

NIETZSCHE ET LA MUSIQUE

CLASSICISME ET ROMANTISME.

Il y aurait un curieux et parfois amusant volume à écrire sur « la Musique et les Philosophes ». Je confesse avoir été çà et là littéralement ahuri de l'ignorance à l'égard de l'art musical sereinement étalée dans des ouvrages d'esthétique ou de métaphysique plus ou moins transcendantes dus à des esprits réputés fort éminents. Il y a cependant des degrés. Les divagations d'un Spencer déconcertent surtout par le piquant contraste entre la puérilité du fond et la pédanterie du discours. Mais la courte page est troublante, consacrée par un Taine, dans *la Philosophie de l'Art*, je crois bien, à un petit schéma sommaire de la musique, qui ferait rigoler un élève de première année de solfège. Oui, la page apparaît troublante, quand on est quelque peu musicien ; car, comme ce célèbre philosophe a parlé de beaucoup de choses avec une égale assurance, on a presque peur de se demander si la quasi-universelle compétence indispensable n'était point chez lui peut-être, sur les autres sujets, du même acabit qu'en musique ; — réflexion applicable d'ailleurs, avec des nuances variées d'inquiétude, à la plupart de ses confrères contemporains. Je dis « contemporains » : il est remarquable, en effet, que, plus on remonte vers le passé, plus on peut constater chez les philosophes la possession de connaissances certaines relatives à l'art musical. La musique, dans l'antiquité grecque, ne fut pas seulement partie intégrante de la tragédie et de la poésie de tout genre, mais, en tant que science à la fois et art suprême, elle constitua la substance de la philosophie pythagoricienne et la base des spéculations de Platon. Jusques et y compris Aristote, tous les grands penseurs de la Grèce étaient, en réalité, plus profondément musiciens que la majorité des professionnels d'aujourd'hui et, même après la décadence pratique de l'art, la compétence musicale se perpétua longtemps chez les commen-

tateurs, savants ou philosophes alexandrins ou byzantins. C'est des débris, recueillis par Boèce, de cette incomparable culture que le moyen âge hérita pour en former d'abord son système de tons ecclésiastiques et sa science numérique des intervalles, laquelle demeura, en fait, l'unique fondement scientifique de la théorie jusqu'au moment où Sauveur et Rameau dévoilèrent les propriétés physiques du son musical au début du XVIII^e siècle. Il est assez curieux que ce soit à partir de cette date, — alors que l'investigation du phénomène sonore éclairait d'une lumière insoupçonnée la nature essentielle de la musique, — il est assez curieux que ce soit précisément vers cette époque qu'on ait abandonné ces études aux « savants » et commencé à pérorer sans embarras sur la musique en négligeant d'en acquérir quelque notion. C'est l'heure où, avec les gazettes ou périodiques, naquit la « critique musicale » des gens de lettres, vague littérature nécessairement subjective où les arguments sont des mots, — sentiment, beau, goût, nature, sublime, inspiration, ... — et dont la querelle des gluckistes et des piccinistes nous a fourni plus tard un oiseau encore que parfois spirituel échantillon. Mais ceci, au fond, est déjà du « journalisme », quoique certains se piquent de philosophie. Cependant, parmi les esprits plus sérieux, il se rencontre un d'Alembert capable de s'assimiler les découvertes de Rameau et d'en élaborer un traité théorique et pratique à l'instar de René Descartes, un siècle auparavant, rédigeant un *Musicæ compendium* pour son instruction et plaisir. De celui-ci, M. André Pirro vient justement de publier une intéressante analyse dans une thèse en Sorbonne intitulée *Descartes et la musique*. Il nous montre le philosophe correspondant avec l'infatigable Mersenne qui le presse de questions touchant le mystère de la « consonnance », lequel n'intrigua pas moins Leibniz et lui inspira des observations ingénieuses. Bref, si depuis l'antiquité la compétence musicale paraît aller toujours s'amoindrissant chez les philosophes, du moins, jusque vers la fin du XVIII^e siècle, ceux qui en ont voulu parler s'y étaient-ils préparés de leur mieux et aussi scientifiquement que possible. Il semble que leurs successeurs ne s'en soient avisés qu'en passant et avec le plus médiocre discernement.

