



Université des Lettres et des Sciences
Humaines de Bamako

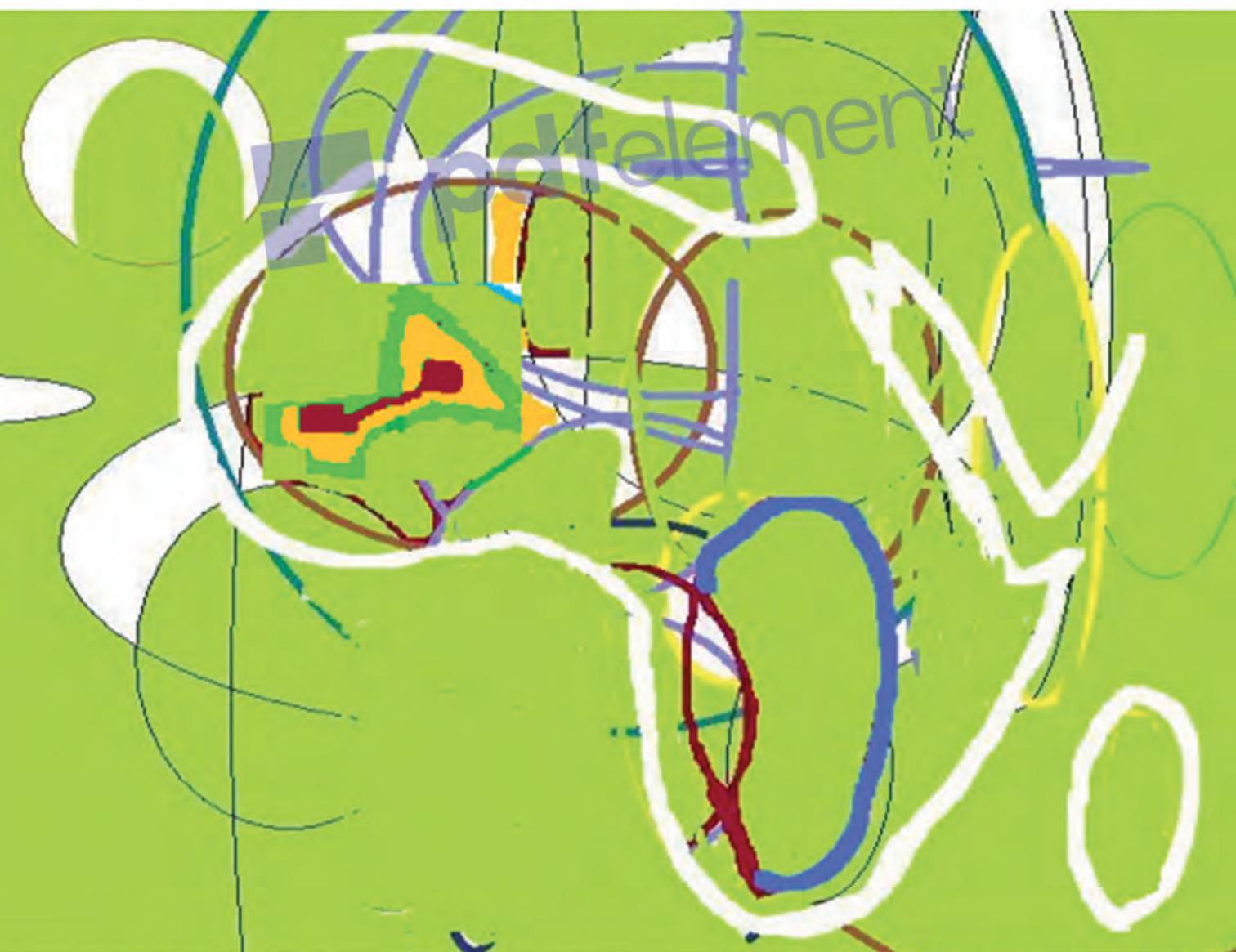
Retirer le filigrane maintenant

BP E2528 Bamako - Tél. : (223) 20280264/20280265 - Fax : (223) 20280271

REVUE SEMESTRIELLE

RECHERCHES AFRICAINES

Annales de l'Université des Lettres
et Sciences Humaines de Bamako



NUMERO 21 - Juin 2018

ISSN 1817-424X

Comité scientifique

Directeur de publication

- **Pr Samba TRAORE**
Vice-recteur de l'Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako,
Courriel : revuera@ml.refer.org

Coordinateur du comité scientifique et du comité de rédaction

- **Dr Idrissa Soïba TRAORE**
Maître Assistant, DER Sciences de l'Éducation.
FSHSE, Bamako, Mali.
Courriel : revuera@ml.refer.org

