

Le présent document est une version « preprint ».

En cas de citation, merci de renvoyer au texte selon la pagination de la version définitive, dans *Phénoménologie, esthétique, politique. Mélanges offerts à Danielle Lories*, éd. par S. Camilleri et O. Depré, 2023, Peeters, Louvain, p. 199-223.

**Forme, matière, symbole.
Sur la place de la forme dans la réflexion sur la musique
d'*Humain, trop humain* de Nietzsche¹**

Charles Lebeau-Henry
(UCLouvain)

Introduction

La première et la dernière esthétique de Nietzsche sont bien connues, mais sa réflexion sur l'art dans les textes de sa période moyenne reste encore aujourd'hui un aspect relativement négligé de sa pensée. Entre l'esthétique du dionysiaque et de l'apollinien de la *Naissance de la tragédie* et la physiologie de l'art des derniers textes se trouve pourtant une réflexion nourrie et nuancée sur l'art et les artistes. Ce désintérêt s'explique peut-être par le fait que l'esthétique de cette période, et en particulier celle des trois volumes d'*Humain, trop humain*, a traditionnellement été interprétée comme une critique sans appel de l'art, et donc comme un moment négatif du parcours d'un penseur qui a énoncé ailleurs ses positions importantes au sujet de l'art².

L'un des rares commentateurs qui a attribué une position esthétique positive à Nietzsche dans *Humain, trop humain* est Éric Dufour, qui a suggéré que Nietzsche défend dans ce livre une esthétique musicale formaliste, modelée sur celle du critique viennois Eduard Hanslick³. Selon

¹ Ce travail a été réalisé grâce à l'appui d'une bourse doctorale du Fonds de recherche du Québec – Société et culture, dossier 2022-B2Z-302563, ainsi qu'avec le soutien de Wallonie-Bruxelles International.

² Voir par exemple l'article « Ästhetik » de C. Schüle, in H. Ottmann (Hg.), *Nietzsche Handbuch*. Stuttgart, Metzler, 2000, p. 197, où la période moyenne est qualifiée de « période critique de l'esthétique » (*ästhetik-kritische Periode*). Ce jugement, assez souvent repris, est ancien ; on le trouve déjà en 1900 chez J. Zeitler, *Nietzsches Ästhetik* (Leipzig, Seemann), qui parle d'une « esthétique critique » (*kritische Ästhetik*) dans les textes de cette période (voir le titre de la deuxième partie de son livre, p. 119 sq.)

³ Dans son article « L'esthétique musicale formaliste de *Humain trop humain* » (*Nietzsche-Studien*, 28, 1999, p. 215-233), ainsi que dans la section dédiée à la période moyenne de son livre *L'esthétique musicale de Nietzsche* (Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 157-225), section où le premier texte est repris et modifié et où Dufour développe davantage sur Hanslick et l'orientation générale de la philosophie de Nietzsche à la fin des années 1870. Hormis Dufour, les seules études sur le rapport de Nietzsche à Hanslick se concentrant sur une période autre que celle de la *Naissance de la tragédie* sont, à ma connaissance, celles de Manfred Eger, qui a soutenu (sans cependant le démontrer de façon convaincante) que Nietzsche avait emprunté un grand nombre d'arguments et surtout d'images à Hanslick dans l'écriture du *Cas Wagner*. Voir en particulier son article « Zum

Dufour, l'abandon de la cause wagnérienne s'accompagnerait de l'abandon total par Nietzsche de sa première esthétique et de l'adoption de la position de l'adversaire et antithèse de son précédent maître en matière d'esthétique musicale. Après avoir chanté les louanges du pouvoir de la musique et de sa puissance, capable d'opérer une transformation de la culture par sa vertu communicative, Nietzsche soutiendrait maintenant que la musique ne peut rien exprimer du tout. En plein accord avec Hanslick, ce refus de l'expression s'accompagnerait d'une valorisation de la forme (au sens d'une structure sonore se déployant dans le temps), reconnue comme lieu authentique de la beauté musicale.

J'aimerais ici réexaminer cette identification de l'esthétique musicale d'*Humain, trop humain* au formalisme de Hanslick. Cette position a déjà été rejetée, mais la question persiste : quel rôle joue la forme dans les écrits de Nietzsche de cette période sur la musique et sur l'art en général, et dans quelle mesure sa réflexion se laisse-t-elle rattacher au formalisme⁴ ? C'est à ce rôle singulier de la forme dans les deux volumes d'*Humain, trop humain* que je m'intéresserai ici. Je soutiendrai que Dufour a raison de prêter à Nietzsche plus qu'une critique et une condamnation de l'art dans ces textes, mais qu'il serait erroné d'y voir surtout une reprise des arguments contre l'expression et pour la beauté proprement musicale de Hanslick. Cependant, si Nietzsche ne partage pas les prémisses du formalisme, il valorise bien une écoute attentive à la beauté formelle. Il la valorise toutefois d'une façon absolument incompatible avec le formalisme hanslickien, soit *comme symbole à portée éthique*. Il est donc juste à mon avis de prêter au Nietzsche de cette période certaines affinités avec le formalisme, mais les différences restent trop grandes pour qu'on puisse faire de lui l'un de ses représentants.

I. Retournement ?

Dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, Wagner et Hanslick représentaient pour ainsi dire les deux pôles opposés des débats concernant l'esthétique musicale. Le compositeur avait défendu, depuis les écrits théoriques de son exil zurichois jusqu'à ses textes plus tardifs⁵, le pouvoir expressif de la musique et l'enracinement du langage en elle. Le critique viennois, au contraire, était le porte-étendard de la position formaliste, refusant à la musique tout pouvoir expressif propre, et appelant à une écoute attentive à la beauté de la structure musicale plutôt qu'à son sens. Aucun rapprochement entre les deux perspectives ou de position mitoyenne ne semblaient possible. Il fallait prendre parti.

Nietzsche, c'est bien connu, a plaidé publiquement la cause de Wagner dans ses premiers écrits, de la *Naissance de la tragédie* (1872) jusqu'à la quatrième *Considération inactuelle, Richard Wagner à Bayreuth* (1876)⁶. On peut affirmer sans trop exagérer que tout ce que publie

Fall Wagner/Nietzsche/Hanslick », in A. Schirmer & R. Schmidt (Hg.), *Entdecken und Verraten: Zu Leben und Werk Friedrich Nietzsches*, Weimar, Böhlau, 1999, p. 111-131.

⁴ Voir C. Landerer, « Hanslick », in S. L. Sorgner, H. J. Birx & N. Knoepffler (Hg.), *Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2008, p. 382-383, selon qui le rapport du Nietzsche de la période moyenne et de la maturité à Hanslick reste encore une question ouverte.

⁵ Principalement dans *Opéra et drame* (1851) et dans le *Beethoven* (1870).

⁶ Ces deux textes ont d'ailleurs suscité des réponses du parti adverse. Un compte rendu anonyme de *La Naissance de la tragédie* de 1873, vraisemblablement rédigé par Robert Zimmermann, collègue de Hanslick à Vienne et auteur d'une *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* (1865) herbartienne, avait critiqué les prétentions (schopenhaueriennes) de Nietzsche à reconnaître dans la musique un « Urkunst » capable d'exprimer l'essence du monde phénoménal (voir Anonyme [R. Zimmermann], « Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik », in H. Reich (Hg.), *Reaktionen und Rezensionen zu Nietzsches Werken*, Berlin, De Gruyter, p. 144-145). Sur l'attribution du texte à Zimmermann (convaincante, vu la mention extrêmement favorable de Herbart), voir la lettre

Nietzsche avant 1878 (hormis ses travaux philologiques) vise à soutenir le *Kulturkampf* wagnérien, son projet d'une réforme de la société par et pour l'art. Et pourtant, la relation de Nietzsche à Wagner a toujours été teintée d'ambivalences. Son soutien au projet culturel de Wagner était constant, mais son adhésion à ses théories esthétiques l'était beaucoup moins. Il est généralement admis que Nietzsche n'a vraiment adhéré à la cause wagnérienne qu'assez tard, soit, selon toutes les apparences, à partir de sa rencontre avec le compositeur en novembre 1868. On sait également que sa pleine adhésion aux idées du compositeur fut d'assez courte durée⁷. En outre, jusqu'à cette première rencontre, son intérêt pour Wagner, indéniable, était accompagné d'une résistance tenace face à certaines de ses innovations artistiques.

La relation de Nietzsche à Hanslick est, comme sa relation à Wagner, elle aussi marquée d'ambivalences. Même lorsque Nietzsche est au plus fort de son wagnérisme, son intérêt pour le critique viennois semble persister. La première lecture de Hanslick a vraisemblablement eu lieu lors de ses études de philologie à Bonn, où Nietzsche aurait peut-être lu le livre sous l'influence d'Otto Jahn, son professeur de philologie, également musicologue⁸. Si son jugement sur Jahn

d'Erwin Rohde à Nietzsche du 27 février 1873, in F. Nietzsche, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, G. Colli & M. Montinari (Hg.), 2. Abt., Bd. 4, Berlin, De Gruyter, 1975-2004, p. 215. Hanslick critiquera quant à lui le pathos messianique de la quatrième *Inactuelle* dans l'essai « Kritische Nachfeier von Bayreuth », in *Musikalische Stationen*, Berlin, A. Hofmann, 1880, p. 254-255.

