profondes modulations ! »²¹⁸) C'est dans cette mesure que formalisme et physiologie de la musique se rencontrent et se complètent : la physiologie permet à Nietzsche de surmonter l'opposition du formalisme et du romantisme qui nous laissait dans un désarroi profond quant à savoir ce qu'est une *belle* œuvre. En effet, Nietzsche dépasse le formalisme en résolvant le problème du passage du jugement de fait au jugement de valeur. Désormais, l'œuvre est analysée à l'aune de ses propriétés musicales, propriétés qui seront ensuite considérées selon les critères de la physiologie de la musique. Ces critères, nous le rappelons, sont une affirmation de la vie ascendante via l'organisation des sons et donc via la temporalité proposée par le musicien.

Mais nous n'avons pas encore expliqué clairement ce qu'était la temporalité chez Nietzsche. Wagner ne construit pas de temporalité puisque le principe du leitmotiv l'enferme dans le devenir :

²¹⁶ *Id.*

²¹⁷ F. NIETZSCHE, *Le Cas Wagner, op.cit.*

²¹⁸ *Id.*

« Le propre de la musique wagnérienne, c'est qu'elle privilégie le devenir, et par conséquent, l'instant sur le temps comme totalité. »²¹⁹. La musique wagnérienne se caractérise par la juxtaposition d'instant musicaux, de motifs, qui n'ont pas de lien les uns avec les autres, un peu comme si l'on tenait un discours à la fois sur la météo, la politique et la musique dans la même phrase. Cette absence de lien est en fait une absence de repère : chaque instant se fond dans l'instant suivant sans que l'on ne puisse comprendre pourquoi. Le propre de la mélodie continue est alors d'advenir sans cesse, sans devenir véritablement quelque chose. La succession infinie d'idées musicales sans conclusion permet à Eric Dufour d'écrire : « Non seulement l'instant présent, chez Wagner, ne construit aucune direction déterminée vers laquelle il se projetterait, un futur qu'on pourrait anticiper, mais il opère systématiquement un déni du passé qu'il refuse d'assumer, en recommençant à chaque fois quelque chose de radicalement nouveau. » Wagner ne nous conduit pas vers une organisation spécifique du temps, il nous perd dans un devenir infini inadapté à l'évolution de la vie. A l'inverse, la musique affirmative prend acte du passé pour proposer dans le présent une direction, un *télos*, ou du moins une anticipation du futur. C'est seulement en s'inscrivant dans ces trois dimensions, passé, présent, futur, que la musique propose une temporalité.

Ainsi le temps chez Nietzsche n'est pas une donnée, ce n'est pas l'*a priori* kantien. Le temps n'est qu'une organisation du chaos originel. Le but du musicien est alors de faire advenir cette temporalité : « Le contenu de pensée de la musique n'est rien d'autre que sa manière de penser et d'ordonner la durée pour nous donner une image du temps. »²²⁰. On comprend ici, en analysant la temporalité qu'entend Nietzsche, la proximité de la pensée de l'éternel retour. Cet éternel retour est en effet la pensée de la temporalité par excellence ; une temporalité propre à chacun et qui permet de donner un sens à la vie. La création de sa propre temporalité s'incarne dans des actions au présent mais des actions qui ouvrent sur un futur dont on entrevoit déjà ce qu'il pourra être et qui se fondent sur une cohérence avec le passé de sorte que l'on puisse toujours « vouloir le passé [...] vouloir en arrière »²²¹. C'est seulement par l'instauration d'un *télos* que peut se penser l'affirmation de la vie et le grand oui à la vie que nous évoquions plus tôt. Dire oui à la vie, c'est accepter de mener sa vie *vers*, de la conduire, de l'élaborer et donc de la construire. Ce faisant, dire oui à la vie, c'est organiser et c'est s'inscrire dans la continuité d'un mouvement, c'est rythmer le mouvement pour accoucher de sa propre temporalité. C'est donc dans ce oui à la vie que l'on pense le processus affirmatif de création (à l'inverse de la création négative qui se borne à la succession de créations ponctuelles). L'art ne peut, suivant la pensée de l'éternel retour, qu'être apprécié à l'aune d'une

²¹⁹ E. DUFOUR, *L'Esthétique musicale de Nietzsche, op.cit.*

²²⁰ *Id.*

²²¹ *Id.*

volonté de puissance, d'une affirmation de la vie : Nietzsche confère à la forme musicale une dimension du sens. En effet, c'est en organisant, en faisant advenir des formes cohérentes et durables, en s'appuyant sur une régularité et une ordonnance musicale que la musique peut être porteuse d'un sens. Comme contre-exemple, la musique de Wagner qui part précisément dans tous les sens, qui n'ordonne rien, ne va nulle part, n'a aucun sens, aucun *télos*.