D'une façon générale, ces peu ou prou transcendants métaphysiciens ignorent à peu près tout de la musique. Ce qu'ils

savent de son histoire est visiblement lu dans des livres de vulgarisation et reçu sans possible contrôle. D'ordinaire, ils connaissent peu les œuvres, seulement d'après l'audition, et au hasard des auditions qui constituent leur succinct répertoire. Leur culture théorique est nulle ou puisée à la hâte dans quelque « Traité » conservatorial élémentaire, et si superficielle qu'il ne leur arrive guère d'employer un terme technique sans, par quelque bévue, provoquer le sourire. Sans doute, on doit le répéter, il y a des degrés dans cet état de dilettantisme inaverti, mais qui n'en fut pas moins, au fond, celui de Schopenhauer aussi bien que de Spencer ou Taine et des plus qualifiés abstrauteurs de quintessence dont s'illustra le dernier siècle. Est-ce le cas particulier d'un non moins célèbre philosophe qui induisit M. Pierre Lasserre en cette thèse de doctorat : *Les idées de Nietzsche sur la musique* ? Nietzsche, lui, en effet, « savait la musique » et même en composait, — à vrai dire, de pitoyable ; quelque chose comme du pire Brahms ou du mauvais Dubois. Il semble toutefois que ce présumable avantage ait plutôt rétréci le champ de la réceptivité et déplorablement faussé son jugement. Suivant la perspicace expression de Vincent d'Indy, il était de « ceux qui ont appris l'harmonie », qui ont accueilli comme un dogme les conventions résumées en scolastiques exercices, assouvis de ces rudiments inassimilés ou impuissants à s'élever au delà du moyen primaire, à en libérer leur sensation et leur pensée, incapables à jamais de marcher sans lisières. Et il est assez piquant de relever un tel état d'âme musical chez un esprit sur tout autre objet aussi formidablement indépendant que Nietzsche. Cette demi-science lui dicta évidemment mainte « idée sur la musique », mais sans doute avant tout le critérium purement *subjectif* où, dès après *l'Origine de la Tragédie*, il se confine à peu près absolument. Si *l'art* musical, en effet, n'est que l'application d'un recueil de recettes que chacun peut apprendre à l'école, ses combinaisons ne sont plus qu'un moyen subalterne au service de l'intelligence ou de la sentimentalité, et ne valent que par l'impression produite sur les subjectivités réceptrices. Il n'y a aucune raison plausible pour mésestimer *a priori* la subjectivité de Nietzsche et en dédaigner les variations. Néanmoins, quand on voit son admiration commencer par *Tristan* pour finir à *Carmen*,

quand on le lit « douter que Wagner ait possédé le don musical », cela devient assez peu intéressant pour qu'éclate à tous les yeux la fragilité du critère. Il est infiniment probable que le dégoût de Nietzsche pour l'art wagnérien fut inconsciemment favorisé par des froissements personnels, mais de telles absurdités ne s'expliquent guère que par une ignorance et une insensibilité musicales excessives. Les efforts de M. Lasserre n'ont point réussi à pallier la déception, et cette fois pour une bonne raison, c'est que le critérium du commentateur ressemble comme deux gouttes d'eau à celui du philosophe. J'ignore si M. Lasserre « a appris l'harmonie », mais il paraît avoir fréquenté quelques concerts et applaudi surtout sinon exclusivement les « classiques » — ou ceux qu'on nomme ainsi. Or, le principe de l'esprit dit « classique » est identique à celui qui gouverne la mentalité de « ceux qui ont appris l'harmonie ». De pareille façon que ces derniers considèrent les accords comme des moyens d'effet respectivement prévu, à la disposition du compositeur diplômé, de même le littérateur classicophile se figure que « les mots ont un sens » et chacun le sien, un ordre nécessaire et préétabli dans la phrase afin d'enchaîner des « idées » ou d'exprimer des sentiments. En toute espèce, au point de vue « classique », la matière d'art employée est cataloguée et serve, ses combinaisons sont concertées selon des prescriptions immuables, une forme préalable s'impose au contenu conformément à des lois traditionnelles : il y a des règles du « beau », une manière de le fabriquer hors laquelle il n'existe point ou peut être détracté. C'est du moins ce qui semble résulter de ces extraits divers du livre de M. Lasserre :