⁷ La datation du wagnérisme de Nietzsche est sujette à débat. M. Prange (*Nietzsche, Wagner, Europe*, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 50) a suggéré que Nietzsche n'a été véritablement wagnérien que de sa rencontre avec le compositeur en novembre 1868 à février 1870. La datation de la fin de cette adhésion a été contestée par C. Landerer dans « “Dies ist alles sehr beängstigend”: Nietzsche, Wagner, Hanslick und die “jüdische Presse” » (*Nietzsche-Studien*, 41, 2012, p. 182-190). Landerer ne propose cependant pas d'autre date de fin à l'adhésion de Nietzsche à Wagner. La question est en effet très difficile : dans *Humain, trop humain* encore, Nietzsche est à certains égards ambigu dans ses jugements sur Wagner (voir *infra* dans cette section).

⁸ L'année généralement admise pour la première lecture du court traité *Du Beau musical (Vom Musikalisch-Schönen)* est 1865. Un exemplaire du livre dans sa 3^e édition, publiée cette même année, se trouve dans la bibliothèque de Nietzsche (voir Campioni *et al.*, *Nietzsches Persönliche Bibliothek*, Berlin, De Gruyter, 2006, p. 275). C. P. Janz (« Friedrich Nietzsches Frage nach dem Wesen der Musik », *Nietzscheforschung*, 5-6, 1998, p. 28) a suggéré qu'une première lecture avait pu avoir lieu en 1862. K. Kropfinger (« Wagners Musikbegriff und Nietzsches „Geist der Musik” », *Nietzsche-Studien*, 14, 1985, p. 3-4) reconnaît quant à lui déjà des éléments formalistes dans une lettre à Rudolf Buddensieg du 12 juillet 1864 (F. Nietzsche, *Correspondance*, éd. par M. de Gandillac et J. Lacoste, Paris, Gallimard, 1986, vol. I, p. 310-312 [abrégé *Corr.* suivi du numéro de volume dans la suite du texte]). Concernant une hypothétique lecture pré-1865, Kropfinger (art. cit., p. 3-4) rappelle également, à la suite de Dahlhaus (*L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, trad. M. Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 1997, p. 31), un point intéressant : la première édition du livre de Hanslick se terminait sur un passage à tonalité métaphysique, qui semblait laisser ouverte la porte à une harmonisation (au moins partielle) de la pensée de Hanslick avec la métaphysique de l'art de Schopenhauer. Le passage, supprimé dans toutes les éditions ultérieures, va comme suit : « Cette teneur (*Gehalt*) spirituelle relie aussi dans l'esprit de l'auditeur la beauté de l'art musical à toutes les autres grandes et belles idées. Pour lui, la musique n'agit pas simplement et absolument par sa beauté la plus propre, mais en même temps comme copie (*Abbild*) sonore des grands mouvements de l'univers. Grâce à des relations profondes et secrètes avec la nature, la signification des sons s'élève bien au-delà d'eux-mêmes et nous fait toujours en même temps sentir l'infini dans l'œuvre du talent humain. De même que les éléments de la musique : retentissement, son, rythme, force, faiblesse, se retrouvent dans tout l'univers, de même l'homme retrouve à nouveau dans la musique l'univers entier. — » (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Erste Ausgabe, Leipzig, Rudolph Weigel, 1854, p. 104) Si l'on admet que Nietzsche a lu Hanslick avant 1865, on doit également supposer qu'il a lu soit la première (1854) ou la deuxième (1858) édition de son essai. Il est donc possible qu'il se soit d'abord familiarisé avec le texte qui contenait ce passage, et qu'il ait donc d'abord connu un Hanslick parfois plus « romantique ». Voir également C. Landerer et N.

s'est rapidement durci à la suite de son départ pour Leipzig afin d'y suivre Friedrich Ritschl, son rapport à Hanslick est resté plus mesuré⁹. Nietzsche, malgré ses réserves partisans, semble avoir (au moins parfois) traité Hanslick comme un interlocuteur digne de respect en matière d'esthétique¹⁰. D'un côté, il ne pouvait adhérer aux positions de Hanslick dans la mesure où la communication par la musique était essentielle au projet de réforme culturelle qu'il défendait¹¹. Mais d'un autre côté, certains doutes persistants quant aux théories et à la personne de Wagner garantissent toujours une certaine sympathie pour positions formalistes du critique¹².

Un fil directeur intéressant pour suivre la relation fluctuante de Nietzsche à Hanslick est celui des références à Lessing dans les années précédant la *Naissance de la tragédie*. En 1866, Nietzsche avait commencé à rédiger une critique de la réduction pour piano de la *Walkyrie* de Wagner, texte qui commençait par ces mots : « L'esthétique musicale se porte mal : il manque un Lessing pour marquer ses frontières avec la poésie. Nulle part ne ressent-on ce manque plus clairement que chez l'étrange poète-compositeur dont la dernière œuvre se trouve ici devant nous »¹³. La critique de Nietzsche ne concerne que la musique du prélude orchestral, dont il met en doute la capacité à exprimer par elle-même les événements dramatiques qui ont lieu sur la scène. La musique du prélude, censée exprimer une « tempête » décrite par les didascalies et par l'indication « stürmisch » de la partition, pourrait, pour un auditeur qui n'aurait pas la scène ou la partition devant les yeux, tout aussi bien évoquer une « roue qui tourne » qu'un « train à vapeur passant bruyamment »¹⁴. L'argument est typiquement hanslickien : la musique peut reproduire certains mouvements, mais n'est pas assez déterminée pour que ces mouvements évoquent un objet plutôt qu'un autre pour l'auditeur.

Fin 1869, alors que Nietzsche est maintenant professeur de philologie classique à Bâle et qu'il s'est converti à la cause wagnérienne, son discours semble s'inverser. Dans une lettre à Erwin Rohde, décrivant son projet de traiter de problèmes esthétiques dans des conférences publiques qu'il prépare (*Le drame musical grec* et *Socrate et la tragédie*, qu'il prononcera en 1870), il écrit : « Il s'agit avant tout de dépasser puissamment le Laocoon de Lessing. Ce qu'on

Zangwill, « Hanslick's Deleted Ending », *The British Journal of Aesthetics*, 57-1, 2017, p. 85-95, pour une interprétation plus modérée de ce passage de la première édition du livre de Hanslick.

⁹ Voir K. Kropfinger, art. cit., p. 2-3 et A. Hartmann Calvacanti, « Nietzsche als Leser: Seine frühen Quellen und die Lektüre von Eduard Hanslick », in M. Knoche, J. H. Ulbricht & J. Weber (Hg.), *Zur unterirdischen Wirkung von Dynamit: Vom Umgang Nietzsches mit Büchern, zum Umgang mit Nietzsches Büchern*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2006, p. 51-53, qui tous deux contrastent le traitement très critique de Jahn dans le fragment 1871, 9[8] à celui très factuel de Hanslick en 1871, 9[98] (ici et dans la suite, les fragments seront toujours cités par l'indication de l'année de leur rédaction et de leur numéro dans le système de classement de l'édition Colli-Montinari). Dans les notes manuscrites prises dans son exemplaire du livre de Hanslick, lesquelles seraient vraisemblablement aussi à dater de 1870-1871 (voir Hartmann Calvacanti, art. cit., p. 54-56), Nietzsche était cependant beaucoup plus dur avec le critique.

¹⁰ En plus du texte mentionné à la note précédente, voir la lettre à Heinrich Köselitz du 22 mars 1884 (*Corr.* IV, p. 475-476).

¹¹ Sur ce sujet, je me permets également de renvoyer à mon étude « Nietzsche contre ses génies. Sur la redéfinition du rôle de l'art et de l'artiste dans *Humain, trop humain* et *Opinions et sentences mêlées* », *Revue philosophique de Louvain*, 119-3, 2022, p. 385-413.

¹² En outre, comme le souligne notamment A. Hartmann Calvacanti (art. cit., p. 51), Hanslick pouvait servir de soutien à Nietzsche contre Wagner dans sa défense de l'autonomie et de la prééminence de la musique, caractères que ce dernier, même dans sa période « schopenhauerienne », n'a jamais entièrement admis (voir K. Kropfinger, art. cit., p. 10).

¹³ F. Nietzsche, *Frühe Schriften* [BAW], H. J. Mette (Hg.), Bd. 3, Berlin, Dtv, 1994, p. 207.

¹⁴ *Ibid.*, p. 207-208.

ose à peine dire sans angoisse intérieure et sans confusion »¹⁵. Plutôt que de chercher, à l'aide d'arguments formalistes, à reproduire pour la musique la séparation des principes appropriés aux différents arts telle que Lessing l'avait opérée dans sa polémique contre l'*ut pictura poesis*, il s'agit maintenant de défendre l'unité primordiale des arts, thèse chère à l'esthétique wagnérienne. Mais Nietzsche, bien sûr, va plus loin que Wagner et, en ce sens plus schopenhauerien que Wagner, accorde la primauté à la musique et cherche à la penser comme « clé de toute philosophie de l'art »¹⁶.

