

Muzibao

André Hirt

Chronique du 20

dimanche 20 janvier 2019

Impur(e)

IMPUR(E)

Comme le mélange qui fait toute réalité, mais dont aucune des parties n'existe pour elle-même.

En son fond, l'impur est le réel et le réel ne se laisse approcher que dans l'impureté. C'est même à cette condition qu'il devient en quelque sorte symbolisable. Il n'est pas une « chose », encore moins la chose (« *das Ding* »), bien plutôt ce rapport, parmi tant d'autres possibles, qu'on entretient avec lui. Et chacun s'en retourne, de ce rapport, en se regardant les mains, c'est-à-dire dans un moment d'arrêt et même dans la méditation, pour constater qu'elles ne sont pas très propres et parfois même souillées. Du réel qu'elles ont touché, qui peut prétendre s'en laver les mains ? Plus généralement, qui peut soutenir qu'il a les mains pures, pour paraphraser la célèbre formule de Péguy, si exacte au demeurant, si précise dans sa manière presque nietzschéenne de dire les choses, à propos singulièrement de Kant et des prétentions de sa morale ?

Les valeurs, et toutes les philosophies des valeurs, ou dites « des valeurs », s'énoncent, force est de le constater, au nom de la pureté. Rien que cela jette un soupçon majeur sur la notion même de valeur. Les philosophies en général, c'est du moins ce que tout le monde en a retenu lors du passage dans une classe où elle est enseignée, brandissent la pureté comme ce qu'il faudrait atteindre (ce à quoi il faudrait prétendre) aussi bien dans la théorie que dans la pratique. Faire de la philosophie en ce sens, et c'est ce qui la rend en l'occurrence douteuse, est un entraînement au concept, qui ne possède aucune existence de quelque ordre qu'elle soit et qui aussi, de fait, ne mène guère à l'intelligibilité de la moindre réalité. Une pensée devrait donc être pure, une conscience et une connaissance de même, sans parler d'une action qui, bien sûr, ne pourrait prétendre à la moralité que par ce truchement. La politique, enfin, ne vaudrait considération qu'à la condition expresse, donc manifeste et, on en conviendra après un simple regard sur l'Histoire du XX^e siècle, terrible, de la pureté.

On doit se rendre à l'évidence que ce régime de jugement est loin de s'être éteint. Ce serait même le contraire. C'est même lui, peut-être, qui fournit le feu pour de nombreux incendies et qui opère la distribution entre ce qui serait « impur » et ce qui ne le serait pas. Un jugement moral ne pourrait possible que par cette opposition et ce rasoir. Et, de droit comme de fait, le jugement moral ne se profèrerait que depuis une position supposée de pureté. Seul le pur serait à même de juger l'impur, sans que la prétention à la pureté soit jamais évaluée, interrogée ou même critiquée.

*

Cette modalité du jugement, comme on peut s'en douter, touche même les arts et en particulier la littérature. Ainsi, parmi mille exemples, le ressentiment, au demeurant partagé par de nombreux auteurs de la même époque, songeons seulement à Robert Musil, à Alfred Döblin, pourtant un écrivain de première importance, à l'égard de Thomas Mann. Certes ce dernier connut la reconnaissance de l'institution (le prix Nobel, entre autres), il ne tira jamais, grâce à ses origines et malgré le tourment de l'exil, le diable par la queue (ce qui, évidemment, n'est pas rien), il fréquenta beaucoup de personnes d'influence (un « milieu » est de fait, on n'y pénètre en vérité jamais de l'extérieur, et, bien que reçu, on n'y sera jamais définitivement admis).

Tous ces facteurs, qu'on peut mettre à charge, ne modifient pas, toutefois, l'autre versant du personnage : le critique remarquable, la « conversion » à la démocratie sous l'influence de son frère Heinrich (cela ne traduit-il pas une honnêteté intellectuelle indiscutable et au préalable une souplesse, en réalité une disponibilité à la vérité, de la part d'une personnalité réputée aussi forte et raide ?), le génie romanesque (la trilogie encore très largement méconnue et sous-estimée de *Joseph et ses frères* écrite dans les années trente), l'importance du texte *La Loi*, écrit au moment du nazisme définitivement triomphant, l'énergie mise à « *L'appel aux Allemands* » depuis les USA, celle encore investie dans les interventions parfois hebdomadaires à la radio, les tournées inlassables de conférence en ce sens, les discussions avec Roosevelt, puis, après la guerre, les accusations politiques (de « communisme »