Et les lois de la construction classique ne sont pas moins sévères, n'engagent pas moins le calcul raisonné de la proportion, de l'équilibre et du poids que les lois de l'architecture... (p. 94). — Ils renversent... sur un article essentiel, les principes de l'esthétique classique... (p. 103). — L'intérêt de ces textes paraîtra vif à ceux-là surtout qui partagent notre conviction sur le profond désarroi doctrinal où l'influence à la fois féconde et perturbatrice de Wagner a jeté la musique, et sur la stérilité qui résulterait finalement de ce désarroi, si une investigation serrée des principes, des règles et des fins esthétiques de la musique n'aboutissait bientôt à la restauration de la doctrine (p. 210).

Voici donc l'étalon primordial d'après quoi tout doit se

mesurer. Toutefois, à moins d'employer l'expression dans un sens exclusif de classement chronologique, M. Lasserre serait sans doute fort embarrassé de citer sans contradictions quelques représentants authentiques de son « classicisme » idéal. A quel concept musical précis le mot correspond-il pour lui ? Méconnaîtrait-il le troublant « romantisme » inhérent au mélodisme d'un Gluck ou d'un Beethoven, à telle audacieuse harmonie d'un Mozart ? Où range-t-il Weber et Schubert ? Met-il *musicalement* dans le même panier Berlioz, Liszt et Wagner ? Enfin, s'il s'agit de « forme », oublie-t-il que la symphonie même du vieux Haydn implique presque la licence et le décousu d'une fantaisie improvisée, au regard d'une fugue de Bach ou de Frescobaldi ? Et où place-t-il au juste son « classicisme » musical ? Vraisemblablement où les catalogues et les maîtresses de piano l'appellent, c'est-à-dire entre Haydn et Mendelssohn, en y préajoutant Bach et Haendel, tout le reste étant qualifié « musique ancienne ». Il cite en effet fréquemment Mozart, Bach et Beethoven, quoiqu'en y ramifiant parfois Schumann et Chopin. C'est bien vague ; arbitraire surtout. En quel honneur M. Lasserre fait-il abstraction d'un xvi^e siècle de polyphonie auprès de quoi le plus emperruqué des « classiques » prend les allures d'un « romantique » échevelé ? De quel droit supprime-t-il tout le passé de la musique ? Peut-être parce qu'il l'ignore, ou bien que sa sensibilité réfractaire ou malavertie n'y discerna rien qui pût se rapporter à sa thèse (sans jeu de mots). Quoi qu'il en soit, il n'en reste pas moins que le terme « classique » est passible d'un sens assez incertain pour qu'il apparaisse quelque peu téméraire de l'employer avec une imperturbable assurance. Cependant, « classique » et « romantique » sont des expressions courantes, et comme ceux qui en usent savent plus ou moins ce qu'ils veulent dire par là, elles doivent correspondre à quelque réalité qu'il s'agisse de définir. J'en ai proposé ici même, à propos de *Hector Berlioz « musicien »*, une définition musicale dont M. Lasserre aurait pu trouver la formule plus générale dans *l'Origine de la Tragédie* de Nietzsche. A l'époque, en effet, où il écrivit cet ouvrage, son premier et le seul complet qui soit sorti de sa plume, Nietzsche n'était pas encore « classique » comme M. Lasserre. Il était wagnérien, « romantique » et par conséquent de mentalité consciemment ou non *objective*, sous