Sous - comité Sociologie - Anthropologie

- **Jean-Loup AMSELLE**
Directeur de recherches, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, France
- **Bréhima BÉRIDOGO**
Professeur, FLSL, Bamako, Mali
- **Sory CAMARA**
Professeur, Université Bordeaux II, France
- **Soli KONÉ**
Professeur, FSHSE, Bamako, Mali
- **Félix KONÉ**
Directeur de recherche, ISH
- **Tal TAMARI**, chercheur CNRS, Paris, France

Sous - comité Philosophie

- **Issa N'DIAYE**,
Professeur FSHSE, Bamako, Mali
- **Etelvina Lopez NUNES**
FSHSE, Bamako, Mali
- **Nabé Vincent COULIBALY**
Coopération Suisse, DDD, Bamako, Mali

- **Ramatoullaye Diagne BENG**
Professeur, UCAD, Dakar, Sénégal
- **Ousmane GAKOU**
Professeur, ULSHB

Sous - comité Psychologie - Sciences de l'éducation

- **Tamba DOUMBIA**
Maître de Conférences, FSHSE
- **M. Cheikh Tidiane SALL**
Maître de conférences Université Cheikh Anta Diop (Sénégal)
- **M. Tindaogo VALLEAN**
Maître de conférences Université de Koudougou (BF)
- **Abdoulaye Baba DIALLO**
Maître Assistant, FLSL, Bamako, Mali
- **Atimé AGNOU**
Professeur, FSHSE, Bamako, Mali
- **Ahmadou Abdoulaye DICKO**
Maître de Conférences, FSHSE, Bamako, Mali
- **Patrick HOUSSOU**
Maître de Conférences (CAMES), Université d'Abomey-Calavi

Sous - comité Histoire - Archéologie

- **Drissa DIAKITÉ**
Professeur, Faculté d'Histoire et de Géographie, Bamako
- **Seydou CAMARA**
Directeur de recherches, Institut des Sciences Humaines (ISH), Bamako, Mali

- **Doulaye KONATÉ**
Professeur, Faculté d'Histoire et de Géographie,
Bamako, Mali
- **Pierre Boiley**
Professeur, Université Paris I, Centre d'Etudes
Africaines, France
- **Eric HUYSKOM**
Professeur Université de Genève, Suisse
- **Issa SAIBOU**
Maître de Conférences, université de N'Gaoundéré,
Cameroun

Sous - comité Géographie - Démographie

- **Ibrahim SONGORÉ**
Directeur de recherches, Institut Supérieur de
Formation et de Recherche Appliquée (ISFRA)
- **Oumar Boubou BA**
Professeur, Ecole Normale Supérieure, Bamako
- **Famaghan-Oulé KONATÉ**
Professeur, Faculté d'Histoire et de Géographie,
Bamako, Mali
- **Samba DIALLO**
Professeur, Faculté d'Histoire et de Géographie,
Bamako, Mali
- **Professeur Oumar DIOP**
Université Gaston Berger, Sénégal
- **Balla DIARRA**
Maître de Conférences, ISFRA

Sous - comité Littérature

- **Mamadou Bani DIALLO**
Maître de conférences, FLSL, Bamako, Mali
- **Abdrmane TOURÉ**
Professeur, FLSL, Bamako, Mali
- **Bernard MOURALIS**
Professeur Université Lille III, France

Sous - comité Linguistique - Langues

- **Bougoutié COULIBALY**
Maître de conférences, FLSL, Bamako, Mali
- **Ingse SKATUM**
Professeur Université d'Oslo, Norvège
- **Adama OUANE**
Directeur de Recherche, Unesco

- **Salif BERTHÉ**
Professeur, FLSL, Bamako, Mali
- **Maweja MBAYA**
Professeur UGB, Sénégal
- **Abou NAPON**
Professeur, Université de Ouagadougou, Burkina
Faso
- **Emile CAMARA**
FLSL, Bamako, Mali
- **Mamadou GUEYE**
FLSL, Bamako, Mali
- **Diola KONATÉ**
Maître Assistant, FLSL, Bamako, Mali
- **Denis DOUYON**
Maître de Conférences, FLSL, Bamako, Mali

Comité de rédaction

- **Macki Samaké**
Maître de conférences, ULSH, Bamako, Mali
- **N'do CISSÉ**
Assistant, FLSL, Bamako, Mali
- **Mamadou Bani DIALLO**
FLSL, Bamako, Mali
- **Moussa SOW**
Directeur de recherches, Institut des Sciences
Humaines, Bamako, Mali
- **Ismael Samba TRAORÉ**
Ecrivain, éditeur, chercheur en Sciences Humaines,
Bamako, Mali

Unité de diffusion

- **Dr Idrissa Soïba TRAORÉ**
Maître de Conférences, FSHSE, Bamako, Mali.
- **Dr Mamadou DIA**
Maître Assistant, FLSL, Bamako, Mali
- **Dr Morikè DEMBÉLÉ**
Maître Assistant FSHSE, Bamako, Mali.
- **Dr Kawelé TOGOLA**
Maître Assistant FSHSE, Bamako, Mali.
- **Dr Aboubacar Sidiki COULIBALY**
Maître Assistant, FLSL, Bamako, Mali