quasiment !), la détestation de ce que les USA étaient devenus et surtout, ne nous y trompons pas, allaient devenir, ce pays qui a toujours flirté avec une forme de fascisme, cette ombre qu'il parvient parfois très difficilement à repousser comme une part, substantielle, de soi). Tous ces aspects ne confèrent certes pas un blanc-seing à la figure de Thomas Mann (mais qui, dans cet ordre d'idées et dans cette situation, a fait mieux pour la liberté ?), lui-même au demeurant ne se reconnaissant pas dans l'idée simpliste parce que redoutable, on l'a compris, de la morale. Et c'est bien là toute la question et ce qui fait son importance littéraire, artistique et même philosophique, tellement Thomas Mann perçoit dans sa propre personne, sa subjectivité donc, telle qu'elle s'est formée, comme dans l'Allemagne et la culture allemande (mais n'est-ce pas aussi, *mutatis mutandis* le lot de toute culture et de toute civilisation ?) la somme indénombrable des *impuretés* qui la constituent comme une *impureté* ! Et il faut faire preuve de beaucoup de naïveté pour s'imaginer qu'une œuvre, quelle qu'elle soit, puisse trouver son origine dans la pureté, alors même que le travail de la forme qui la permet et l'accomplit, on ne prend aucun risque en l'affirmant, s'effectue sur des matériaux, parfois très nombreux, et tous hétéroclites, impurs de fait, c'est-à-dire très concrètement ou moralement parlant.

*

Ce que le *Docteur Faustus*¹ met au premier plan, c'est un vice, mais de telle nature que son origine ne peut être trouvée ni d'ailleurs recherchée dans les aléas d'une existence subjective, lorsqu'elle bascule dans le mal. Ce vice, en revanche, vient de très loin, depuis des temps quasiment mythiques. Ainsi, pour en rendre compte, et dans l'impossibilité de même pouvoir en achever l'inventaire, Thomas Mann dut convoquer les conditions qui permirent l'émergence de la Réforme, les sources obscures de la formation de la langue allemande elle-même (elle n'exista jamais, malgré le moment luthérien, en tant que telle), l'archaïque par conséquent et la culture en général dans ses productions et ses déformations qui furent ainsi dans un sens

¹ Thomas Mann, *LE DOCTEUR FAUSTUS, La vie du Compositeur allemand ADRIAN LEVERKÜHN racontée par un ami*, trad. Louise Servicen, Paris, Albin Michel, 1950. Il arrivera que l'on fasse mention de cet ouvrage sous le titre : « le *Faustus* ».

comme dans l'autre des formations, des développements malins et métastatiques, les philosophes à la recherche elle-même absolue de l'absolu au sein du déploiement de la métaphysique de la subjectivité, les artistes de l'œuvre totale comme Wagner, les personnalités singulières, très originales et pour finir pour le moins problématiques, c'est-à-dire ici tragiques, telles que celle de Nietzsche, celui-ci incarnant, le sachant très bien lui-même, la synthèse en termes de métonymie et même de synecdoque, de tout ce qui vient d'être rapidement parcouru, et enfin la musique, cette impureté majeure, cette « *Kundry* » ainsi qu'elle est nommée dans le roman.

Le « Pacte » avec le Diable n'est donc pas seulement circonstanciel ou plus simplement opportuniste, mais il a en quelque sorte toujours déjà eu lieu. Il est seulement rappelé dans la figure de telle ou telle personnalité et dans les occasions les plus cruciales de la culture et de l'Histoire. En d'autres termes, il faudrait faire état, très longuement et très largement de la profondeur du vice, en allant jusqu'à la malignité de la création qui n'est que l'expression de ce qui s'est développé dans la culture et la civilisation, la morale et la politique. Parce que la création artistique est l'*organon* de la réflexion, l'impureté n'est pas un accident, mais bien l'autre nom de la profondeur, ce terme lui-même *profondément* allemand au point qu'il tend au pléonasme parce qu'il définit au plus près la *Kultur* par opposition à la civilisation. C'est en vérité toute l'affaire du *Faustus*.

Et même, quitte à prolonger et de manière plus générale, pour prendre une image, il n'y a jamais que les surfaces qui soient lisses et qui donnent l'impression de la plus grande des transparences. Les eaux peuvent apparaître claires et pourtant être polluées. Et aussi, pour convoquer un aspect philosophique de la question, Nietzsche, avec beaucoup d'acuité, de finesse et de cruauté (cette autre manière de désigner la volonté de vérité), aura débusqué l'impureté jusque dans la plus stricte exigence morale. C'est pourtant elle qui est réelle. Cela a au moins le mérite de faire comprendre que la pureté, en revanche, n'est qu'une sorte de rideau de défense que l'on tire dans le but de recouvrir ce qu'on ne veut ni voir ni surtout voir surgir, en

somme une dénégation du réel, d'où son caractère suspect et mensonger. Lorsque les traits inavouables comme ceux, bien plus nombreux encore (c'est le travail de la culture qui elle-même devient en conséquence suspecte !) qui sont refoulés, font l'objet d'une dénégation, alors le jugement moral devient caractère autoritaire et en vient à s'autoriser de lui-même pour condamner ce qui lui était en profondeur insupportable. Ce mouvement se traduit dans les registres de l'expression et de la lutte morale comme dans celui de la politique. Il se décharge dans la violence et se démarque de là où il n'était d'abord dirigé que contre lui-même.