sa phraséologie kanto-schopenhauérienne. Sa distinction de « l'ivresse dionysiaque » et du « rêve apollinien », comme facteurs communs et antagonistes de l'œuvre d'art, est assurément la plus géniale des idées que la musique ait inspirées à Nietzsche. M. Lasserre y eût pu reconnaître le prototype de l'inspiration « romantique » et de l'esprit « classique », l'opposition de la joie à la sensation instinctive et du plaisir aux belles formes, la lutte entre la sensibilité et l'intelligence. A l'une correspond le génie qui pressent et découvre ; à l'autre, le talent qui ordonne et systématise. Mais, ici, la sensibilité est abstraitement dissociée de l'intelligence. Encore que favorable à la netteté du symbole, c'est arbitraire et faux à l'égard de la réalité. L'intelligence n'est qu'un instrument, tout dépend de ce qu'il combine et, chez quiconque, le contenu de l'intelligence est rigoureusement adéquat aux possibles acquêts de la sensibilité individuelle. Cela se traduit en musique par deux sortes de manifestations contraires, offrant naturellement de multiples gradations ou nuances entre les extrêmes : je les ai baptisées la *sensibilité harmonique* et la *mentalité monodique*. De la première seule est résultée la longue évolution de l'art musical, par la conquête ininterrompue de ressources harmoniques dont l'apport toujours nouveau venait périodiquement déranger ou ruiner les doctes systématisations transitoires de l'intelligence, rénover la souplesse du mélос expressif, renouveler les formes épuisées, par la révélation d'affinités latentes, éléments méconnus de « tonalité » modulante assurant au complexe organique à la fois plus large, plus libre et plus intime cohérence. Or, depuis que la science musicale a dévoilé l'essence du phénomène sonore, on a pu constater que cette évolution séculaire s'est accomplie par l'exploitation de rapports d'intervalle de complexité graduelle et dont la progressive apparition a suivi l'ordre régulier des harmoniques constitutifs du son musical. Il s'ensuit donc que, durant des siècles, inconsciemment, la « sensibilité harmonique » a *déchiffré la nature*, percé toujours plus avant le mystère dont l'ambiance nous enveloppe.

Et les effets de cette « ivresse dionysiaque » nietzschéenne, dont les moindres traces décèlent ce qu'on dénomme « romantisme », n'apparaissent rien moins que spéciaux à la musique. Un savant allemand, le Dr Magnus, poursuivant les travaux de

Schleicher, a démontré que « l'évolution du sens de la couleur » s'est déroulée, dans notre humanité, suivant la naturelle ordonnance des couleurs du spectre solaire, en commençant par celle dont les vibrations sont les plus lentes, le rouge, — seul perçu par Homère dans le faisceau de notre arc-en-ciel. Les pythagoriciens, plus tard, n'enseignaient que quatre couleurs : le rouge, le jaune, le blanc et le noir ; toutes autres teintes étant tenues pour des variétés plus ou moins foncées, du gris au sombre ou à l'obscur. Dans aucune langue du monde, il n'existe de mot ayant originairement signifié « bleu ». Tous ceux appliqués à cet usage avaient d'abord désigné autre chose : la plupart, « noir » ; quelques-uns, « vert ». Non pas que d'innombrables couleurs ne pussent avoir été fabriquées de tout temps et que toutes n'existassent virtuellement d'ores et déjà dans l'univers, mais, ainsi qu'à l'égard des vibrations sonores aériennes, l'accoutumance sensorielle dut commencer par les plus simples phénomènes éthéréens, épeler l'alphabet des couleurs avant d'en acquérir la perception consciente, puis de pénétrer peu à peu leurs rapports, leur « harmonie » réciproque ; et longtemps, par ailleurs, autant que leur complexité constitutive, les métamorphoses provoquées par les jeux de lumière du plein air échappaient à la sensation, de qui l'infirmité leurrait l'intelligence. Combien de gens, même aujourd'hui encore, se figurent que « les arbres, c'est vert », — à tout le moins de mai à fin de juillet — et veulent qu'ils soient toujours « vert », à toute heure et quelque ciel qu'il fasse. Il serait intéressant d'étudier l'histoire de la peinture à la clarté de cette évolution sensorielle. Elle explique la pauvreté et l'incertitude du vocabulaire chromatique chez tous les peuples anciens, l'indifférence ou la distraction de nos pères au spectacle de la nature, la tardive consécration du tableau de paysage ou de marine dépourvu de tout personnage. On en peut, entre autres énigmes, soupçonner peut-être pourquoi un Claude Lorrain, si vanté de ses contemporains eux-mêmes, n'a jamais peint que l'or des jaunes couchers de soleil, et comprendre, après la débauche de « complémentaires » où se complit le « romantisme » du dernier siècle, la subite intrusion du violet chez les impressionnistes. Et ici, où M. Lasserre prendrait-il ses « classiques » ? Seraient-ce MM. Bonnat ou Bouguereau, feu Cabanel ou Ingres ? Remonterait-il à Raphaël ?