SOMMAIRE

Sommaire

Contributeurs	Titre de la contribution	Page
1- Moriké DEMBELE	Image de soi et capacité à se projeter dans l'avenir chez les jeunes après une enfance difficile à Bamako (Mali)	
2- Mamadou DIA	<i>Kitchen</i> de Banana Yoshimoto : analyse thématique et stylistique d'un livre à la croisée des genres	
3- YEO Elisabeth	Influence de l'estime de soi et du type de profession parentale sur l'intention entrepreneuriale chez les étudiants de l'Université Felix Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire).	
4-Assanti Olivier KOUASSI	LA PERCEPTION ET LE TRAITEMENT DES IMMIGRES DANS LES PAYS DU SUD : CAS DE LA CÔTE D'IVOIRE	
5- Guy KAUL	Approches cognitives et communicationnelles pour stimuler des comportements favorables à l'émergence des pays ASS (Afrique subsaharienne)	
6- Aboubacar Sidiki COULIBALY & N'Bégué KONÉ	La place des divinités et des devins dans l'Afrique précoloniale : une analyse de <i>The gods are not to blame</i> d'Ola Rotimi	
7- Boubacar TABOURE	l'éducation Non formelle au mali : analyse des forces et faiblesses	
8- YEO Elisabeth	REPRESENTATIONS SOCIALES DE LA CORRUPTION CHEZ LES FONCTIONNAIRES D'ABIDJAN SELON LE NIVEAU D'ETUDES	
9 – Philomene CAMARA & Elisabeth Stéphanie CONDE	La transhumance chez les peuhls du Wuro Modi	
10 Arouna COULIBALY	DE L'ÉVASION À L'ITINÉRANCE : LA MOBILITÉ COMME REFUGE DANS <i>LE LIVRE DES FUITES</i> DE JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO.	
11 Ndéné MBODJI	Les ambiguïtés de la musicothérapie nietzschéenne	

12 GAHE GOHOUN Roseline Cinthia	LA COMPAGNIE DU MAITRE : SPECTRE PLATONICIEN DU SIMPLE- COMPLEXE ET DU COMPLEXE-SIMPLE	
13 Sékou BOIRE	Les innovations pédagogiques dans le système éducatif malien en question	

LES AMBIGUÏTÉS DE LA MUSICOTHÉRAPIE NIETZSCHÉENNE

Ndéné Mbodji

Université Cheikh Anta Diop (UCAD) Dakar

telanoumotenolaye@yahoo.fr

Résumé

Nietzsche pratiquait la musique avant de se consacrer à l'étude de la philologie et de la philosophie. Cette réorientation de ses préoccupations idéelles fait oublier le temps et la passion qu'il avait consacrés à la musique. Certes aucun de ses chefs-œuvre n'est connu, mais les raisons profondes de son intérêt pour la musique méritent d'être communiquées au grand public. Ces informations permettront de comprendre les fondements de son amour pour la musique thérapeutique. Leurs analyses révéleront une théorie musicale peu convaincante.

Mots-clés : communication, douleur, musicothérapie, musique, paradoxe.

Abstract

Nietzsche practiced music before devoting himself to the study of philology and philosophy. This reorientation of his ideal concerns makes him forget the time and passion he had devoted to music. While none of his masterpieces are known, but the deep reasons for his interest in music deserve to be communicated to the general public. This information will help to understand the foundations of his love for therapeutic music. Their analyzes will reveal an unconvincing musical theory.

Keywords: communication, pain, music therapy, music, paradox.

INTRODUCTION

F. Nietzsche (2004) avait très tôt signalé que la musique servait la communication sociale¹. Des poètes utilisent la flûte pour exprimer des opinions de leur peuple. Pour échanger, des bergers jouent de la flûte. D'après M. Guillin-Hurlin (2004, p. 22), nul ne peut douter que nous « communiquons avec la musique ». Cependant, cette musique ne facilite pas uniquement l'intersubjectivité. Par exemple, J. Jamin (1966, p. 13) précise qu'il arrive que l'âme cède aux sons de la flûte. Ce que F. Nietzsche savait déjà. Dans le paragraphe 9 des « notes » de *Humain, Trop Humain, II*, il exulte : « je me mis à tailler une flûte, sans savoir au juste ce que je faisais ». Mais en quoi avait-il une connaissance certaine des instruments à cordes pincées ou des lyres ? Bien avant Schönberg², comment entendait-il se prononcer sur le vrai et le faux en musique ? À quoi servait réellement sa musique ? Quelles étaient les limites de son singulier goût musical ? Nous verrons différents goûts musicaux qui ont influencé les choix nietzschéens dans la musique

1 Ce sera la thèse de O. Sow Huchard, « Aperçu de la musique sénégalaise », in A. Aziz Dieng, Y. N. Diarra, S. Bachelier, E. H. Ndiaye, *En avant la musique !*, Dakar, Enda tiers monde, 1999, p. 203-217.