C'est notamment cette différence avec Wagner qui explique que nous trouvons encore des traces d'idées hanslickienne à l'époque de la rédaction de la *Naissance de la tragédie*. Dans le fragment 12[1] de 1870, mainte fois commenté, Nietzsche affirme de façon surprenante que le « sentiment » est « ce qui est absolument en soi non artistique », qu'autant pour l'artiste que l'auditeur il entrave « l'accès au sanctuaire de la musique »¹⁷. Il emprunte également à Hanslick l'argument de l'impossibilité pour la musique d'exprimer des sentiments déterminés pour soutenir sa conception de la musique dionysiaque :

Ce que nous appelons sentiment est déjà, du point de vue de cette volonté, pénétré de représentations conscientes et inconscientes qui le saturent, et n'est plus ainsi objet direct de la musique (...). Prenons en exemples les sentiments de l'amour, de la crainte et de l'espoir : la musique ne peut plus rien engager avec eux de manière directe, tant chacun d'entre eux est déjà rempli de représentation.

L'auditeur attentif à la musique par le biais des sentiments qu'elle suscite en lui ne trouvera pas accès aux révélations de l'art musical ; ces affects sont « une sorte d'ordre symbolique intermédiaire qui peut lui donner un avant-goût de la musique, tout en l'excluant pourtant de ses plus intimes sanctuaires »¹⁸. Sans nécessairement valoriser une écoute formaliste — il critiquera dans la *Naissance de la tragédie* l'« esthétique erronée » qui « exig[e] de la musique (...) qu'elle suscite le plaisir pris aux belles formes »¹⁹ — Nietzsche s'oppose bien ici aux esthétiques du sentiment, et donc à la position wagnérienne sur l'expression musicale.

Lorsque plus tard, dans les fragments de janvier 1874, Nietzsche se montre très critique à l'égard de Wagner suite aux difficultés de l'entreprise de financement du théâtre de Bayreuth, il ne prend pas pour autant le parti de Hanslick, et critique encore « la théorie formaliste qui fait des sons des arabesques »²⁰. On pourrait presque croire à un emploi délibéré de Hanslick comme contrepoids (voire contrepoison) à Wagner : lorsqu'il adhère aux idées de celui-ci, Hanslick prend souvent plus de place ; lorsqu'il commence à douter, il l'écarte²¹. Pour anticiper quelque

¹⁵ *Corr.* II, p. 62 (lettre du 7 octobre 1869).

¹⁶ Lettre de Heinrich Romundt à Nietzsche du 4 mai 1869, où il se remémore les thèmes de discussions de l'hiver 1868-1869 (F. Nietzsche, *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, G. Colli & M. Montinari (Hg.), 2. Abt., Bd. 2, Berlin, De Gruyter, 1975-2004, , p. 8 ; la lettre est citée par M. Montinari dans Nietzsche, *Sämtliche Werke : Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, G. Colli & M. Montinari (Hg.), Bd. 14, Berlin, Dtv – De Gruyter, 1980, p. 41 [abrégé KSA suivi du numéro de volume dans la suite]).

¹⁷ Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, éd. par G. Deleuze et M. de Gandillac, vol. I-1, Paris, Gallimard, p. 433-434 (abrégé OPC suivi du numéro de volume dans la suite); KSA 7, p. 364-365.

¹⁸ OPC I-1, p. 435 ; KSA 7, p. 365.

¹⁹ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. C. Denat, Paris, G.F.-Flammarion, 2015, § 16, p. 183 ; KSA 1, p. 104.

²⁰ Voir le fragment 1874, 32[52].

²¹ Voir B. Schmidt, *Der ethische Aspekt der Musik. Nietzsches 'Geburt der Tragödie' und die Wiener klassische Musik*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1990, p. 31, au sujet de la *Naissance de la tragédie* : « Dans sa critique

peu sur mon argument, c'est toujours ce que fera Nietzsche dans *Humain, trop humain* : il ne deviendra pas soudainement formaliste, mais cherchera à formuler une conception en équilibre entre l'expression et son rejet, en refusant à la musique la capacité à la révélation sans toutefois la réduire à quelque chose de purement formel.

Il convient également de nuancer, à l'inverse, l'ampleur de la supposée rupture que marque *Humain, trop humain* avec Wagner. Si, dans l'ensemble, il s'agit du moment où Nietzsche cesse de soutenir publiquement la cause du *Meister* de Bayreuth pour s'attaquer à ses propres problèmes, Wagner et sa musique ne sont pas pour autant entièrement rejetés. Dans une lettre à Mathilde Maier du 6 août 1878, alors même qu'il travaillait à un nouveau texte devant critiquer l'esthétique wagnérienne et le wagnérisme, il écrit qu'il est devenu « de partisan inconditionnel [qu'il était] [...] un partisan conditionnel : ce qui est notre attitude vis-à-vis de toutes les grandeurs du passé »²². Les mentions supprimées à Wagner dans le premier volume d'*Humain, trop humain* (où Wagner n'est, dans la version publiée, jamais nommé) sont également instructives à cet égard. Nietzsche s'y prononce toujours avec grand respect, voire avec admiration. Dans la version au propre du § 220, il plaçait Wagner parmi Dante, Raphaël et Michel-Ange, étant comme eux un artiste dont la « transfiguration céleste » des « erreurs religieuses et philosophiques de l'humanité » serait destinée à perdre sa puissance dans un avenir où ces illusions auraient été révélées comme telles²³. Dans le manuscrit pour l'imprimeur du § 221, texte où Nietzsche oppose un art révolutionnaire et naturaliste à la continuité de l'autolimitation comme éthos artistique hérité des Grecs, Nietzsche allait jusqu'à suggérer que Wagner était celui qui récoltait les fruits de cette continuité dans le présent : « On voit ici comment, pas à pas, les liens se font, grâce à Wagner, plus lâches, jusqu'à ce qu'ils puissent finir par paraître complètement éliminés : cette *apparence* est le résultat suprême d'une évolution nécessaire de l'art »²⁴. Alors même que Nietzsche condamne l'art de son temps à une mort imminente²⁵, il semble que Wagner reste pour lui le sommet artistique de l'époque²⁶. Enfin, la troisième référence, supprimée de la version au propre de § 272, mentionne Wagner dans la perspective de la culture, le décrivant, avec Goethe et Luther, comme un individu doté d'une grande « *force élastique* » (*Spannkraft*), pouvant ainsi traverser dans le cours son existence « ce que peuvent à peine parcourir quatre générations à la file »²⁷. Même s'ils sont supprimés de la version définitive, ces mentions sont autant de traces d'une ambivalence qui persiste au moins jusqu'à la fin 1877. Ce n'est vraiment qu'en 1878 qu'intervient la rupture, au moment où Wagner attaque publiquement Nietzsche dans les *Bayreuther Blätter*²⁸, après donc la publication d'*Humain, trop humain* au mois de mai de la même année.

de Wagner, Nietzsche tente de prendre en compte la position de Hanslick, et ainsi de dépasser, au moins au départ (*wenigstens im Ansatz*), l'opposition entre Hanslick et Wagner. »

²² *Corr.* III, p. 323-324.

²³ *OPC* III-2, p. 528 ; *KSA* 14, p. 137.

²⁴ *OPC* III-2, p. 528 ; *KSA* 14, p. 137.

²⁵ Au § 222 d'*Humain, trop humain*.

²⁶ Même sans la mention de Wagner, le texte tel qu'il est publié laisse tout de même entendre que ce sommet est bien atteint par la musique de l'époque de Nietzsche.

²⁷ *OPC* III-2, p. 532 ; *KSA* 14, p. 140.

²⁸ Dans la troisième partie de « Public et popularité », publiée dans la livraison d'août 1878, à la suite de quoi Nietzsche ne lira vraisemblablement plus la feuille de parti des wagnériens. Voir la lettre à Franziska Nietzsche du 21 avril 1880, où il écrit : « Je ne veux *plus rien* entendre au sujet des Bayreuther B<lätter>, je ne les lis *plus* depuis juillet 1877. » (*Corr.* IV, p. 22) Nietzsche fait évidemment référence à août 1878 ; voir C. P. Janz, *Nietzsche. Biographie*, trad. P. Rusch, Paris, Gallimard, 1984, tome II, p. 268-269 pour la chronologie des événements.

Au moment d'écrire *Humain, trop humain* et ses compléments en 1876-1879, Nietzsche connaît donc Hanslick depuis longtemps. Plus encore, il avait déjà laissé une certaine place à ses arguments à l'époque de la rédaction de la *Naissance de la tragédie*, au moment où il semblait pourtant au plus fort de son wagnérisme. Ceci implique donc, d'une part, que la présence apparemment soudaine d'arguments de type formaliste dans la réflexion sur l'art de Nietzsche n'est nouvelle que pour les textes publiés. Si l'on garde à l'esprit que l'ensemble des textes publiés par Nietzsche au cours des années 1870 visait à soutenir le *Kulturkampf* wagnérien, c'est-à-dire avant tout à soutenir le projet artistique de Bayreuth en vertu des effets culturels qu'il en escomptait, on ne s'étonnera pas que Nietzsche ait cherché, dans un premier temps, à dissimuler ses désaccords esthétiques avec Wagner, qui pouvaient lui apparaître secondaires²⁹. Ceci implique d'autre part que le recours par Nietzsche à des arguments de type formaliste ne signale pas à lui seul un revirement total de son esthétique musicale. Il ne s'agit pas d'une simple réaction, dans laquelle l'abandon de l'esthétique wagnérienne s'accompagnerait de l'adoption de celle de son plus fameux adversaire. On peut plutôt s'expliquer cette apparente nouveauté par le fait que les idées de Nietzsche sur l'art et la musique viennent maintenant librement au jour, alors que, après l'expérience de Bayreuth, Nietzsche est convaincu que Wagner n'est pas en mesure de tenir ses promesses en matière de culture.