C'est bien loin. On lui conseillerait volontiers Overbeck. La musique et la peinture nous montrent la sensibilité déchiffrant directement un phénomène naturel. Une analogue évolution s'incarne dans le « romantisme » littéraire. La multiplicité d'impressions toujours plus complexes se transpose en rythme, harmonie ou contraste de sonorités; l'évocation simultanée des images change insensiblement, ainsi que l'a fait voir Remy de Gourmont, la *comparaison* du vieil Homère en la *métaphore* de Chateaubriand. A l'épreuve des faits, des œuvres, le mot n'a et ne conserve qu'un sens indélébile : qui dit « romantisme » dit « sensation », réservoir de l'intelligence. — *Nihil in intellectu...* — A propos de peintres récents, M. Fernand Caussy hasarda naguère, en ce *Mercury*, l'épithète : « Sensibilités d'écorchés!... » On pourrait répondre aux classicomanes : « Sensibilités d'empaillés!... » Schopenhauer opinait d'eux : « Ce sont des gens qui ont l'air d'avoir tous lu le même livre. » Et on le dirait, en effet, car, incapables de sentir par soi-même, ils pensent de seconde main avec les sensations des autres.

En ses accès de « classicisme » grognon, Nietzsche en était-il réduit à cette extrémité ? Pas tout à fait, sans doute. Son cas se greffe insidieusement de personnalités dont, à son propre insu, son subjectivisme s'excite, se nourrit — et l'aveugle. Aussi Nietzsche en paraît-il un cerveau certes subtil et puissant, mais qui semble avoir joui au maxime degré de l'esprit de contradiction. Devenir « classique » pour accoucher de *Zarathoustra*, cela peut passer pour un comble original. Opposer un Bizet à Wagner, ce n'est plus que bêtise et, aux niaiseries qu'il débite à l'endroit de la « dissonance », on n'a plus le courage de hausser les épaules, on reste consterné. Comment un Nietzsche put-il tomber ainsi dans le piège des mots, oublier l'inquiète surprise d'un Descartes ou Leibniz en face de ce mystère de la sensation ? Il parle de la « dissonance » comme s'il lui avait été présenté. Il en emploie le mot sans embarras, sans se demander un instant à quel fait ou concept, au fond, peut correspondre ce vocable, satisfait de la définition qu'en fournissent les manuels « classiques » usités dans les Conservatoires. Et peut-être cette constatation nous livre-t-elle aussi le véritable sens du mot « classique ». Sice qu'on qualifie « romantisme »