2 Les idées de ce compositeur et philosophe sont révélées par M. Solomos, A. Soulez et H. Vaggione, *Formel/Informel : musique-philosophie*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 119-153.

avant de les soumettre à la critique

I. CE PARADOXAL ESPRIT DE LA MUSIQUE

La musique est ce que F. Nietzsche a le plus aimée, avant le langage poétique, la philologie, la philosophie. Il était musicien par le goût et dans la pratique. Le titre original de son premier livre, *La Naissance de la tragédie*, parut en 1872, était : *Naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*. Ses intentions étaient très tôt annoncées. Son amour pour la musique s'étalera comme une parole chantée qui se donne libre cours dans son livre : *Ainsi parlait Zarathoustra*. Ses amitiés et ses relations se noueront autour de la musique. Dans l'ensemble de ses livres, il est possible d'extraire une importante documentation liée à la musique. Ses nombreux aphorismes ne parlent que de cet art qui a laissé ses traces dans tous ses écrits. Il y est question de musique, des musiciens, des compositeurs, des chefs-d'œuvre, des chefs d'orchestre, des pianistes, des professeurs, des théoriciens et des éditeurs d'art musical. F. Nietzsche (2000, p. 209) a son grand projet : « une musique plus profonde, plus puissante », une musique supra-allemande, supra-européenne. Il pense à des œuvres d'art du monde même s'il ne veut pas courir le risque de se faire ravir la vedette. F. Nietzsche (2004, p. 554) n'a pas souhaité que soient oubliés les grands artistes religieux : Palestrina dans le catholicisme, Bach dans le protestantisme, Murillo dans la Renaissance. Son tableau de chasse accroche aussi le doux et passionnant lyrisme d'Henri Heine, le talent du jeune Heinrich von Stein.

Découvrant cette passion, cette référence permanente ou même cette trame invisible, G. Liébert (1995, p. 1) fait savoir qu'on « chercherait en vain dans toute l'histoire de la philosophie un autre philosophe qui en ait fréquenté autant ». Au départ et sans distinction, F. Nietzsche s'était approché des maîtres de la musique. Il rêvait d'être le Goethe de la musique. Son compatriote R. Wagner, l'auteur du célèbre *Parsifal*, l'initia au piano et illumina son goût musical. Il impressionna par sa capacité d'improvisation. Dans ses œuvres pour piano, qui ont été conservées, il peut y être perçu l'écho de son talent d'improvisateur ou son aptitude au « jeu orchestral » dont le créditaient ses euphoriques amis. Si ces derniers se permettaient d'avouer que leur ami était capable d'une série d'improvisations plus poignantes que celles du grand maître Beethoven, exagérant dans ses commentaires, C. Bellaigue³ aussi révèle qu'un F. Nietzsche vivant pouvait être retrouvé, avec l'accent du timbre musical de sa voix, entre les lignes de ses ouvrages. Ce sentiment, d'avoir découvert la touche d'un génie pour la musique, fait dire à É. Gaède (1962, p. 77) que « jamais son esprit ne s'allume avec autant de promptitude que lorsqu'il s'agit de problèmes musicaux ». Effectivement, cet esprit brillant s'allumera, mais sans convaincre.

En quelque sorte, il a presque sombré dans l'étalage de ses goûts musicaux. Contrairement à l'habituelle et chaleureuse ambiance de la volonté de puissance, qui se dégage de ses écrits, il semble faire le plaidoyer d'une musique thérapeutique, une musique pour les moribonds, oubliant que tous n'étaient pas malades et que toute la musique n'était pas faite que pour des valétudinaires. Dans le paragraphe 1 du chapitre « De l'esprit de pesanteur » de *Ainsi parlait Zarathoustra*, il est indiqué que chanter est l'une des meilleures méthodes pour être indépendant. Voulant être plus précis dans sa pensée, dans le même livre, nous lisons ensuite, au paragraphe 2 du chapitre « Le convalescent », que Zarathoustra était en convalescence. Pour reconquérir sa grande santé, il lui était conseillé d'arrêter de discourir. Le discours était incompatible avec son état.

3 Voir C. Bellaigue, « L'évolution musicale de Nietzsche », in B. De Cessole, J. Caussé dir., *Nietzsche 1892-1914*, Maisonneuve et Larose, 1997, p. 251.