Ne doit-on pas remarquer, pour, par un exemple d'impureté *réelle*, la souligner sur un exemple, ainsi celle de la présence de Dostoïevski dans la phrase de Proust, jusque parfois dans le style, lorsque l'auteur de la *Recherche* endosse le langage parlé et même lorsque le propos de départ qui sert d'argument est franchement vulgaire ? Quoi qu'on dise, Proust est l'auteur le plus *réaliste* qui soit et c'est ce qui assoit son importance. La leçon est que de la tragédie à la misère, du vice des mondains jusqu'à celui, qui n'est pas moindre, du « peuple » (comme si, soit dit en passant, ce dernier était, selon une vulgate du bon sentiment irréfléchi, en lui-même « pur », ce qui constitue la définition du « populisme »... Flaubert, à juste titre, s'en démarque ironiquement dans le propos désabusé d'un de ses personnages, à la fin de *L'Éducation sentimentale* : « *Moi, je trouve le peuple sublime* »), l'impureté résiste comme le réel qu'elle est. Prise en ce sens, elle mérite considération au lieu de faire l'objet du jugement moral.

*

De ce côté du jugement, la pureté affichée gagnera toujours. C'est avec elle qu'on l'emporte sur les autres, devant la raison, le sentiment et jusque devant l'Éternel. C'est une volonté de puissance très spéciale qui se manifeste en et par elle. De nature, elle est belliqueuse et exige quelque revanche. On n'ôtera jamais de l'idée que, pour aller à l'extrême, mais c'est bien lui qui nous concerne et plus particulièrement à propos du *Docteur Faustus*, le nazisme a non seulement une origine dans le sexuel mais plus

platement et profondément à la fois dans le registre psychologique. Sous prétexte de l'humiliation, qui cache et cherche à cacher, ce qui ne fait qu'amplifier et infinitiser la pulsion, une infériorité réelle (d'éducation, de travail et d'effort, de culture et de savoir, d'éducation tout court), on convoque la pureté d'origine, le caractère sain de la race, du peuple et de l'instinct. Ce dernier se fait alors aussi pur qu'une raison conçue comme pure. Partant, l'instinctif et le rationnel se rejoignent dans la même conception abstraite et formelle. Mais la logique de la pureté jusque dans ses invocations est faite de dissimulation. Ce dont cette violence inhérente à la pureté, dont le ressort naturel est la revendication au lieu d'être celle de l'éducation, de l'apprentissage et de l'acculturation, est faite, c'est du désir d'être aussi lisse et sans profondeur (le sentiment de la profondeur d'une pulsion exige sa dénégarion et sa suppression) que la surface d'une eau. Le diagnostic de la pathologie est alors celui-ci : un tel glaciis n'existe pas.

Le pur, décidément, se laisse décrire par la glace, l'inerte et en définitive par la mort (il n'est pas jusqu'à la culpabilité qui n'idéalise le défunt dans une prétendue pureté existentielle et morale). Et si en revanche la création et la pensée possèdent quelque sens, alors elles se laisseront décrire par le geste de briser cette perfection apparente. On se rappellera à ce propos la phrase de Kafka selon laquelle l'écriture a pour fonction de « *briser la mer gelée en nous* ».

Partant, on fait du pur une affaire d'origine. Le racialisme théorique n'est donc jamais loin ; il forme l'immédiateté intellectuelle et conceptuelle de ce qui sans même une médiation, mais par projection, deviendra le racisme pur et simple. Est pur ce qui ne se laisse pas analyser, mais il n'existe pas d'analyse qui aboutisse au taquet de la pureté. Car l'avantage, si l'on peut dire, d'une notion comme celle de « pur » est qu'elle permet de faire l'économie de toute complexité et en réalité de tout discours en forme d'analyse. C'est pourquoi encore le « pur » rencontre autant de succès d'estime, et pas seulement auprès du commun. Il n'y a qu'à voir comment la réflexion, dont pourtant chacun est capable, s'élance trop rapidement vers le résultat et vers une distinction tranchée, en quelque sorte absolue. Ce refus de la complexité objective et

réelle des choses et de la complication nécessaire qui doit en principe en conduire l'analyse n'épargne personne.