II. L'esthétique formaliste de Hanslick

Avant d'examiner les textes sur l'expression et la beauté musicales de la période d'*Humain, trop humain*, arrêtons-nous d'abord à la forme que prend l'esthétique musicale formaliste de Hanslick afin d'établir les termes de la comparaison.

Dans la préface à son livre *Du beau musical*, Hanslick divise l'argument du traité en deux « propositions principales » (*Hauptsätze*), l'une négative et l'autre positive³⁰. La proposition négative concerne la polémique qu'il mène contre l'esthétique du sentiment, qu'il critique notamment pour son manque de scientificité³¹. Sans nier le fait, indéniable, que les œuvres musicales suscitent des sentiments, Hanslick suggère « que dans les recherches esthétiques, c'est d'abord le bel *objet* et non le sujet sentant qu'il faut étudier »³². Une esthétique comme science du beau implique *d'abord* de connaître l'objet qui suscite le sentiment de la beauté, afin précisément d'élucider *comment* il y parvient. Le sentiment est certes le point de départ de l'investigation, mais ne saurait être le thème principal de l'esthétique musicale³³.

En considérant l'expression des sentiments comme « but ou destination » (*Zweck oder Bestimmung*) de la musique³⁴, poursuit Hanslick, les esthétiques du sentiment ont suggéré que le critère du beau et l'objet de l'esthétique musicale seraient à trouver en dehors des œuvres

²⁹ Sur cette question, voir C. Landerer & M.-O. Schuster, « Nietzsches Vorstudien zur *Geburt der Tragödie* in ihrer Beziehung zur Musikästhetik Eduard Hanslicks », *Nietzsche-Studien*, 31, 2002, p. 120-121.

³⁰ E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Leipzig, Rudolph Weigel, 1865, p. VIII-IX. Dans la suite, je citerai l'essai de Hanslick à l'aide de l'abréviation VMS, qui renverra toujours à la troisième édition, dont Nietzsche possédait un exemplaire (voir note 9 *supra*). Les traductions du texte du Hanslick sont les miennes.

³¹ VMS, p. 1.

³² VMS, p. 2.

³³ Voir VMS, p. VIII : « Je partage entièrement l'opinion selon laquelle la valeur ultime du beau reposera toujours sur l'évidence immédiate du sentiment. Mais je suis tout aussi fermement convaincu qu'on ne peut pas déduire une seule loi musicale de tous les appels habituels au sentiment. »

³⁴ VMS, p. 4.

musicales elles-mêmes. Cette hétéronomie est pour Hanslick inacceptable : comprendre le beau musical exige de se pencher sur la musique, et pas sur son supposé référent. En outre, et c'est là probablement l'argument le plus connu du livre, la musique ne peut avoir un sentiment comme « contenu » (*Inhalt*)³⁵, puisqu'elle n'est pas en mesure de produire le « noyau conceptuel » (*begrifflicher Kern*) propre à tout sentiment³⁶. Tout ce qu'elle peut évoquer par propres ses moyens, c'est « l'aspect *dynamique* » (*das Dynamische*), accidentel, du sentiment³⁷. Elle peut exprimer « l'adjectif » qui le caractérise, mais pas son « substantif »³⁸. Ainsi, une musique rapide, au rythme irrégulier, dont la mélodie comporte de grands sauts d'intervalles, pourrait en ce sens légitimement être qualifiée d'agitée. Mais cette propriété dynamique pourrait aussi bien appartenir à l'amour qu'à la colère (voire à une pierre descendant le flanc abrupt d'une montagne) et ne permet pas d'établir la référence à un sentiment sans l'ajout d'un supplément d'information (paroles, drame, titre, programme, etc.), extramusical. Inversement, le fait que certaines pièces de musique vocale aient pu être associées à plusieurs textes au contenu expressif fort différent, pour lesquels elles paraissent chaque fois aussi bien renforcer l'expression du texte, témoigne en faveur de cette position. Hanslick évoque l'air bien connu du *Messie* de Haendel, « For unto us a child is born », censé (si l'on s'en fie au texte) évoquer la piété face à la naissance du Christ, dont la mélodie est en fait empruntée à un duo « érotique » (le *No, di voi non vo' fidarmi*) composé peu de temps auparavant³⁹.

Ce qui importe avant tout à Hanslick, c'est *par quels moyens* le sentiment du beau peut être *suscité* par l'œuvre musicale. C'est cet aspect que vient baliser l'exigence de la proposition positive : « la beauté d'un morceau est *spécifiquement musicale*, c'est-à-dire qu'elle est inhérente aux combinaisons de sons sans référence à des pensées étrangères, extramusicales »⁴⁰. C'est ce que Hanslick exprime également dans sa formule bien connue, que « [l]e véritable contenu de la musique sont des *formes sonores en mouvement* (tönend bewegte Formen) »⁴¹. La musique n'est pas représentative, elle ne « contient » que des sons ordonnés dans le temps. Son caractère quasi linguistique, le fait bien connu qu'elle possède une syntaxe, mais est sémantiquement indéterminée, était précisément ce qui avait permis aux romantiques de la lier au langage et de la présenter à la fois comme son origine et sa quintessence⁴². Cette même indétermination est maintenant ce qui permet à Hanslick d'affirmer qu'« elle est une langue que nous parlons et comprenons, mais que nous ne sommes pas en mesure de *traduire* »⁴³.

³⁵ *Id.*

³⁶ *VMS*, p. 18.

³⁷ *VMS*, p. 21.

³⁸ *VMS*, p. 18.

³⁹ *VMS*, p. 32-33.

⁴⁰ *VMS*, p. IX.

⁴¹ *VMS*, p. 45. La détermination de la forme comme contenu de la musique est volontairement paradoxale et vise à montrer que la distinction entre forme et contenu se dissout lorsqu'on cherche à l'appliquer rigoureusement à la musique. Voir le chapitre VII, où Hanslick s'efforce de montrer que la musique n'a pas de contenu, et en particulier *VMS*, p. 134 : « Il ne peut en réalité être question du *contenu* d'une œuvre d'art que si l'on oppose ce contenu à une *forme*. Les notions de "contenu" et de "forme" se déterminent et se complètent mutuellement. [...] Dans la musique, cependant, nous voyons le contenu *et* la forme, la matière et son organisation (*Gestaltung*), l'image et l'idée fusionnés dans une sombre et inséparable unité. » Ce qui a pour conséquence que la musique ne peut mettre en forme différemment un même contenu, comme le peuvent les arts représentatifs. « Dans la musique, il n'y a pas de contenu par opposition à la forme, parce qu'elle n'a pas de forme en dehors du contenu » (*VMS*, p. 135).

⁴² *VMS*, p. 68.

⁴³ *VMS*, p. 48.

Le formalisme musical ne correspond pas exactement à la proposition positive, mais résulte bien plutôt de l'addition de ces deux prémisses. La proposition positive exige que le beau musical soit situé dans quelque chose de propre à la musique, et la proposition négative doit démontrer que la musique ne peut rien exprimer par ses moyens propres ; c'est seulement en combinant ces deux arguments qu'il est possible à Hanslick d'affirmer que le beau musical relève *exclusivement* de la forme donnée aux sons, de la structure audible de l'œuvre musicale. L'existence d'autres modes d'expressions que ceux qu'admet Hanslick pour la musique mettrait en danger son syllogisme. Et Nietzsche, précisément, admet un tel mode d'expression, qu'il présente en outre comme proprement musical, sous la guise d'un symbolisme des formes musicales.

III. Sensualisme et symbolisme : deux formes de l'écoute attentive à la forme

Éric Dufour a suggéré que Nietzsche adhère, dans *Humain, trop humain*⁴⁴, à la position formaliste de Hanslick dans son ensemble. Selon lui, Nietzsche soutiendrait que « [l]a musique n'a (...) aucun sens extramusical »⁴⁵, et sa conception du beau serait « totalement hanslickienne »⁴⁶. Nietzsche souscrirait donc à la proposition négative de Hanslick et adopterait (ce, sans pour autant admettre explicitement les exigences de la proposition positive) le contenu de la conception du beau de Hanslick.

Les textes clés sur la question de l'expression musicale dans le premier volume d'*Humain, trop humain*, sur lesquels Dufour appuie son argumentation, sont les paragraphes 215, 216 et 217. Nietzsche y décrit le procédé par lequel la musique a pu devenir un langage symbolique (§ 216), s'oppose aux théories romantiques selon lesquelles elle serait un « langage *immédiat* du sentiment » (§ 215) et se questionne sur les conséquences de cette évolution (§ 217). D'emblée, la suggestion plusieurs fois répétée par Nietzsche qu'existe un symbolisme musical conventionnel le distingue radicalement de Hanslick⁴⁷. Hanslick, dans son traité, n'avait en effet admis l'existence que d'un symbolisme musical naturel. Selon lui, nous interprétons *nécessairement* les éléments qui composent la musique (« tonalités, accords et timbres »)⁴⁸ en les liant à certains sentiments : « [c]omme les couleurs, les sons possèdent en effet déjà, par nature et dans leur isolement, une signification symbolique qui agit en dehors de et avant toute intention artistique »⁴⁹. Hanslick renvoie même (avec ironie) à l'inventaire des significations symboliques des différentes tonalités proposé dans les *Ideen zur Ästhetik der Tonkunst* de Schubart, comme

⁴⁴ É. Dufour interprète les deux volumes de la deuxième édition de 1886 comme un tout. Nous verrons cependant dans la suite que le premier volume soulève surtout des problèmes, et que c'est seulement dans les deux textes du second volume que Nietzsche développera davantage positivement sur le beau. Pour une lecture plus attentive aux différentes étapes du développement de la pensée sur l'art de Nietzsche à l'époque, voir le troisième chapitre de J. Young, *Nietzsche's Philosophy of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 58-91, consacré aux deux volumes d'*Humain, trop humain*.