Pour comprendre les raisons de cette interdiction, deux extraits de texte donnent d'intéressantes informations. Celui d'un aphorisme du *Le gai savoir* (1982, p. 180) exprime qu'on ne peut rendre entièrement en parole toutes les pensées, tous les sentiments. Celui des *Considérations inactuelles, IV* (2004, p. 361) décrit un Wagner replié sur lui-même et donnant une impression que des paroles ne sauraient rendre. D'où l'idée que la prise de parole peut être inappropriée dans de nombreuses situations. La musique apparaît vite comme le grand remède à tout, surtout du mal-vivre. Par exemple, dans le grand dégoût, le convalescent doit se construire une nouvelle lyre. En réalité F. Nietzsche (2006, p. 275) croit que : « chanter convient au convalescent - Chante afin de pouvoir supporter ton grand destin ».

Il exploitera à fond cette utilité pratique de la musique. Il existerait chez lui une musicothérapie. C'est à la chanson qu'il songe en voulant accabler le cœur des auditeurs, convaincu qu'un chant tonitruant pousserait tous les êtres à être disponibles, à être prêts à écouter les élites. Chanter peut créer une communion. La chanson attire l'attention des masses soifs de divertissements. Ces regroupements profiteraient à la bonne communication.

Les observations d'Y. Winkin (2001, p. 79) sont bonnes. La communication est un processus *multicanal* permanent qui utilise toutes les modalités sensorielles. Mais subsiste, à notre avis, un coriace préjugé scientifique sur la chanson, ce texte qui se chante, qui ne serait pas destinée aux hommes les plus cultivés, ces interlocuteurs naturels de F. Nietzsche. La chanson a son public inférieur, éclaire L.-J. Calvet (1981, p. 11). Cette sorte de modification de la voix humaine est faite pour la communication de masse. F. Nietzsche (2006, p. 287) ne prend pas en compte cette remarque qui contredit son permanent discours élitiste. Tel un chercheur de trésor qui a découvert un nouveau filon, il enfle le costume du paradoxe et part presque la tête baissée. Cette utilité de la chanson constitue l'argument fort qui le conduit à s'exclamer : « chante ! ne parle plus ! ».

Donc il y a une musique magique contre tout état d'immobilité. Elle provoque des changements d'état du sujet. Ses mélodies infinies auraient le pouvoir de transformer la convalescence en guérison. F. Nietzsche (1982) se réjouissait de cette musique *de sorcier* qui avait permis à Terpandre d'apaiser une émeute, à Damon de purifier un jeune homme languissant d'amour, au peuple de dompter les dieux sauvages. Tel ce penseur qui s'intéressait à l'anesthésie, il laissait entendre qu'après un son d'une cornemuse, il suffisait de peu de choses pour accéder au bonheur.

L'utilité de cet art est à l'origine de l'idée d'une musique supérieure à l'indécemment verbeux qui délaie et banalise tout ce qui est exceptionnel. En héritier des romantiques allemands, F. Nietzsche (2004) ressent de l'irritation à l'égard du langage. Il le trouve trop logique, trop rationnel pour être en mesure de traduire l'expérience vécue sans la mutiler. L'homme ne peut plus se faire « connaître à l'aide du langage ». La musique devient sa recette miraculeuse. Sa préoccupation était de trouver un mode d'expression qui ne soit pas une forme discursive, mais la forme la plus poétique et la plus musicale possible de la pensée. Les métaphores musicales prendront le relais des concepts. Tous les mots devaient subir un traitement musical. On devait écrire comme on composait. Son ambition devenait assez claire : valoriser la musique et faire d'elle la solution pour une vie supportable. Il pensait que sans la musique, la vie ne serait qu'une erreur, une vaine fatigue, un exil. La musique appartiendrait à la nature individuelle. Elle relierait l'homme à sa nature intérieure, bien plus riche et plus féconde.

On n'a pas simplement l'impression d'un virus musical qui se fauflerait dans les écrits nietzschéens. D'autre part, il y aurait une ligne musicale clairement définie. Il s'agit de la musique des maîtres allemands cités plus haut. Des cultures distinguées l'utilisaient. Elle symbo-

lisait leur impulsion intérieure. Elle était une nécessité, une forme d'insurrection de la parole. Wagner s'en servait et des propos rapportés dans les écrits nietzschéens (2004, pp. 383-384) l'avouent : « *je vous conduirai dans un monde qui, lui aussi, est réel ; vous direz vous-mêmes, lorsque vous quitterez ma caverne pour retourner à votre grand jour, laquelle des deux vies est la plus réelle, et où est le jour en réalité, et où est la caverne* ». F. Nietzsche⁴ n'échappera pas à cet éternel amalgame autour du jour et de la caverne. Il s'enfoncera là où il demandait à Wagner de quitter. Il ira plus loin en indiquant le type d'art musical qui serait digne de la vie. Inspiré par des conceptions concernant l'essence de la musique symphonique, et hostile aux excès de l'intellectualisme, il élimine volontiers du drame musical la partie verbale. Il se contente du chœur, d'un ensemble d'attitudes sculpturales et du mimo-drame. Pour lui, la musique doit s'exprimer sans interrompre le langage mimique du grand pêcheur. C'est là qu'elle offre cet instant de désenchantement, de victoire sur soi et de guérison. L'idée d'une thérapie musicale, d'une musique de sensations infinies, contraire à la légendaire théorie de la rationalité philosophique, revient. Son discours se métamorphose et se réduit en une gaieté tragique *au chevet* des malades et des faibles. Ce qu'il confirme (2000, p. 312) : « je pourrais me figurer une musique qui serait assez hospitalier et assez profond pour recevoir ces fugitifs attardés ». C. Andler (1958, p. 66) explicite : « les sensations que nous offre cette musique nouvelle sont plus brutales ou plus névrosées qu'autrefois, parce qu'elles veulent être significatives - Elle voudra nager et planer. Elle visera à l'ondoïement pur ».