Ce qui paraît intéressant de voir ici, c'est comment la place de Nietzsche dans l'histoire de la philosophie et plus particulièrement dans l'histoire de l'esthétique, s'inscrit dans une telle pensée du temps. En effet, Nietzsche est l'exemple parfait du philosophe prenant acte d'un passé qu'il connaît parfaitement (kantisme, romantisme, formalisme) pour fonder dans le présent une physiologie (puisque'il ne s'agit plus d'une esthétique) qui anticipe déjà les préoccupations de la musique du XX^e siècle et en particulier du jazz²²². C'est bel et bien dans ce sens que Nietzsche est un *pivot* : c'est comme si sa biographie incarnait la pensée de l'éternel retour. Malgré les différents points de vue que Nietzsche a partagés quant à l'esthétique musicale, il s'avère que sa pensée évolue sans jamais renier le passé mais au contraire en grandissant de ses moments d'égarement, en les assumant et en reconnaissant leur importance dans le processus de création de sa pensée. En témoigne ce fragment posthume de 1876 : « Un reflet de cette aspiration dans mon style aussi, comme résultat de la force la plus concentrée de ma nature. “Le chemin de toi-même”. »²²³ Il y a bien l'idée d'un cheminement de la pensée esthétique de Nietzsche et nous pensons l'avoir suffisamment montré.

²²² La justification de nos propos sera l'objet de notre mémoire de M2.

²²³ F. NIETZSCHE, *Fragments posthumes (1876-1878)* dans *Humain, trop humain, op.cit.*

Conclusion

Nietzsche est l'enfant de son siècle : il est l'héritier du romantisme durant ses années de jeunesse puis l'héritier du formalisme avec *Humain, trop humain*. Nous voyons clairement maintenant le jeu d'influences qui existe entre ces esthétiques du XIX^e siècle allemand que nous venons d'étudier. Nous avons fait des liens et ces liens pourraient presque se spatialiser : à la racine nous avons Kant avec son analytique du beau et son analytique du sublime ; ces deux analytiques se développent en formalisme pour la première et romantisme pour la seconde, comme les deux branches principales d'un même tronc qui s'affrontent pour avoir la meilleure place au soleil. Nietzsche, dans cette métaphore, bourgeonne sur la branche du romantisme puis sur celle du formalisme. Il choisit son camp, puis il doute et tâtonne, avant de donner un nouvel élan à l'esthétique en fondant une branche annexe du formalisme, une branche nouvelle, la plus grande de toute, celle qui permet de voir loin.

Pourquoi de voir loin ? Parce que Nietzsche, en s'affranchissant d'une dichotomie stérile qui grevait le XIX^e siècle sur la question du beau musical, propose une nouvelle pensée de l'appréciation qui à la fois résout les problèmes théoriques passés et ouvre les possibles pour une esthétique du XX^e siècle. C'est là plus particulièrement que l'on comprend pourquoi tout au long de notre étude nous avons qualifié Nietzsche de *pivot*. Historiquement et sur le plan esthétique, Nietzsche fait le lien entre le XIX^e siècle et le XX^e siècle. Il y a un avant et un après Nietzsche en esthétique et plus précisément encore dans la considération de la musique. Nietzsche regarde en arrière pour mieux projeter l'avenir. Il donne, avec sa physiologie de la musique, les moyens de penser la musique après lui, c'est-à-dire la musique du XX^e siècle, un peu comme un père dirait à ses enfants : « Tenez, voilà mes outils, c'est à vous désormais les transformer pour les appliquer aux nouveaux défis qui vous attendent, mais l'idée est déjà là... ». Il semble que notre étude légitime désormais le fait de tourner Nietzsche non plus vers le passé mais vers la promesse d'une application des outils conceptuels nietzschéens à la musique du XX^e siècle.

Pour autant, cette promesse pose quelques problèmes apparents. Nous étions partis d'une question des plus générales, « Qu'est-ce que la musique ? », question qui en impliquait déjà une seconde, celle de l'appréciation et nous réclamions l'aide d'une méthode philosophique pour y

répondre. Si notre choix s'est orienté sur Nietzsche, c'est bel et bien en raison de son affinité avec cet art musical qu'il a non seulement pensé mais aussi pratiqué. Mais, une difficulté demeure : Nietzsche est un penseur du XIX^e. Sa physiologie de la musique était alors destinée à penser la musique de Bizet, de Wagner ou Debussy. Comment penser sérieusement à une interprétation de la physiologie nietzschéenne qui pourrait s'adapter à des genres musicaux que Nietzsche lui-même n'a pas connus ? Nous avons bien compris en quoi l'apport esthétique de Nietzsche était crucial pour penser l'appréciation des œuvres, mais il faut comprendre aussi que cette pensée de l'appréciation s'adaptait à la musique contemporaine de Nietzsche et que par conséquent, il y a un saut entre le fait de penser Wagner et le fait de penser une musique comme le jazz. Comment une même méthode et les mêmes concepts peuvent-ils s'appliquer à penser deux choses aussi différentes ? La question de la postérité des concepts esthétiques nietzschéens est en fait celle de l'adaptabilité, de la souplesse de la physiologie de la musique. Et c'est en cette adaptabilité que nous voulons croire.