⁴⁵ É. Dufour, *L'esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 199.

⁴⁶ *Id.*, p. 202.

⁴⁷ Cette limite à l'association de Nietzsche au formalisme musical a été suggérée, sans être développée, par C. Landerer, « Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik », *Nietzscheforschung*, 13, 2006, p. 56, et par G. Liébert, *Nietzsche et la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 222-223.

⁴⁸ *VMS*, p. 22.

⁴⁹ *Id.*

pendant à « l'interprétation des couleurs » présentée par Goethe dans son *Traité des couleurs*⁵⁰. Les sons, comme les couleurs, sont « une force par nature déjà mise en rapport sympathique pour nous avec certaines tonalités affectives (*Stimmungen*) »⁵¹. Hanslick les place cependant hors de la sphère de l'esthétique pour deux raisons principales. La première est que notre compréhension symbolique de ces éléments musicaux ne repose pas sur un « rapport » (*Zusammenhang*) au sens fort entre *l'objet musical comme organisation sonore* et le sentiment évoqué⁵². Hanslick est catégorique : pour qu'il y ait expression, il faut qu'il y ait un *rapport d'analogie* entre l'exprimant et l'exprimé⁵³. « Une telle relation naturelle est très éloignée d'une *expression* ou d'une *représentation*. Nous l'avons appelée "symbolique" dans la mesure où elle ne représente en aucun cas directement le contenu, mais reste une forme essentiellement différente de celui-ci »⁵⁴. Autrement dit, ces symboles *évoquent* par les sons certaines tonalités affectives, sans nous les *présenter* par des moyens proprement musicaux. D'autre part, dans l'organisation musicale des sons, ces symboles naturels ne font plus leur effet, ou bien le font différemment⁵⁵. Chaque accord mineur dans une tonalité majeure ne fait pas l'effet d'une explosion soudaine de tristesse ; de même, chaque pièce en mode majeur n'évoque pas nécessairement le bonheur. On pensera par exemple au cas bien connu de l'aria « J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon malheur » de *l'Orphée et Eurydice* de Gluck, où le héros chante sa désolation dans la tonalité de do majeur⁵⁶.

Le symbolisme musical, selon Nietzsche, a au contraire suivi un développement analogue à celui du langage. Comme pour Hanslick, les symboles musicaux ne possèdent pas à ses yeux de « rapport physiologico-psychologique » naturel avec un quelconque contenu⁵⁷. Le langage, explique-t-il, s'est développé par l'association prolongée de gestes, qui eux peuvent posséder un rapport physiologique immédiat aux sentiments, à des sons. L'habitude de cette association permet, après un temps, d'évoquer avec le son seul le sentiment qu'évoquait au départ le geste⁵⁸. La « musique absolue »⁵⁹ s'est développée de façon similaire : par son association à la parole dans le chant et l'opéra et à certains objets dans la « peinture musicale » (*Tonmalerei*), la

⁵⁰ VMS, p. 23. Voir C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, Wien, J. V. Degen, 1806, p. 377-382 et J. W. von Goethe, *Traité des couleurs*, trad. H. Bideau, Paris, Triades, 1995, p. 257 sq. Hanslick croit à un (modeste) symbolisme des éléments de la musique, mais aurait difficilement pu adhérer à la théorie de Schubart, qui suggère entre autres choses que la tonalité de mi bémol majeur est « la tonalité de l'amour, de la prière, de l'entretien familial avec Dieu ; exprimant la Sainte Trinité par ses trois bémols. » (Schubart, *op. cit.*, p. 377)

⁵¹ VMS, p. 23.

⁵² *Id.*

⁵³ L'expression au sens habituel, renvoyant à quelque chose d'extérieur à l'objet musical et qui n'est donc pas (entièrement) contenu dans celui-ci, est repoussée d'emblée par l'exigence méthodologique du caractère *propre* à l'objet musical du beau, posée dans la proposition positive. Hanslick argumente en fait dans sa proposition négative surtout contre la représentation (*Darstellung*), seule sorte d'expression qui pourrait répondre à ses exigences, puisqu'elle implique que l'exprimé soit contenu (reproduit) dans ce qui exprime. Sur cette particularité de l'argument de Hanslick, voir M. Budd, *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London/New York, Routledge, 1985, p. 21 sq.

⁵⁴ VMS, p. 23.

⁵⁵ Voir VMS, p. 23 : « Sur le plan esthétique, ces effets indépendants élémentaires se neutralisent sous l'effet de lois supérieures communes. »

⁵⁶ Selon Hanslick, cet aria serait en outre expressivement ambigu : Orphée pourrait aussi bien chanter « j'ai trouvé mon Euridyce, rien n'égale mon bonheur », texte dont l'expressivité se trouverait tout autant renforcée par la musique (pourtant dramatiquement appropriée!) de Gluck (VMS, p. 29).

⁵⁷ VMS, p. 23.

⁵⁸ F. Nietzsche, *Humain, trop humain I*, trad. P. Wotling, Paris, Garnier-Flammarion, 2019, § 216.

⁵⁹ *Ibid.*

musique « a conquis un domaine formidable de moyens symboliques »⁶⁰. On comprend aujourd'hui ses « figures sonores »⁶¹ sans l'aide de la poésie. Il y a donc en musique pour Nietzsche un symbolisme qui prend appui sur une *forme*, et pas seulement un symbolisme de l'élémentaire, comme le suggérait Hanslick⁶². Dufour analyse cet argument du devenir-langage de la musique comme une condamnation de la symbolique musicale, en prêtant à Nietzsche des arguments hanslickiens⁶³ et en évoquant un certain nombre de textes de la période de la *Naissance de la tragédie*⁶⁴. La perspective d'*Humain, trop humain* est cependant fort différente de celle, plus combative, de la période bâloise : Nietzsche est maintenant doté d'une nouvelle « piété » vis-à-vis de l'histoire de la culture⁶⁵, il cherche à conserver le « trésor » acquis grâce aux (ou au prix des) erreurs du passé.⁶⁶ Et cette distance de l'historien, il l'applique également au présent⁶⁷. C'est pourquoi le symbolisme de la musique n'est pas rejeté dans ces textes, mais plutôt décrit et analysé comme le stade auquel l'époque de Nietzsche se trouve dans son rapport à l'art musical et à partir duquel il lui faut donc prendre son point de départ pour repenser son rapport à celui-ci⁶⁸.

Que dit *explicitement* Nietzsche du formalisme dans ces textes ? Au paragraphe 215 d'*Humain, trop humain*, intitulé simplement « *Musique* », il écrit :

La « musique absolue » est ou bien une forme en soi, dans l'état grossier de la musique où le retentissement en rythme et en diverses intensités produit de la joie en général, ou bien la symbolique des formes qui parle d'emblée à notre compréhension sans poésie, après que les deux arts se sont développés longtemps en étant liés et que la forme musicale a fini par être tissée de part en part de fils de concepts et de sentiments. Des hommes restés à la traîne pour ce qui est de l'évolution de la musique ressentiront le même morceau sur un mode purement formaliste, là où ceux qui ont suivi ses progrès comprendront tout de manière symbolique. (trad. modifiée)

⁶⁰ *Humain, trop humain* 1, § 215.

⁶¹ *Humain, trop humain* 1, § 216.

⁶² Sur ce symbolisme, voir VMS, p. 29 sq. Voir également VMS, p. 23, où Hanslick affirme clairement que la musique seule ne possède un pouvoir d'expression affective *que* grâce à l'expression de l'aspect dynamique de l'émotion et au symbolisme naturel des sons : « Un autre moyen d'atteindre le soi-disant but [*scil.* l'expression des sentiments], en dehors de l'analogie du mouvement et du symbolisme des sons, la musique pure n'en a pas. »

⁶³ É. Dufour, *op. cit.*, p. 199 : « La musique n'a donc aucun sens extramusical. Peu importe ce que la musique peut « exprimer », « évoquer » ou encore « suggérer » : ce ne sont là que des associations d'idées proprement subjectives, qui varient suivant les individus et ne sont pas fondées dans la musique même. » Si Nietzsche condamne parfois l'arbitraire d'une écoute musicale « pathologique », c'est toujours en admettant que la musique possède bien une valeur symbolique. Voir par exemple le fragment 1876, 25[53], qui dans le manuscrit fait immédiatement suite à une première version du § 215 d'*Humain, trop humain* portant sur le symbolisme musical : « La musique n'a, prise dans son ensemble comme art (*als gesamte Kunst*), aucun caractère que ce soit, elle peut être sacrée et profane (*heilig und gemein*), et elle n'est l'un ou l'autre qu'une fois devenue entièrement symbolique. Ces glorifications sublimées de la musique en général, comme il s'en trouve p. ex. chez Bettina, sont des descriptions des effets d'une *certaine* musique sur des individus bien déterminés, qui ont en eux tous ces états sublimés et qui à *travers* eux approchent aussi la musique. » (trad. modifiée) Sur les remarques sur la musique de Bettina von Arnim dans sa correspondance avec Goethe, cf. également VMS, p. 112.