Philosophiquement, une œuvre majeure comme la *Critique de la raison pure* de Kant procède par forclusion de l'origine, ce qui est en soi remarquable, pour aussitôt lui substitue l'appareillage transcendantal : les formes *a priori* de la sensibilité que sont le temps et l'espace, l'entendement pur, les concepts purs de l'entendement, les principes de l'entendement pur... Le transcendantal, ce *négatif* sous couvert de condition de possibilité, cette marque de la finitude encore, celle qui nous coupe de toute possibilité d'intuition intellectuelle, disons directe, des choses telles qu'elles seraient en elles-mêmes, ce dont seul un entendement divin serait capable, est un commencement. Il est pur dans l'impureté de son statut. Disons qu'il est purifié comme au demeurant l'entendement et la raison doivent l'être de tout ce qui n'est pas eux. Et c'est bien là la nature de l'entreprise kantienne que d'aller vers le pur, c'est en effet la tâche explicite de l'entreprise « critique », celle encore de la séparation, celle, géographique, de la limite et de la frontière, le refus chimique du mélange, en tout cas le travail du chimiste sur les mélanges, parce que la réalité est toujours mélangée et compliquée.

C'est ce qu'atteste en revanche la philosophie de Hegel, qui ne prend pied dans rien de pur, en prenant en compte, tout à l'inverse, le mélange de la vie en général, et sa confusion même. « *Chercher la rose dans la croix du présent* » et « *penser la vie, telle est la tâche* » furent les intentions du jeune Hegel et auxquelles, on pourrait le montrer assez facilement malgré des décennies d'études qui ont obstinément et aveuglément affirmé le contraire, le Hegel plus âgé et soi-disant conservateur n'aura en fait jamais dérogé. De même que déjà la philosophie de Leibniz avait pour objectif de déceler la raison dans l'élément le plus insignifiant et dans ce qu'il y a à l'évidence de plus contingent, de même celle de Hegel eut la même ambition. Sauf que les prémisses de Leibniz furent *a priori*, la logique même, alors que celles de Hegel ne purent être reconstituées qu'après-coup par le philosophe et que dans les faits la rationalité de toute chose n'est jamais que le résultat de son propre effort ou travail.

S'il faut insister ici sur le plan et le champ philosophique, c'est parce que rien mieux qu'eux ne permet d'évaluer le cas qui est fait du pur et de l'impur dans la critériologie de la connaissance en général et de la pensée en particulier. Et ce qui ressort de la philosophie hegelienne, qui n'est pas une philosophie, mais la philosophie dans son ensemble s'exposant dans ses intentions, ses doutes, sa finalité avouée comme dans ses chicanes et son histoire, c'est bien la *composition* de toute chose, le processus de combinaison qui est le leur ainsi que, dans son principe comme dans son résultat, la chimie spéculative qui prend et produit ses effets. La pensée est alors à l'image de la vie, la fidélité à elle comme à soi, en un mot la contradiction, relevée ou dialectisée parce que la vie, en effet, ne s'arrête pas, et l'histoire pas davantage, mais continuent.

*

Le *Docteur Faustus* est explicitement comme dans le détail de ses filigranes et la mise en abyme de sa problématique une œuvre qui conteste la pureté. Certes le réel et la réalité, ne faisons pas ici de différence, sont, n'importe qui peut le constater, impurs. Ils manifestent au demeurant autant qu'il est possible, sans limites, les formes les plus diverses et inventives de la malignité. Toutefois, et à l'inverse, le mal que provoque la pureté n'a quant à lui pas de degrés, mais il est de nature. Sa logique n'est pas celle d'une réalité qui se contredit et qui fait mal, mais celle, toute autre, de la négation, de l'extermination et de la « liquidation », pour utiliser le terme le moins conceptuel, mais le plus vulgaire (nous avons aujourd'hui, par euphémisme, mais, si l'on en envisage un seul instant les emplois possibles – quel usage futur et cette fois-ci effectif lui sera-t-il réservé ? –, celui de « dédagisme »).

Adrian Leverkühn, le compositeur fictif du *Docteur Faustus*, n'est pas « pur », mais il aspire à la pureté. Et il y aspire tellement, dans sa volonté d'appartenir à la sphère de la génialité, le passage par le dodécaphonisme en constituant la plus grande symbolique, que la conversion à elle inverse la représentation commune. Car au lieu que l'opération soit en principe celle d'une purification d'où le pur émanerait, ici c'est une toute autre impureté qui sortira de la pureté. Autrement dit, c'est le pur qui est

impur. Tel est le Pacte, disons tel fut son principe et son résultat : échanger la fécondité créatrice contre la vie et l'amour, gagner la facilité de la création contre les difficultés personnelles, culturelles et civilisationnelles présentes ; à la fin des fins, le don attribué dans sa pureté diabolique débouche sur l'impureté la plus extrême. Et comme si cette dialectique ne suffisait pas et se mettait à tourner sur sa roue, rejoindre l'impureté, c'est en quelque façon rejoindre l'humain, et rejoindre l'humain, c'est, dans son sens le plus commun, le plus neutre, se reconnaître dans les faiblesses qui sont celles de chacun. Parallèlement, la réalité ne peut être nommée « impure » que par facilité pour dire le quelconque et le banal.