Pourquoi ? Parce que nous croyons à la place de Nietzsche dans l'histoire de l'esthétique comme celle d'un pivot et c'est cette place que nous avons commencé à dessiner tout au long de notre étude. Ces quelques pages prennent en fait place dans une recherche plus globale et permettent d'ancrer cette idée de pivot, un peu comme si l'on avait pour le moment défini notre axe (l'esthétique du XIX^e siècle allemand depuis Kant jusqu'à la musique du XX^e siècle) et que le pivot n'avait pas encore commencé son mouvement rotatif du passé vers le futur. Mais il fallait, pour mieux comprendre plus tard ce mouvement, déterminer précisément le point de vue des esthétiques avant Nietzsche. Si pivoter offre une vue à cent quatre-vingt degrés, il était important de considérer le passé, c'est-à-dire les esthétiques dont la physiologie de la musique est issue, avant de se tourner vers l'après-Nietzsche. Nous pensons en effet qu'une étude visant à interpréter une pensée pour l'appliquer à un nouvel objet d'étude (en l'occurrence interpréter la physiologie de la musique de Nietzsche pour l'appliquer à un courant majeur de la musique du XX^e siècle) ne peut être légitime que dans la mesure où elle maîtrise les tenants et les aboutissants de cette pensée. C'est ce que nous avons tenté de faire ici avec l'esthétique de Nietzsche.

C'est vers la pensée de la musique du XX^e siècle que se joue désormais le plus grand de nos enjeux : penser la musique du XX^e siècle à l'aune des concepts nietzschéens. En posant la question de la musique du XX^e siècle et, mieux encore, de la musique contemporaine, nous pourrions voir jusqu'où les thèses nietzschéennes sont tenables puis quelle pérennité nous pouvons leur donner. Là où l'esthétique formaliste et le romantisme peinaient à ouvrir leur conception de la musique dans la mesure où il s'agissait pour la première d'une esthétique absolument isolée des autres sphères de réflexion, et pour la seconde d'une métaphysique de la musique qui s'épuisait à légitimer des prérequis insoutenables, la physiologie de la musique casse les préceptes de l'esthétique en liant

étroitement la musique à la vie et impulse une nouvelle méthodologie dans la lecture des œuvres musicales, notamment grâce à la pensée de la temporalité. L'apport nietzschéen est tellement crucial qu'il est alors très tentant de vouloir donner une postérité à la physiologie de la musique en voyant si elle résiste à l'étude des œuvres nouvelles. Nous faisons alors le pari de penser philosophiquement la musique du XX^e siècle, et en particulier la musique de jazz, en partant de la physiologie de la musique. Partir de la pensée nietzschéenne ne signifie pas l'étirer jusqu'à ce qu'elle n'ait plus rien de commun avec ce que dit Nietzsche ; il s'agit au contraire de voir jusqu'où cette pensée peut nous mener, puis de considérer les insuffisances du discours nietzschéen pour pouvoir pallier ses carences.

Bibliographie

- ANDLER Charles, *Nietzsche, Sa Vie et sa pensée*, tome II « Le pessimisme esthétique de Nietzsche ; la maturité de Nietzsche », Paris, Gallimard, 1958.
- CRESSON André, *Schopenhauer : Sa Vie, son œuvre*. Paris, Presses Universitaires de France, 1962.
- DARRIULAT Jacques, « Kant, Analytique du sublime, Deug 2002 », <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Kant/KantAnalSublime.html>, page consultée le 18/01/2012.
- « Schopenhauer, la contemplation esthétique », <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Schopenhauer/SchopEsthetique.html>, page consultée le 13/01/2012.
 - « Schopenhauer et la tragédie », <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Schopenhauer/SchopTragedie.html>, page consultée le 13/01/2012.
 - « Edouard Hanslick », <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Hanslick/Hanslickindex.html>, page consultée le 13/01/2012.
 - « Analytique du beau », <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Kant/KantAnalBeau.html>, page consultée le 16/01/2012.
- DUFOUR Eric, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- HANSLICK Edouard, *Du Beau dans la musique* (1854), trad.fr. Charles Bannelier & Georges Pucher, Breteuil-sur-Iton, Christian Bourgeois Editeur, 1986.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad.fr. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995.
- KHODOSS Florence, *Kant, Le Jugement esthétique*, Paris, PUF, 1963.
- LYOTARD Jean-François, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Mayenne, Galilée, 1991.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (1872) suivi de *Fragments posthumes* (1870-1871), trad.fr. Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard, 1977.
- *Humain, trop humain* (1878) suivi de *Fragments posthumes* (1876-1878), trad.fr. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1988.
 - *Le Cas Wagner* (1888), trad.fr. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1984.
 - *Nietzsche contre Wagner* (1888), trad.fr. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1984.
- PHILONENKO Alexis, *Schopenhauer : Une Philosophie de la tragédie*, Paris, Vrin, 1980.