est fait de sensation spontanée déchiffrant la nature inépuisable, le « classicisme », en toute espèce, apparaît constitué de ce qu'on peut apprendre « en classe » à quelque école, de ces rudiments et formules dûment échelonnés aux fins d'examens successifs marqués de parchemins divers jusqu'au bonnet suprême. Professeur et probablement « *Doctor* » comme tout bon Allemand qui se respecte, ce n'est guère qu'à l'égard de la musique que Nietzsche sembla ne remarquer jamais que cet insigne pouvait n'être parfois qu'un bonnet d'âne. C'est assurément là, en tous cas, que son subjectivisme en paraît fourvoyé le plus fâcheusement. Le peu qu'il composa démontre qu'il avait, encore que tardivement peut-être, non seulement « appris l'harmonie », mais tout autant de « contrepoint » qu'un de nos très calés « Prix de Rome ». Nanti de ce « classique » bagage, il tranche désormais en parfaite sécurité. Il ne contrôle pas le système, ne soumet point sa « science » acquise à l'épreuve du phénomène sonore, de l'histoire et des œuvres; il ne soupèse plus les mots : il dogmatise. Convaincu qu'il « connaît la musique » pour en avoir « appris les règles », il ne s'occupe plus de celle-ci, mais uniquement de ses effets éventuels, et bientôt il décide et proclame les effets qu'elle *doit* et ceux qu'elle *ne doit pas* produire. Il ne conçoit plus *musicalement* la musique. Il la contemple à travers le kaléidoscope des impressions subjectives et la jauge selon des catégories moralo-finalistes d'utilité austère ou d'agréable bienfaisance, sosies crachés de la trinité socratique-cousinienne « du Vrai, du Beau et du Bien ». Dorénavant, son critérium est renversé. Il ne peut plus penser que « l'univers est un nonsens horrible qui ne peut se justifier qu'en tant que phénomène esthétique », œuvre « d'un Dieu, si on y tient, mais d'un Dieu dilettante, absolument dénué de scrupule et de morale, qui crée et qui détruit, fait le bien et le mal avec un plaisir égal et sans autre raison que son caprice et bon plaisir ». Il ne peut plus conclure de cette « métaphysique d'artiste » que « *l'art*, et non pas la morale ni la science, constitue l'activité essentiellement métaphysique de l'homme ». Le « phénomène esthétique » a-moral ne peut plus justifier rien du tout. Il est injustifiable lui-même par l'horrible de ses conséquences. Aussi voit-on Nietzsche reprocher soudain à Wagner : « L'excès et le dérèglement, voilà ce qu'il prenait pour la na-

ture... Enivrer, saisir les sens, produire l'extase, surprendre violemment, remuer la sensibilité à tout prix — épouvantables tendances!... » Ici, Nietzsche est devenu décidément « classique », comme M. Lasserre. Il a la Vérité dans sa poche et son mouchoir dessus. Il nous signifiera plus tard que cette Vérité s'incarne dans *Carmen*, et il ne l'enverra pas dire à *Tristan*. Il s'adressait bien mal. Nietzsche avait assurément beau jeu pour relever les bourdes ou sophismes, dont le *polémiste* Wagner, son confrère en subjectivisme esthétique, émailla ses théories consécutives. On accorderait volontiers qu'il sentît peu de goût pour les tartarinades, l'égoïsme et l'orgueil ingénus de l'homme. Mais s'il eût su, pour si peu que ce soit, concevoir musicalement, donc objectivement, la musique, Nietzsche n'aurait pas méconnu l'inconscient et formidable chef-d'œuvre du *musicien* qui fit *Tristan*. Dans l'immense symphonie que constitue ses trois actes, il aurait salué cette « musique pure » « ou absolue », qu'il ne se lasse pas de prôner; il aurait vu le torrent déchaîné du mélос sourdre de l'harmonie et engendrer celle-ci tour à tour, ainsi que M. Lasserre en complimente les « classiques ». Il eût dû constater, dans l'ensemble intégral autant que dans chaque tableau du triptyque, une *forme* merveilleuse d'unité, de richesse, de logique purement musicale, et d'une aussi « classique » eurythmie architecturale qu'en ait rêvé jamais M. Lasserre. Et, en même temps que tout cela, il aurait reconnu, dans cette création du génie, un des faits les plus inouïs peut-être de l'évolution de l'art sonore. Mais Nietzsche ne se doutait probablement pas plus que M. Lasserre de l'existence et des enseignements de cette évolution. Le jeune, « romantique », et sans doute encore piètre contrapuntiste Nietzsche de *l'Origine de la Tragédie* s'était montré plus perspicace en découvrant, dans la musique, « l'art dionysiaque » par excellence. Moins abusé ailleurs par le rideau divers des « apparences », il aurait discerné que tout ce qui récluse la nature est convention où que ce soit, voire dans le « rêve apollinien »; d'où s'ensuivrait que l'*art*, en toute imaginable espèce, est essentiellement « dionysiaque » ou, comme dirait M. Lasserre, « romantique », et doit l'être à moins de patauger dans l'abstraction oiseuse, car arbitraire, vide et stérile puisque conventionnelle.

JEAN MARNOLD.