Le nom de toute cette opération est donc celui de « Pacte », le pacte avec le diable en effet. L'extraction d'une pureté s'appelle une « solution ». Adrian aura trouvé, si l'on peut dire, pour son malheur, la sienne. Du reste, ce qui vient d'être avancé sur le plan conceptuel, dialectique et paradoxal reconstitue en quelque sorte le processus psychique de Thomas Mann lui-même, exemplairement lorsqu'il s'est « converti » à la démocratie et a fait allégeance à la république.

*

Pour y revenir, car c'est finalement la question, il n'est pas d'origine. Thomas Mann n'aura cessé d'y insister. Cela est le plus lisible tout au début de son *Joseph* :

« Profond est le puits du passé. Ne devrait-on pas dire qu'il est insondable ?

Cette réflexion s'impose peut-être même tout particulièrement quand c'est le passé de l'homme qui est en jeu, l'essence mystérieuse qui recèle notre propre existence, faite de jouissances naturelles et de misère surnaturelle : son secret est à l'origine et à l'aboutissement de nos pensées et interrogations, c'est lui qui communique à nos propos leur feu et leur intensité et confère à toutes les questions qui s'y rapportent, leur caractère d'instance.

Plus profondément on fouille, plus on s'enfonce à tâtons dans le monde souterrain du passé, et plus les origines de l'homme, de son histoire, de ses mœurs, se révèlent indéchiffrables et reculent dans le gouffre sans fond, se déroband à notre sonde, bien que nous en déroulions la corde toujours à nouveau, toujours plus loin, dans l'infini des âges. C'est à dessein que nous employons ces termes : « à nouveau » et « plus loin », car l'insondable se joue de nos recherches. Il leur propose des points d'appui illusoire, des buts qui, une fois atteints, nous découvrent des perspectives nouvelles sur l'Autrefois, ainsi qu'il arrive au promeneur le long d'une côte : il erre sans fin, parce que derrière chaque plan de dunes sablonneuses qu'il s'est efforcé d'atteindre, de nouvelles étendues l'attirent vers des promontoires nouveaux.

Il existe toutefois des commencements relatifs... »²

Et, pour tout dire, ces lignes s'appliquent très bien à l'individualité d'Adrian Leverkühn. Avant d'y venir, s'agit-il même d'une « individualité » tellement elle se montre à l'examen, dont Thomas Mann énumère quelques stations nécessaires, non seulement inséparable de multiples facteurs et conditionnement, mais plus exactement, en l'occurrence profondément, tissée par eux qui l'ont composée ? Car, s'agissant donc d'Adrian, il serait tout à fait possible d'en faire une représentation, c'est-à-dire d'en reconstruire la personnalité, à partir de la seule formation musicale. Or, celle-ci, comme on sait, fut précédée par l'étude des mathématiques, et encore de la théologie. Et qu'en est-il, entre autres, juste un peu plus tard, de la lecture de l'*Essai sur le théâtre de marionnettes* de Kleist ? Plus profondément encore, donc, sur quel mode se fit exactement l'acquisition du langage par Adrian ? Et quelles furent, sur le plan déterminé du *bios*, les composantes héréditaires (le père et la mère, ces antithèses existentielles dont on se demande, comme c'est souvent le cas, comment elles ont bien pu se croiser et davantage encore se mélanger) ? Pour en terminer sur ce point, laissons même de côté les influences (Kretzschmar, le maître de musique d'Adrian, au premier chef), pour prendre acte de la profondeur « impure » d'un « individu » qui n'en est un, comme dirait Schopenhauer, qu'en apparence.

*

À vouloir inscrire les choses dans leur perspective exacte, on se rend bien vite compte que la lecture de Nietzsche, par Thomas Mann comme au demeurant par nous tous – Nietzsche qui est à bien des égards le sujet du livre, *Docteur Faustus*, et bien davantage même que le sujet : l'objet –, fut décisive s'agissant de la question du pur et de l'impur. C'est ainsi, tout d'abord, que le jeune philosophe de la *Naissance de la tragédie née de l'esprit de la musique* a bouleversé la représentation classique de la Grèce, celle qui serait originellement « belle », originellement incarnée dans ses formes, et

² Thomas Mann, *Les Histoires de Jacob (Joseph et ses frères I)*, trad. L. Vic, Paris, L'Imaginaire-Gallimard, 1980, p. 7-8. Il s'agit donc des toutes premières lignes de la Tétralogie de *Joseph*.