SAUVANET Pierre, « Nietzsche, philosophe-musicien de l'éternel retour », *Archives de Philosophie*, Tome 64, 2001/2, <http://www.cairn.info/revues-archives-de-philosophie-2001-2-page-343.html>, page consultée le 7/10/2011.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (1819), trad.fr. A. Burdeau, Librairie Félix Alcan, 1912, Wikisource.org, page consultée le 20/09/2011.

WAGNER Richard, *Beethoven* (1870), trad.fr. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Paris, Gallimard, 1970.

Table des matières

Sommaire.....	p. 3
Introduction.....	p. 4
Kant, ou l'impulsion de deux mouvements antagonistes et fondamentaux pour comprendre la théorie esthétique de Nietzsche.....	p. 8
L'analytique du sublime ou l'impulsion du romantisme.....	p. 8
L'esthétique schopenhauerienne, héritière du sublime kantien.....	p. 14
L'analytique du beau ou l'impulsion du formalisme.....	p. 20
Le formalisme de Hanslick.....	p. 25
Deux conceptions antagonistes de la musique : Formalisme vs. Romantisme.....	p. 31
De la conception de la musique.....	p. 31
Du beau musical.....	p. 37
Penser le processus de création.....	p. 44
Nietzsche, ou le fruit de l'opposition.....	p. 51
Du romantisme au formalisme jusqu'à l'émancipation de la dichotomie.....	p. 51
La physiologie de la musique.....	p. 65
Conclusion.....	p. 73
Bibliographie.....	p. 76
Table des matières.....	p. 78

Résumé

Cette étude part d'une question très simple et que beaucoup de musiciens ou de personnes s'intéressant à la musique se sont posée : « Qu'est-ce que la musique ? ». Face au silence dans lequel nous plonge une telle question, il fallait s'appuyer sur une pensée de la musique. Mais laquelle ? Et c'est l'œuvre de Nietzsche qui s'impose de par sa place dans l'histoire des idées mais aussi de par la relation de Nietzsche à la musique ; car oui, Nietzsche n'était pas que philosophe, il était aussi musicien. Dès lors, il fallait un plan d'attaque pour décortiquer et comprendre précisément les thèses nietzschéennes : il fallait comprendre d'où elles venaient, de quoi elles s'étaient nourries ! Cette étude montre alors la parenté des esthétiques du XIX^e siècle allemand. De l'esthétique transcendantale de Kant à la physiologie de la musique de Nietzsche en passant par l'esthétique romantique et le formalisme, il s'agit d'établir les liens théoriques qui font de la vie intellectuelle de l'époque une dynamique cohérente et de considérer le terreau philosophique dans lequel la pensée esthétique du Nietzsche de la maturité prend racine. Si cette étude se borne à établir des liens de parenté entre les théories, c'est dans le souci d'appréhender les thèses nietzschéennes suivant une méthode généalogiste, c'est-à-dire en éclaircissant le contexte philosophique dans lequel Nietzsche construit sa pensée. Il paraissait en effet intéressant d'appliquer la méthode généalogiste qui est une méthode nietzschéenne à une étude sur Nietzsche. L'enjeu est alors de plonger dans les textes eux-mêmes pour comprendre précisément la physiologie de la musique et entrevoir la possibilité de donner une postérité aux concepts nietzschéens en pensant la musique contemporaine.

Summary

This study comes from a basic interrogation: "What is the music?" Most of the musicians or audience have already wondered about this question. Considering such a large question, we will need help of musical theory. Which one? We have decided to select Nietzsche's work because of its central place in ideas history and of the special relationship that Nietzsche has with music; yes, Nietzsche was not only a philosopher, he was also a musician. From then on, we need a method to understand Nietzsche's thought: we have to show where these theses are coming from. So this study shows the relationship between the different aesthetics of the German XIXth century. From the *transcendantale* aesthetic of Kant to the music physiology of Nietzsche through the romantic aesthetics and the formalism, we want to establish theoretical links in order to show the coherence of the aesthetics ideas of the XIXth century. It will allow us to see as well the philosophical origin of aesthetics in Nietzsche's vision. If this study restricts to establish family ties between the theories, it is because we want to use a genealogist method, like Nietzsche himself used. The stake is to study the texts themselves to precisely understand the *physiology of music* and perhaps to give posterity to the Nietzsche's concepts by thinking contemporary music.