⁶⁴ Voir É. Dufour, *op. cit.*, p. 199-200 et les notes 162-164 à la p. 222.

⁶⁵ Fragment 1883, 16[14].

⁶⁶ *Humain, trop humain* I, §16.

⁶⁷ Voir la citation tirée de la lettre à Mathilde Maier, *supra*, p. 5.

⁶⁸ Cette perspective culturelle de la réflexion sur l'art de Nietzsche, qui cherche, plutôt qu'à seulement cerner le phénomène, à tracer une *voie* vers un avenir à l'aide de l'art comme moyen de culture, le rapproche en outre beaucoup plus de la perspective esthétique wagnérienne que de celle de Hanslick.

Ce passage illustre bien la distance qui sépare Nietzsche de Hanslick. Nietzsche suggère qu'il y a deux façons de comprendre l'intérêt pour la musique absolue et la valorisation de la forme qui lui est associée : un intérêt grossier, sensuel, pour la matérialité du son et un intérêt symbolique, intellectuel pour ce que ses formes représentent. Le second aspect est en outre lié à la culture musicale et non à l'arbitraire d'une écoute pathologique⁶⁹. Seul le premier mode d'écoute est ici critiqué, comme expression d'un manque de culture artistique⁷⁰.

Nietzsche poursuit la réflexion, cette fois avec un ton plus critique, au paragraphe 217, sur « *La désensualisation de l'art supérieur* ». Il y décrit un processus par lequel notre oreille est devenue, sous l'influence de la musique moderne, « plus intellectuelle » et, en un sens, « plus grossière »⁷¹. Nous écoutons maintenant la musique en cherchant le « “cela signifie” » plutôt que le « “c'est” », et pouvons tolérer plus de laideur, plus de « bruit » en vertu de la signification que nous trouvons en elle⁷². Or, Nietzsche ne condamne pas ici non plus cette écoute attentive au sens, mais voit un risque dans son intensification :

Plus l'œil et l'oreille sont aptes à penser, plus ils approchent de la limite où ils deviennent insensibles : la joie se déplace dans le cerveau, les organes sensoriels eux-mêmes s'émoussent et s'affaiblissent, la symbolique ne cesse de se substituer à ce qui est, — et cette voie nous conduit à la barbarie aussi sûrement qu'une autre.

La menace que Nietzsche entrevoit est celle d'une intellectualisation *exclusive*, d'un terme où l'écoute ne deviendrait *que* symbolique⁷³. Dans cette situation, les caractères sensibles de l'œuvre d'art s'effaceraient entièrement devant sa signification, et l'attitude de l'auditeur s'apparenterait à celle de l'amateur d'énigmes.⁷⁴ Mais il ressort clairement de ce texte que toute écoute symbolique n'est pas purement intellectuelle. Plus encore, Nietzsche soutient que l'intellectualisation de la sensibilité artistique, comme par ailleurs celle de la sensibilité (*Gemüth*) en général, est un processus irréversible.

Chaque émotion est le fruit d'un devenir intellectuel (*Jede Regung ist intellektual geworden*) ; ce que l'on ressent par ex. dans l'amour est le résultat de toutes les réflexions à ce sujet, de toute la métaphysique qui s'y est jamais lié, de toutes les *tonalités affectives voisines* apparentées qui *résonnent par affinité* (*aller verwandten miterklingenden Nachbarstimmungen*)⁷⁵.

Le symbolisme musical qu'expose Nietzsche n'implique donc pas d'emblée la soumission de la sensibilité à l'intellect dans l'expérience esthétique, puisque ce sont aussi les sens eux-mêmes qui s'intellectualisent, dans un enrichissement de la sensibilité par l'histoire de l'intellect⁷⁶.

⁶⁹ Cf. *Humain, trop humain I*, § 168.

⁷⁰ É. Dufour, de façon surprenante, semble vouloir lire le § 215 d'*Humain, trop humain* comme une valorisation du formalisme au sens de Hanslick (*op. cit.*, p. 200-201), alors que Nietzsche y insiste manifestement sur le caractère *primitif* de la réception qu'il qualifie de formaliste.

⁷¹ *Humain, trop humain I*, § 217.

⁷² *Id.*

⁷³ É. Dufour, *op. cit.*, p. 201-202, assimile cette crainte de Nietzsche à une condamnation de l'écoute attentive au sens en général, condamnation pourtant absente de ces textes.

⁷⁴ Cf. le § 119 de F. Nietzsche, « *Opinions et sentences mêlées* », dans *Humain, trop humain II*, trad. É. Blondel, O. Hansen-Løve et T. Leydenbach, que j'analyse dans la section suivante.

⁷⁵ Fragment 1876, 23[80], trad. modifiée.

⁷⁶ Comparer É. Dufour, *op. cit.*, p. 201, pour qui Nietzsche veut dans ces textes renverser la domination de l'intellect sur les sens dans la réception des œuvres d'art. À la lecture du § 217 d'*Humain, trop humain*, il n'est certes pas

Nietzsche laisse clairement entendre que nous n'avons pas encore atteint cette limite. Le risque que court son époque semble plutôt être à l'opposé d'un excès d'intellect dans l'écoute. C'est qu'à mesure que la musique se complexifie, que son langage s'enrichit de nouvelles possibilités expressives, une part toujours plus grande du public cesse d'être en mesure de la comprendre. Et plutôt que de cesser de s'intéresser à l'art, cette part du public cherche à prendre plaisir de façon *purement* sensible à ce qui lui est offert, soit une musique plus laide que jamais, mais signifiant pour qui la comprend « un monde plus beau qu'il n'y en a jamais eu »⁷⁷. Le résultat en est que le public incompréhensif « apprend avec toujours plus de plaisir à saisir dans la musique le laid et le répugnant en soi, c'est-à-dire ce qu'il y a de bas dans le sensible »⁷⁸. Le problème que pose la désensibilisation graduelle de la musique (et de l'art en général), contrairement à ce qu'on pourrait croire au départ, est donc double : il menace d'effacer l'aspect sensible de la réceptivité aux œuvres d'art pour ceux qui suivent les étapes de son progrès, mais également de mener à une régression de la sensibilité pour ceux qui ne sont pas en mesure de le suivre, et qui retournent à une écoute sensualiste du type décrit au § 215. Le § 217 est donc bien une défense de la sensibilité dans la réception des œuvres d'art, mais sans être pour autant un rejet des écoutes attentives aux symboles et de leur « intellectualité ». Ce qui s'avère nécessaire, c'est de trouver une voie mitoyenne qui éviterait ces deux extrêmes, sans pour autant chercher à revenir en arrière, vers un stade antérieur du développement de la sensibilité, lequel développement correspond en un sens au développement de la culture elle-même. Ce pour quoi plaide Nietzsche est donc un équilibre entre l'activité sensible et intellectuelle dans la réception des œuvres d'art, entre l'attention donnée à l'expression et celle donnée à la mise en forme.

IV. La beauté comme forme symbolique à teneur éthique

Tournons-nous maintenant vers la conception positive de la beauté qu'expose Nietzsche dans *Humain, trop humain*. Commençons par lire Dufour :

D'une manière totalement hanslickienne, le beau, dont la détermination est explicitement empruntée à l'architecture, signifie non pas le symbolisme de l'œuvre, mais le simple dessin des lignes et des figures, c'est-à-dire la forme devenue fin en soi. Le beau est assimilé à l'équilibre, à la mesure et à la limite, la symétrie et la rigueur, aux belles proportions (...).⁷⁹

Les passages cités par Dufour pour soutenir cette définition n'ont cependant pas de visée normative, ne mentionnent pas ou seulement indirectement le beau musical, et sont plutôt pour la plupart des descriptions de façons anciennes de faire la musique.⁸⁰ Ce qui ne revient pas à dire

toujours très clair si Nietzsche pense à une sorte de sédimentation d'habitudes intellectuelles dans la sensibilité réceptive à l'œuvre d'art ou bien d'une véritable activité de l'intellect face à l'œuvre. Quoi qu'il en soit, la barrière entre les deux instances est tout sauf étanche, et Nietzsche ne plaide pas pour l'exclusion ou la domination de l'une ou de l'autre.

⁷⁷ *Humain, trop humain I*, § 217.

⁷⁸ *Ibid.* Cf. *Humain, trop humain*, § 168.

⁷⁹ É. Dufour, *op. cit.*, p. 202.

⁸⁰ S'il est question d'« équilibre », de « mesure » et de « limite » dans le § 221 d'*Humain, trop humain*, le beau n'y est pas mentionné : l'art y est pensé en termes de l'« apparence de liberté » qu'il permet d'atteindre et comme sortie du « naturalisme ». Dans le fragment 1876-1877, 23[138], « la symétrie et la rigueur » décrivent la façon de composer des maîtres anciens, qu'il faut toutefois maintenant « animer » de notre sensibilité moderne. Il s'agit donc de la description d'un archaïsme et non d'une norme. Le § 134 d'*Opinions et sentences mêlées*, donné en référence

que Nietzsche ne valorise pas tout de même un mode d'écoute proche de celui du formalisme, attentif d'abord à la mise en forme des sons. Il parle en effet à cet égard de la nécessité de connaissances techniques pour obtenir « le véritable plaisir artistique » (*d[en] eigentlichen artistischen Genuss[]*)⁸¹ et affirme que « la position esthétique au sujet de l'œuvre d'art » est « celle du créateur », dont l'intérêt est tourné vers la mise en forme du matériau plutôt que vers la « matière » (*Stoff*)⁸². Seulement, il ne s'agit pas, comme chez Hanslick, d'une question de *légitimité*, c'est-à-dire d'établir le domaine dans lequel la beauté *proprement* musicale pourrait se situer⁸³. Nietzsche décrit dans ces textes un mode d'attention à l'œuvre d'art (sans d'ailleurs l'associer à la beauté), qu'il valorise pour des raisons différentes, c'est-à-dire surtout dans une perspective à la fois culturelle et historiquement déterminée. Et, surtout, ce mode de réception formel n'exclut pas pour Nietzsche l'expression ou le symbolisme.