en substance créatrice, optimiste et contemplative. Cette Grèce, dont la nature idéalisée aura encore été rappelée au XVIIIème siècle par Winckelmann, n'est qu'une reconstruction aux yeux de Nietzsche parce qu'elle ne correspond en rien à *l'esprit* des Grecs. À l'inverse, contre la philologie et son temps, Ulrich von Willamowitz-Möllendorf au premier chef, mais avec le soutien de son ami Erwin Rohde à propos de ce qu'on a appelé « La querelle de la tragédie », Nietzsche fera valoir le pessimisme originel des Grecs, leur archaïsme, leur dimension « asiatique » (la Perse !), leur psychisme nocturne, l'absence de toute forme inscrite *a priori* et géographiquement dans leur nature, leur « fond » furieux, pessimiste et musical. On comprend que ce qui porte le nom générique de « *dionysiaque* » recouvre, si l'on peut dire les choses ainsi, l'abîme psychique et existentiel des Grecs. Il est le nom mythique (un mythe sert à nommer cela qu'on ne peut nommer, à échapper à son caractère non symbolisable) du réel.

Certes, l'objectif de Nietzsche, à la fois esthétique, philosophique et politique, mais sans doute philosophique d'abord, quoi qu'on dise, ne serait-ce qu'en raison de l'insistance mise à la critique de Socrate, cette incarnation de « *l'homme théorique* », fut de se donner un moyen, en réalité dialectique (hégélien), de pénétrer le fond des choses. Si l'on se place dans cette optique, on devra reconnaître que ce moyen est constitué par l'apparence, c'est-à-dire l'apollinien, et que la scène de cet approfondissement, ce plateau sur lequel la réalité se retourne comme magiquement en réel est la *tragédie*. Au fond, l'entreprise de Nietzsche prend la suite, comme elle la renouève, de la problématique philosophique encore léguée par Kant, pourtant annulée par Hegel, celle de la chose en soi. Là où ce dernier montrait comment il ne peut y avoir d'essence qui ne se manifeste pas et que, symétriquement, il n'existe pas de manifestation qui ne trouve son fond dans une essence, comment par conséquent la pensée peut et doit faire l'économie de la chose en soi (ce que le réel serait en soi, séparément de toute notre représentation, donc absolument), comment le mouvement de l'Esprit rend compte de l'historicité de la manifestation même, donc de la réalité, Nietzsche lui-même approfondissant cet « esprit », le reprenant dans son

intuition originelle auprès de Hegel pour lui donner les accents et les voix plus audibles de Dionysos. Seulement, et il ne faut cesser de le rappeler, dans ce qui constitue bien une lutte, entre Dionysos et Apollon, l'un ne saurait supprimer l'autre. C'est même le sens de la critique la plus incisive adressée à Socrate. Tout à l'inverse, et peut-être même convient-il plus que jamais d'intensifier cette idée dès lors qu'on s'inscrit dans le sillage de Nietzsche, de souligner que la figure sans figure de Dionysos ne détruit pas l'idée de civilisation et ne lui est pas, dira-t-on, opposée, mais qu'en revanche elle l'approfondit, c'est le cas de le dire jusque dans son fond – qu'elle a au demeurant, et on en permettra certainement l'expression puisqu'elle est exacte, défoncé –, qui n'est donc précisément pas un fondement, mais une *origine*, c'est-à-dire la musique, plus exactement l'esprit de la musique, l'origine de l'origine. Et c'est parce que Dionysos se délivre de lui-même par et dans l'image qu'il se soustrait à ce qui serait d'abord sa propre barbarie.

*

On pourrait à cet égard trouver dans *La Naissance de la tragédie* ainsi que dans la Préface critique que son auteur ajoutera plus tard en regrettant l'allure encore dialectique et hégélienne de ce livre une critique anticipée de tous les ferments du nazisme. C'est qu'en vérité il s'agit de promouvoir un dionysisme grec, c'est-à-dire solaire et créateur, aucunement son inverse nocturne et destructeur. Et cela vaut jusque dans la technique musicale elle-même, autant qu'on puisse la reconstituer et en juger : le principe dorique (ou dorien) s'élève par la digue, la force et la censure contre tous les débordements considérés comme informes (féminins !). On notera au passage que ce geste fut, à peine *mutatis mutandis*, déjà celui de Platon dans la *République*. Là aussi, à l'avance et en fidèle disciple de Platon sur ce point comme sur d'autres, ce que l'on s'obstine à ignorer très souvent, on tient cette fois-ci dans ces remarques si décisives de Nietzsche une critique du wagnérisme, du moins s'agissant d'un de ses penchants majeurs et le plus reconnaissable (car, ne nous y trompons pas, la postérité pourra tirer de Wagner précisément autre chose que cela, chez Schoenberg lui-même, et chez Berg (qui admirait avec Adorno l'orchestre du premier acte de *Siegfried*), et encore

chez Webern dans le détail et la construction géniale de la composition comme de l'orchestration.)