Ce genre de musique du flâneur est une expérience décisive pour la pensée dont elle manifeste la puissance émotionnelle à l'instant où elle l'éveille. F. Nietzsche est persuadé qu'il y a dans cet ondoïement pur la gratitude d'une musique classique manifestant une victorieuse affirmation de soi. Cette forme de phobie, pour ce genre de musique de chaos imaginaire, conduit à des interprétations qui lui sont défavorables. Il n'y a pas d'affirmation de soi dans cette musique de mélodies joyeuses. La liberté du sujet est étendue à l'infini mais sa souveraineté est perdue. L'effet musical l'entraîne. Cette musique subjugué et émeut un esprit qui ne sera plus disponible à recevoir des pensées librement constituées. Contrairement à ce qu'écrit P. Lasserre (1905, p.7), F. Nietzsche attribue à la musique un rôle capital, mais ce premier rôle ne renforce pas les aptitudes performatives et communicatives de l'esprit.

Ces émotions musicales s'appuient sur un esprit affaibli pour divertir dans une sorte de *matcommunication*. Cette élévation musicale s'oppose au discours nietzschéen de la fidélité à la terre. Cet élan de l'esprit, en quête de pavot ou de réconfort, est contraire aux paroles du guerrier insoumis auxquelles ce parolier nous avait habitués. Dionysos s'empare de lui. Les émotions les plus sauvages le dépossèdent. Il lui manquera cette lucidité vis-à-vis des émotions et ce calme tout de sagesse d'Apollon. G. Liébert (1995, p. 24) résume nos appréhensions : « Nietzsche paraît souvent réduire la musique au seul dionysiaque implicitement caractérisé par l'absence de forme et de convention ». Ce qu'à tort il reprochait à Wagner. Son art musical fait juste oublier les dures réalités d'une vie de souffrance. Il est une pure irraison. Il crée de regrettables conséquences philosophiques.

II. LES MÉFAITS DE LA MUSICOTHÉRAPIE NIETZSCHE

Nous en sommes aux remarques de P. Dournes (1948, p. 52). Il s'agissait de créer, à l'aide de la musique, les conditions d'une communion dramatique. Y. Winkin (2001, p. 13) l'a soutenu : la communication intègre de multiples éléments non verbaux qui contribuent à donner sens à une interactivité. Lire J.-P. Lehnisch (1985, p. 69) et suivre cette éternelle parole des meilleures

4 Voir Édmond Vermeil, « Nietzsche et l'art wagnérien », *La Revue des Lettres Modernes*, Hiver 1962-1963, p. 39-45.

amitiés autour de Nietzsche permet de retenir que la forme communicative qui est en jeu dans la musique est une sorte d'attraction magnétique, une épidémie pulsionnelle. La musique exerce un attrait indéniable au point d'hypnotiser des interlocuteurs qui en oublient le fond des idées pour ne s'attarder qu'à la forme poétique de l'expression. Le chœur est la méthode désignée pour réveiller les aptitudes créatrices. Pour faire prévaloir les droits d'une telle opinion, F. Nietzsche déconstruit et se sépare des interprétations du chœur qui faisaient office de joueuses absolues jusque-là. Nous pensons à cette époque où était en vogue l'idée de représentant du peuple ou du spectateur idéal. Éliminer ces deux approches du chœur lui permettra de parler de sa propre interprétation.

En lisant la *Naissance de la tragédie* (2004), il est plus facile de rassembler les différentes acceptions de cette nouvelle idée communiquant dans le sens de la flûte de Dionysos. Ce chœur est à l'origine des personnages dans le cadre d'un processus qui va de l'extase dionysiaque à la vision apollinienne. Comprendre la musique dans son sens tragique revient à observer d'où est produit le chœur et comment il agit pour conduire à l'extase. Le chœur est créé à partir du cortège des servants de Dionysos. Sous l'envoûtement d'un dieu, il traduit un état d'exaltation dans toutes ses forces et se voit subséquemment métamorphosé en satyre. Il faut reconnaître que le satyre était quelque chose de sublime et de divin : tel dut-il paraître surtout au regard douloureux et brisé de l'homme dionysien.