Nietzsche distingue en fait un nombre assez grand de rapports différents aux œuvres d'art, qu'il décrit avec le plus de détail dans le § 119 d'*Opinions et sentences mêlées*, sur « Les origines du goût pour les œuvres d'art » (*Ursprünge des Geschmacks an Kunstwerken*). Il y suggère que différents individus appartenant à différents niveaux de culture⁸⁴ se sont tournés vers l'art à la recherche de différents genres de « joie » (*Freude*). Six étapes sont distinguées dans le développement de ce rapport à l'art :

1) La joie dans la compréhension de ce que quelqu'un d'autre veut dire, dans un plaisir analogue à celui de la résolution d'énigmes, qui procure au spectateur une « jouissance (*Genuss*) de sa propre rapidité d'esprit et de sa perspicacité » ;

2) La joie prise au souvenir de « ce qui *a été* agréable dans l'expérience du sujet », dans le rappel d'événements comme « des chasses, des victoires ou des noces » ;

3) La « jouissance prise à l'excitation même, à la victoire sur l'ennui » ;

4) Le plaisir pris au souvenir du déplaisant, en tant qu'il est surmonté (*überwunden*) ou en tant que, faisant de nous-mêmes l'objet de l'art dans l'interprétation d'un œuvre, nous paraissions nous-mêmes intéressant à l'auditeur⁸⁵ ;

5) « [C]ette joie engendrée par la vue de tout ce qui est régulier et symétrique, dans les lignes, les points ou les rythmes ; car une certaine similitude réveille le sentiment de tout ce qui est ordonné et régulier dans la vie et à quoi seul on doit effectivement tout son bien-être. Dans le culte de la symétrie, on vénère donc inconsciemment la règle et les proportions en tant que sources de tout ce qui a fait son bien-être : cette joie est une espèce d'action de grâce » (trad. modifiée) ;

pour les mêmes caractères, traite comme *Humain, trop humain* § 217 d'un risque, ici posé par « l'extrême maturité du sentiment rythmique », mais, comme ce texte, ne milite pas pour un retour en arrière. Enfin, le fragment 1878, 27[50], cité pour attribuer à la conception de la beauté de Nietzsche l'importance des « belles proportions » oscille entre le descriptif et le normatif et suggère, en conformité avec le symbolisme formel dont il était question dans la section précédente, que la « mélodie » est un « tout avec de nombreuses belles proportions » et comme telle « [l]e reflet de l'âme ordonnée ».

⁸¹ F. Nietzsche, « Le Voyageur et son ombre », dans *Humain, trop humain II*, trad. par É. Blondel, O. Hansen-Løve et T. Leydenbach, Paris, Garnier-Flammarion, § 149. Voir également le fragment 1876, 23[58].

⁸² *Humain, trop humain I*, § 166. La même idée revient à la fin de la section sur l'art dans le § 221.

⁸³ Comme l'affirme É. Dufour, *op. cit.*, p. 198-199. Dufour cite en outre *Humain, trop humain* § 219, qui est encore une fois un passage descriptif, portant sur une pratique artistique ancienne.

⁸⁴ Ce à quoi il faut tout de suite ajouter que ces « niveaux de culture » coexistent à l'époque moderne (cf. *Opinions et sentences mêlées*, § 223).

⁸⁵ Ici, l'interprétation au sens du comédien ou du musicien.

6) «[U]n sentiment encore plus raffiné, celui d'une jouissance éventuelle à rompre la symétrie et la régularité, quand il nous incite par exemple à chercher la raison dans une apparente déraison, ce qui alors en fait, sous forme de solution d'une énigme esthétique, comme un genre supérieur de la joie artistique mentionnée au début » (trad. modifiée).

Le texte se termine sur un défi au lecteur, typique de la « forme aphoristique » nietzschéenne : « Qui poursuivra ces considérations saura à *quelles sortes d'hypothèses* on renonce ici par principe pour expliquer les phénomènes esthétiques ». Peu importe ce que Nietzsche pouvait précisément avoir en tête, un type d'hypothèses dont l'absence se laisse d'emblée remarquer est celui de l'expérience d'une beauté propre à l'œuvre d'art. Ici, au contraire, toute forme de plaisir pris à l'art, celui pris à ses caractères formels inclus, est avant tout un plaisir pris à celui-ci en rapport avec ou en fonction de ce qu'il symbolise. Ce pour quoi on s'intéresse à l'art dans les faits n'est donc pas *proprement* artistique au sens de Hanslick, mais découle de ce que l'art représente ou signifie pour nous⁸⁶. Ce qui se rapproche le plus d'une définition hanslickienne du beau⁸⁷, soit la cinquième étape, est en outre un plaisir à la forme en vertu de ce qu'elle représente analogiquement.

Ce plaisir pris à la régularité comme symbole d'une vie ordonnée survient à nouveau dans un texte du *Voyageur et son ombre*, toujours sans mention de la beauté :

Quels paysages donnent un plaisir durable (dauernd erfreuen). — Ce paysage a tous les traits d'un tableau, mais je ne parviens pas à en trouver la formule, pris comme un tout il demeure pour moi insaisissable. Je remarque que tous les paysages pour lesquels j'ai un goût durable offrent, sous leur diversité, un schéma simple de lignes géométriques. Sans un substrat mathématique de ce genre aucun paysage ne devient objet de plaisir artistique (*wird keine Gegend etwas künstlerisch Erfreuendes*). Et cette règle autorise peut-être une application métaphorique à l'être humain.⁸⁸

L'écriture à la première personne donne à ce texte l'aspect d'une présentation par Nietzsche de son goût propre, que l'on pourrait situer à la cinquième étape du développement décrit plus haut. Mais il semble simultanément vouloir généraliser ce goût, en insistant à nouveau sur le plaisir symbolique pris au « substrat mathématique » des paysages qui rappelle le caractère réglé d'un individu⁸⁹. Ailleurs, toujours au sujet de l'appréhension des paysages, Nietzsche insiste sur le fait que le l'intéressant, ce qui attire l'intellect avide de résolution d'énigmes, n'est pas beau.⁹⁰ S'il associe cette appréhension symbolique de la mesure comme règle éthique à la beauté, cette dernière n'agit toutefois pas comme valeur indépendante dans sa réflexion. En effet, par l'expression « *dauernd erfreuen* » dans le titre du texte cité plus haut, il renvoie également à un thème important de ses considérations sur l'art de cette période, soit la subordination du beau à une certaine conception de l'utilité. Au § 101 d'*Opinions et sentences mêlées*, il écrit :

⁸⁶ Pour Hanslick, seuls les sentiments produits par la beauté peuvent être « considérés comme artistiques » (*künstlerisch gelten*) (VMS, p. 96).

⁸⁷ Hanslick nie cependant que l'« *architectonique* » puisse être en soi critère du beau (VMS, p. 64).

⁸⁸ *Le Voyageur et son ombre*, § 115.

⁸⁹ Cf. le fragment 1878 27[50], déjà cité. Voir également le brouillon du *Voyageur et son ombre* § 115, où Nietzsche était plus radical : « L'absence d'un *substrat mathématique* indique le caractère non artistique. » (KSA 14, p. 191; la variante n'est pas reprise dans la traduction française en OPC III-2)

⁹⁰ *Le Voyageur et son ombre*, § 126. Dans un brouillon, Nietzsche avait ajouté (puis raturé) « l'œuf magique » chez C<olomb> » à la fin du texte, confirmant qu'il pensait bien ici au cas d'une énigme (OPC III-2, p. 461 ; KSA 14, p. 192) ; cf. le premier et le dernier stade décrits dans *Opinions et sentences mêlées* § 119, *supra*.

Ce qu'est le détour vers le beau. — Si le beau est semblable à ce qui réjouit (*gleich dem Erfreunden*) — ce que jadis chantaient les muses — alors l'utile est bien souvent le nécessaire détour vers le beau et peut à bon droit récuser le reproche à courte vue des hommes de l'instant, qui ne veulent pas attendre et pensent atteindre tout ce qui est bon sans détour.⁹¹

La description du beau comme « ce qui réjouit » (*das Erfreunde*) est récurrente dans les textes du deuxième volume d'*Humain, trop humain*. Un fragment de la même époque apporte certaines clarifications :

L'utile est supérieur à l'agréable (*das Angenehme*) (au beau) parce qu'il tend, à la longue et indirectement, à l'agréable, et à un agréable qui n'est pas momentané, ou encore parce qu'il cherche à établir la base de l'agréable (p. ex. la santé). L'art du beau est ou bien conçu seulement pour l'instant ou bien coïncide avec l'utile ; l'utile n'est JAMAIS sa *propre* fin (*Zweck*), mais le *sentiment de bien-être de l'agréable* l'est.⁹²

La beauté en général, décrite ici comme « ce qui est agréable », est donc conçue de façon extrêmement générale par Nietzsche. On pourrait dire à la rigueur que tous les modes de réceptions énumérés plus haut satisfont à sa définition. Mais ce qui est rendu clair par ces deux textes, c'est qu'il veut valoriser *un* type de beauté, celui qui apporte une joie prolongée plutôt que momentanée. Cette beauté utile a manifestement comme modèle l'expérience de la beauté des paysages⁹³, et comme nous l'avons vu est utile en fonction de son rapport à un principe éthique de mesure, qui doit garantir ses effets bénéfiques prolongés⁹⁴.