Mais à Wagner lui-même, si omniprésent dans le *Faustus*, que faut-il lui reprocher au juste ? Musicalement, entendons-nous. L'informe de la *mélodie infinie*, cette origine de la musique continue que l'ancien comme notre nouveau siècle déverse à flot continu en tous lieux et à chaque instant ? La grandiloquence et le spectaculaire ? La priorité donnée au théâtre (la musique devenue, hélas pour Nietzsche, *théâtre* (donc *comédie*), quelque chose de démonstratif en somme, à l'exception notable de *Tristan*) ? Sans doute un peu tout cela à la fois. Mais c'est bien la musique qui se trouve frappée d'impureté ; elle prend même explicitement figure dans le personnage de Kundry dans *Parsifal*. La musique est « *Kundry* », c'est-à-dire péché absolu de la chair : l'impureté majeure. Lorsque l'on sait que Wagner, au moins depuis *Tannhäuser* n'a cessé de croiser dans sa pensée et dans son œuvre (laissons de côté ce qu'il en aura été dans l'existence ; toujours est-il que, nécessairement, ce conflit a dû donner naissance à des symptômes, à des difficultés secrètes et intimes, à une forme de difficulté d'exister, pour tout dire) les deux postulations que Baudelaire dans la fameuse lettre qu'il lui a adressée avait reconnues pour siennes, dans une logique mimétique à la lettre incroyable, on peut alors prendre la mesure de ce qui forme tout autre chose qu'une idiosyncrasie, mais qu'il faudrait en toute logique enregistrer à la problématique de l'« essence » de la musique, dès lors que ce langage philosophique lui serait adéquat.

Et précisément il ne l'est guère. Car s'il y a bien quelque chose qui traverse l'histoire des hommes et plus particulièrement la nôtre, parce qu'elle nous est évidemment très proche, parce qu'elle est désormais bien repérable, parce qu'elle est écrite, s'il y a quelque chose d'aussi intangible et irréprésentable en termes d'essence comme l'Esprit ou Dieu, c'est bien la musique. Sauf que celle-ci s'est liée au *charnel*, de manière indéfectible, quoi qu'en disent ou qu'en pensent certains musiciens occidentaux qui n'ont eu de cesse de vouloir l'en détacher. Et ce fut en l'occurrence

la tentation majeure d'Adrian, à un moment donné, au moment de son invention du dodécaphonisme, avant de retrouver avec quelque effroi dont sa propre œuvre sera l'expression tragique, cette liaison, ce croisement du spirituel et du charnel qui trouve particulièrement dans la musique son lieu de réalisation et, partant, son plan de problématisation, de conflictualité et sans doute, sur le fond, d'aporie.

Si à présent on en fait le récit, on devra nécessairement, comme Thomas Mann lui-même, évoquer la scène du bordel. Celle-ci, inspirée par le livre de Podach sur Nietzsche (le philosophe aurait contracté à cette occasion la maladie qui aura raison de lui à cette occasion), se trouve pour nous concentrée dans une mise en récit romanesque et comme tout grand récit elle a pour fonction de faire accéder à l'idée qu'elle fictionne et, ce faisant, au réel dont elle est la figure. Toujours est-il que s'agissant de Nietzsche lui-même et de son affirmation de la vie, on ne devra jamais omettre la pensée que celle-ci n'est elle-même jamais pure, qu'elle ne s'oppose pas comme la pureté à la fausse pureté de l'idéal ascétique, mais qu'elle contient *l'innocence* même de ce qui peut être aussi bien doux comme le bonheur et violent ainsi que nous la ressentons dans la douleur la plus affreuse. Autrement dit, la « vie » chez Nietzsche est cette impureté ontologique et existentielle qu'il s'agit, quoi qu'il arrive, telle est la fatalité tragique, de reconnaître et de comprendre. Du reste, c'est en se situant très exactement sur ce plan que la joute avec le Wagner de *Parsifal* peut non pas commencer mais se terminer. C'est que la volonté de pureté n'est autre que l'idéal ascétique lui-même, une sorte d'enivrement par l'absentement même de Dionysos ou bien, c'est la même chose, d'ivresse du néant.

Si à présent on poursuit sur cette voie, si importante, ouverte par le génie propre de Nietzsche, on se souviendra tout autant que l'aspiration explicite du philosophe était celle de la floraison d'une haute civilisation que le *nihilisme*, en l'occurrence, empêchait pour une durée indéterminée et constamment douloureuse. Il ne s'agissait pas pour Nietzsche de nier, encore moins de renier le dionysisme singulier qu'il avait mis au

jour, mais d'appriivoiser, c'est-à-dire en réalité d'achever, au sens quasi aristotélicien, dans une forme, l'extase originelle. Ainsi pouvait s'installer la *scène* tragique, celle de la civilisation elle-même comme compromis (et non compromission de quoi que ce soit, évidemment), avec nécessairement la conscience de la *césure* spatiale qui existe, à la fois visible et invisible, dans et par ladite scène. Et cette césure elle-même, qui oppose la tragédie à la théâtralité du wagnérisme, constitue le lieu, au bouger incessant qui accompagne les événements, des échanges, des allers et retours, des chicanes et des confusions entre les plus hautes figurations dont l'esprit est capable et les plus épaisses noirceurs dont il n'est pas non plus avare.