Nonobstant le fait qu'il soit un être de nature fictive, le satyre n'est pas seulement une représentation, elle est ce en quoi le Grec estime s'être métamorphosé lorsqu'il est en transe. Elle est plus une représentation qu'une manière de se sentir et d'être. Ainsi incarnée, elle devient selon le paragraphe 7 de la *Naissance de la tragédie* un être qui, dans le chœur, se sent éternellement semblable à soi-même, c'est-à-dire librement constitué. Le chœur est en mesure de communiquer une émotion dionysiaque à toute une foule et toute une foule en transe peut se sentir enchantée par lui. Pour J. Derrida (1967, p. 280), cette forme de musique de thérapie met « les âmes en communication ». Elle insuffle une fièvre dionysiaque qui s'impose comme une épidémie envahissant même les masses jusqu'à ce qu'elles aient le sentiment d'avoir affaire à une formidable individualité. Une telle fièvre favorise les dispositions d'écoute. Elle fait intervenir une musique qui débusque le génie qui sommeillait chez l'auditeur artiste. M. Marcuzzi (1998, p. 368) confirme cette thèse : « le chœur a donc pour fonction de stimuler la disposition dionysiaque de l'auditoire pour le rapprocher de l'état d'extase et de possession pathologique ».

Dans cette ambiance du grand chœur de satyres chantant et dansant, nous retrouvons, sous l'effet d'un phénomène corporel et pulsionnel, des auditeurs actifs. Si M. Marcuzzi considère qu'avec le chœur il y a l'opportunité de stimuler les dispositions dionysiaques pour se rapprocher de l'extase, F. Nietzsche en fait autant en appelant un retour à la renaissance de l'auditeur artiste. Cet artiste par excellence faisait périodiquement corps avec le langage musical qui libérait les affects accordant la puissance de devenir visionnaire⁵. Avec ces effets du chœur, on a une idée de l'artiste dont rêvait F. Nietzsche. C'est celui qui joint de la fougue sauvage et naturelle, de la clairvoyance du philosophe et du don de se communiquer au spectateur. Il libère dans les âmes ce qu'elles détiennent de rêve et d'énergie. Les images sollicitent la ferveur et l'enthousiasme de la collectivité. Sur ce plan, la multitude peut communier avec les élites. Le chœur réussira parce que le dionysisme n'est que le pouvoir d'établir entre les esprits les plus élevés une sorte de solidarité magnétique. F. Nietzsche ne pouvait pas rêver mieux comme technique de communication. Il a professé une vision qui réunit les élites. Le chœur donne au philosophe

5 Notons que la thématique de la vision obéit aux effets de la transe ou de l'émotion dionysiaque. L'auditeur, submergé par la fièvre dionysiaque, a l'impression que celle-ci correspond à la présence invisible du dieu.

l'occasion de bien communiquer avec des auditeurs.

Donc toute bonne communication découlerait de la musique. L'empreinte musicale des mots ou la symphonie d'un discours facilite la communication. C'est en relation avec cette magie des sonorités que les instruments musicaux sont mis en contribution dans la communication. Leur force attractive et magnétique, comme remède et réconfort pour le convalescent, est régulièrement sollicitée pour englober le sujet dans une transe. Sous cette autre forme de la musicothérapie, ces propos de F. Nietzsche (2006, p. 380) sont prononcés : « douce lyre ! Toute douleur te frappe au cœur, douleur paternelle, douleur ancestrale, douleur des aïeux les plus reculés, ton verbe a mûri ».

À cela, nous ajouterons que l'assimilation musicale dépend des auditoires régénérés. Il faut une capacité d'écoute pour comprendre. Il est nécessaire d'avoir une puissance particulière d'extase visionnaire. Dans la mesure où le discours devient musique, F. Nietzsche (2006) sollicite un auditeur à l'ouïe fine. Le chœur, le satire et l'extase ne sont qu'un état de liberté du sujet présupposant l'art d'écouter, une véritable renaissance de l'art d'écouter, un sens de l'auscultation. La musique n'est communicative que pour ceux qui sont capables d'émotions artistiques, ces personnalités ayant un goût musical. Ces exigences, ajoutées aux compétences musicales demandées pour être dans le groupe des élites de l'art, expliquent le fait que la question de la musique soit ballotée dans un tourbillon d'opinions partisans et contradictoires.