Malgré cette soumission de l'art à une valeur qui lui est extérieure, Nietzsche persiste à affirmer que l'art réalise sa fonction au mieux en suivant sa propre logique. La dernière phrase du fragment précité insiste sur la différence entre la perspective de Nietzsche qui, comme « médecin de la culture », suggère que l'art produit ses meilleurs effets lorsqu'il maximise son influence éthique, et la perspective de l'artiste, qui lui persiste à ne chercher à produire que l'agréable, bref, le beau. C'est ainsi qu'il faut également comprendre le § 136 d'*Opinions et sentences mêlées* :

Moyens et fins. — Dans l'art la fin ne justifie pas les moyens : mais des moyens justifiés peuvent ici justifier la fin.⁹⁵

La préservation de la distinction entre la sphère morale et la sphère artistique était déjà un thème central de la *Naissance de la tragédie*. « Si un artiste veut émouvoir, élever, transformer les hommes, il pourra bien se servir pour ce faire, en tant qu'artiste, de moyens malhonnêtes : sa juste fin ne le justifiera pas dans ce cas. Car sa fin relève du tribunal moral, ses moyens du tribunal esthétique »⁹⁶. Dans l'art, ce qui importe, c'est la capacité des moyens artistiques à

⁹¹ *Opinions et sentences mêlées*, § 101, trad. modifiée.

⁹² Fragment 1878, 30[89].

⁹³ En plus des §§ 115 et 126 du *Voyageur et son ombre*, déjà cités, voir le § 149 *Humain, trop humain*, qui décrit également l'expérience d'un paysage (voir la version préparatoire [OPC III-1, p. 524; KSA 14, p. 134] ainsi que la description de l'événement qui a inspiré ce passage dans la lettre de Malwida von Meysenbug à Olga Monod citée dans Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, G. Colli & M. Montinari (Hg.), 4. Abt., Bd. 4, Berlin, De Gruyter, p. 28, et le fragment 1878, 32[18]).

⁹⁴ Fragment 1876, 23[81].

⁹⁵ *Opinions et sentences mêlées*, § 136, trad. modifiée.

⁹⁶ Fragment 1878, 32[5].

transfigurer quelque chose ; la justification procède donc des moyens vers la fin. Il ne suffit donc pas à un artiste d'adopter un thème ou un objet moral pour que son œuvre soit esthétiquement justifiée : au contraire, c'est comme artiste qu'il pourra changer notre perception de la chose en question en la justifiant par la beauté, c'est-à-dire en nous la rendant agréable.

La question expressive se présente donc pour Nietzsche d'une façon inédite. Il cherche à établir de quelle façon l'art peut au mieux se soumettre à l'utilité, bref, à la morale. Sa réponse est qu'il ne suffit pas que ses fins ou son objet soient moraux ; les moyens employés doivent aussi être *esthétiquement adéquats*. Ce faisant, les exigences expressives et les exigences formelles convergent dans la valorisation d'une écoute caractérisée par une attention à la forme donnée au matériau musical en vertu, au moins en partie, de son contenu, et d'une production d'une musique de type « classique », dont la forme mesurée agit comme symbole tout en présentant une certaine autonomie au niveau de la « logique » musicale⁹⁷.

Nietzsche est donc bien loin de la perspective de Hanslick, dont l'approche combine la description⁹⁸ et la question (logique) de droit⁹⁹. S'il prend son point de départ dans la description de la pluralité des rapports à l'art qui ont existé, cette description ne sert pas ensuite seule de base à une définition du beau¹⁰⁰. Il ne s'agit pas tant de déterminer ce qu'est le beau que de valoriser une production et une réception des œuvres d'art qui répondraient à un critère éthique. Et c'est *cette* façon de se rapporter aux œuvres d'art que Nietzsche nomme de préférence l'expérience du « beau », même s'il tend également à vouloir généraliser l'emploi de ce terme. La référence à la beauté dans les textes de cette période renvoie donc à ce choix opéré dans le domaine de l'art plutôt qu'à une valeur qui déterminerait l'étendue de ce domaine.

Conclusion

Si la réflexion de Nietzsche sur la musique comporte bien des éléments formalistes à l'époque d'*Humain, trop humain*, il ne s'agit pas là d'une nouveauté. De plus, on peut difficilement lui prêter une *esthétique formaliste*, puisqu'il valorise la forme en vertu de raisons qui contredisent les prémisses du formalisme musical. On peut résumer les incompatibilités de Nietzsche avec le formalisme en comparant ses positions aux propositions négative et positive de Hanslick et à la définition du beau qu'il en déduit.

D'abord, avec son symbolisme conventionnel, Nietzsche n'adhère pas entièrement à la thèse négative de Hanslick. Il suit celui-ci dans la mesure où cela lui est utile pour réfuter les prétentions du romantisme musical, mais pas plus loin : la musique n'est certes pas une langue primordiale, mais elle est bien une langue comme une autre, qui peut exprimer des émotions (et même des « concepts ») sans pour autant devoir en reproduire la structure.

Ensuite, Nietzsche ne partage pas non plus les exigences de la thèse positive de Hanslick : il ne fait pas une science du beau, mais une « science de l'art » ; ce qui l'intéresse n'est pas tant l'objet artistique lui-même que la pluralité des rapports que nous entretenons ou pouvons entretenir avec lui¹⁰¹. Il se penche sur l'art comme phénomène culturel *en général*, et pas

⁹⁷ L'insistance sur cette logique, par opposition à la « rhétorique » musicale, est récurrente. Voir par exemple les fragments 1878, 27[60] et 1878, 28[47].

⁹⁸ Voir VMS, p. 61-62.

⁹⁹ Comme le présente bien É. Dufour, *op. cit.*, p. 181 sq.

¹⁰⁰ Comme l'affirme É. Dufour, *op. cit.*, p. 212.

¹⁰¹ *Humain, trop humain*, § 145. Voir également le fragment 1876, 20[1], où il rejette la scientificité autant de l'esthétique (romantique) qui part des effets que de l'esthétique (notamment formaliste) qui part des causes.

seulement selon la perspective de la beauté. Déjà dans la *Naissance de la tragédie*, sa contribution à la « science esthétique »¹⁰² et en particulier à l'esthétique musicale, avait notamment été d'insister sur l'importance de valeurs *autres* que celle du beau en art, et notamment d'une certaine laideur propre à la musique dionysiaque¹⁰³. Nietzsche admet toujours d'autres principes pour l'art en dehors de la beauté et n'exige pas que le beau soit entièrement interne à la musique, comme le fait Hanslick. Il insiste cependant pour que la composition musicale ne soit pas soumise à des exigences formelles externes comme celles d'un drame, sans quoi elle risque de devenir difforme¹⁰⁴.

Enfin, Nietzsche semble bien toutefois valoriser une écoute attentive à la forme et aux caractéristiques techniques audibles d'une œuvre¹⁰⁵ et associer celle-ci à la beauté. Ce type d'écoute n'exclut pas cependant qu'une place soit laissée à la symbolique des formes sonores, puisque cette beauté nous plaît précisément *en vertu de son référent symbolique*. Ce qu'il appelle de préférence la beauté, c'est l'expression symbolique du principe de mesure propre à la sagesse dans l'art. Si donc la musique que valorisent les deux auteurs est similaire, les raisons qui les mènent à prendre position sont incompatibles. En matière de musique, Nietzsche privilégie la forme sans être formaliste.

¹⁰² *La Naissance de la tragédie*, § 1, p. 101 ; KSA 1, p. 25

¹⁰³ *La Naissance de la tragédie*, § 24, p. 233-234 ; KSA 1, p. 151. Voir également la préface de 1886 à ce texte (dans le même volume), « Essai d'autocritique », § 4, p. 87-88 ; KSA 1 p. 15-16

¹⁰⁴ Fragment 1878, 27[41].

¹⁰⁵ Ni Nietzsche ni Hanslick ne défendent le « primat de la partition », comme l'affirme Dufour (*op. cit.*, p. 208). Comme le rappelle C. Landerer, É. Dufour semble oublier que la musique est selon Hanslick une forme *sonore* en mouvement (C. Landerer, « Form und Gefühl in Nietzsches Musikästhetik », *Nietzscheforschung*, 13, 2006, p. 58 ; *VMS*, p. 45). Son seul « contenu », ce sont les « formes sonores entendues » (*VMS*, p. 131), et la partition n'en procure qu'un « abstractum » (*VMS*, p. 136). Quant à Nietzsche, l'ontologie de l'œuvre d'art au sens où nous l'entendons aujourd'hui n'appartient pas à ses préoccupations. On pourrait au mieux déduire de ses arguments en faveur d'une interprétation des œuvres musicales du passé d'une façon dont l'expressivité serait adaptée à la sensibilité moderne (*Opinions et sentences mêlées*, § 126) qu'il tolère volontiers une certaine liberté vis-à-vis de l'autorité de la partition.