Ce n'est que par cette chimie que le dionysiaque lui-même peut se faire valoir et non pas s'effondrer incessamment dans les crispations de sa propre souffrance ; ce n'est qu'à cette condition qu'il peut s'élever dans une symbolique, à savoir que toute chose acquiert précisément sa forme tout en devenant accessible à une connaissance qui ne se pratique plus avec naïveté dans l'ignorance de son origine. Il est vrai que ce geste a un prix, celui de la vérité en sa cruauté tragique. Chez Nietzsche, l'art qui endosse tout le poids de la pensée, celui du matériau et de la forme comme celui de l'épreuve que constitue son exercice.

*

La musique n'est donc pas vraiment ce qui adoucit « les mœurs », cette autre forme de purification, comme on pourrait le croire. En revanche, elle les explique avec ampleur en en déployant l'origine et en laissant entrevoir en elles le fond abyssal dont elles sont l'expression et, en tous les sens, la délivrance. Mais là où la musique, dont Platon au début de son *Phédon*, évoquait l'importance, c'est-à-dire l'aimantation au divin, cette musique que Socrate compose et qui constitue, on peut le deviner, la plus haute et belle prière adressée aux dieux et qui porte le nom de « philosophie », là où cette musique traduit notre propre extase, notre élan vers un lieu où nous trouverions toutes nos raisons d'être et d'exister, là aussi la musique peut, si elle se retourne sur elle-même afin de s'instrumentaliser comme la rhétorique l'a fait du temps de Socrate, nous aveugler et nous entraîner dans l'oubli des paradis très artificiels qui ne sont que

l'apparence de l'enfer. La musique est pour nous cette *épreuve* de l'impur, c'est-à-dire du pur dans l'impur et de l'impur dans le pur. Aussi impalpable que l'être dont parle la philosophie de Heidegger, mais aussi active et efficiente que l'essence dont il constitue le mouvement, le *Wesen*, la musique est ce qui porte et emporte : dans et comme l'existence même. Mais il n'existe pas d'essence qui pourrait de quelque façon être supposée et par conséquent atteinte dans la réalité comme par la pensée autrement que dans l'effectivité de son existence.

Une manière analogue de dire les choses serait de prendre acte que la représentation est de toutes les façons indépassables. Mais en précisant bien les deux écueils que cette réalité et cette vérité représentatives évitent : d'une part, que la musique ne pourrait et ne devrait se faire valoir que comme représentation et dans la représentation, fût-ce d'elle-même (ce serait là, ce fut et c'est le régime prostitutionnel, ou spectaculaire de la musique, celui de l'impureté) ; d'autre part, que la musique aurait, tout à l'inverse, à se soustraire à la représentation, mais de fait elle basculerait dans l'hermétisme de son propre formalisme (c'est le régime de la pureté). On constate que les deux écueils, chacun excluant l'autre, constituent, l'un l'usage purement musical de la musique au nom de l'idéologie par exemple, l'autre l'usage sentimental, Platon dirait purement affectif, de la musique, par opposition à intellectuel. Les deux, sous prétexte de pureté, brisent et par conséquent détruisent la musique dans ses origines physiques et spirituelles, dans sa réalité affective comme dans ses effets. Les deux nient l'existence, la première dans sa liberté, la seconde dans sa facticité et son effectivité. Les deux rendent l'impureté de la musique impure en la falsifiant. Si bien qu'il n'y a pas à choisir son camp parmi les deux extrêmes que l'on vient de considérer et qui constituent pourtant des lignes solides et continues de l'histoire de la musique dès lors qu'on la considère d'un regard savant, mais à redonner à la musique sa réalité pure et simple.

Adrian, au moment de son effondrement dans la scène finale de la conférence qu'il tient auprès de ses amis et connaissances réunis, doit être accepté, dit Mme Schweigestill, qui s'est occupée de lui et qui a pris soin de sa personne, dans sa seule

et simple réalité humaine. S'il arrive en effet aux hommes de conclure un Pacte et de s'abandonner à l'extrême, cela n'exclut pas leur humanité, que l'on croyait perdue, car elle apparaît au moment de la mort. Et c'est de cela que nous entretient la musique comme lorsque « *en même temps, [qu'] il ouvrit la bouche comme pour chanter, mais seul un cri de douleur [...] s'exhala de ses lèvres* », Adrian ne fait qu'exécuter par devers soi et pour nous tous, présents et à venir, sa partition *Le Chant de douleur du docteur Faustus*.

André Hirt

Janvier 2019