Il y a un autre constat à faire. F. Nietzsche n'a pas assez développé l'idée d'une musique discursive, communicative. Il n'a pas donné à la musique une valeur ajoutée, un rang supérieur. Il a eu tort d'éliminer la partie verbale, dénotative, référentielle et cognitive au profit d'une musique de sons sans signification. Il nous a privés d'une musique qui a une face signifiée. Cette musique est une forme sonore du savoir, enseigne J. Attali (1977). Elle relaie la voix du peuple, ses conflits et ses espérances. Elle est un puissant outil de propagande, de légitimation et de communication. Elle peut être la langue de la communication. Elle peut transmettre un message. Elle peut devenir un langage verbal combinant la sémiotique et la sémantique. Nous comprenons que F. Escal (1979, p. 26) soutienne que « la musique a une matière de l'expression qui lui appartient en propre, dont elle a le monopole et l'exclusivité » ; mais nous n'approuvons pas quand elle conclut que la musique « n'est susceptible d'aucun usage pratique communicatif ». En manipulant l'art musical, les élites politiques profitent des adoucissants coups de vent musicaux pour passer leurs messages. Nombreux savent que la musique est susceptible de transporter la personne qui l'écoute et de lui faire sentir, de lui révéler l'être dans toute sa profondeur.

F. Nietzsche (2001) n'a pas également donné des informations consistantes au sujet de cette musique gaie que créent les grands artistes de Venise. Peut-être, à l'image de ses imprévisibles états de santé, a-t-il sérieusement pris en charge la musique des valétudinaires utilisée par de nombreux génies scientifiques pour triompher de leurs souffrances. W. Kaufmann (1974, p.132) en parle. Cette question mérite d'être posée : n'y en a-t-il pas qui vivent avec le sentiment de ne plus pouvoir vivre ?

III. DISCUSSIONS ET AUTRES RÉFLEXIONS LIÉES AUX GOÛTS MUSICAUX DE NIETZSCHE

Musique, abîme, oubli et solitude devenaient des synonymes sous la plume de F. Nietzsche. Il serait absurde d'affirmer qu'il existe un lien causal entre maladie et œuvre d'art, mais F. Nietzsche laisse supposer que l'art ne se produit que là où il y a ratage et manque. Il soutient que ce sont les états d'exception qui conditionnent l'artiste de sorte qu'il ne semble pas possible d'être artiste et de n'être pas malade. Cette idée, influée par sa santé fragile, permet d'avoir

de nouvelles informations sur la situation des élites dans l'art. Dostoïevski était épileptique. Homère était aveugle. Beethoven était sourd et replié sur lui-même. Byron avait un pied-bot. F. Nietzsche souffrait presque de tout.

Si ce ne sont que ces malades qui communiquent, ils risquent de transmettre une bizarrerie artistique à des biens-portants. Beaucoup de musiciens, très savants ou même très doués, sont souvent presque sans utilité car ils agissent sans se préoccuper de leur époque, dans des sphères mortes.

Mais F. Nietzsche oublierait que tous les artistes communicatifs ne souffrent pas. Son art peut être considéré comme un trou dans le réel, une chambre noire, un asile pour fou, une technique de la fugue, une religion, un effort de compensation, de dépassement et de transfiguration de la part de celui qui l'a produit. Cet artiste communique tout son état eu égard à cet aspect redoutable de la vie. Que fait-il de sa philosophie du courage, du lit de camp, de la montagne ? Cette musique n'apprend pas à supporter la vie : « *quand on veut se délivrer d'une insupportable pression, on a besoin de haschich. Eh bien, moi, j'avais besoin de Wagner* », se justifiait très mal F. Nietzsche (2001, p. 122) qui, après coup, n'est pas facile à situer parce qu'ayant accusé auparavant (1982, p. 115) Wagner d'avoir fait : « du théâtre et de la musique le haschich et le bétel des Européens ! ».

Avec ce haschich, nous sommes surpris de lire M. Kessler (1998, p. 120) s'associer à l'espoir nietzschéen d'une musique créant un « certain nombre de conditions favorables » ou agréable au libre exercice de la philosophie. Ce serait faire du discours de la philosophie un drame de l'esprit et du langage, une affaire de grands bandits et de tension nerveuse. Personne ne pourra plus reprocher à M. Onfray (2006, p. 155) de voir une « esthétique cynique » chez F. Nietzsche.

Une autre idée pose problème dans cette compréhension nietzschéenne de la musique. Nous ne comprenons pas au fond pourquoi Wagner a été autant vilipendé. La critique contre le Wagner antithèse ou maître chanteur n'est pas commune à toutes les élites. La position de D. Catteau (2002, p. 9) ne convainc point. F. Nietzsche n'a pas « attaqué Wagner comme personne ». Certes il est de tempérament guerrier mais il « n'attaque jamais de personnes », précise-t-il dans le paragraphe 7 du chapitre « Pourquoi je suis si sage » d'*Ecce Homo*. Même s'il a reproché à Wagner son manque d'intérêt pour les concerts publics afin de mieux vulgariser son art, l'hommage rendu par C. Baudelaire⁶ est acceptable parce qu'émis par une élite savante et capable d'émotion artistique. Nous découvrons en lisant J. Jamin (1966, pp. 97-98) que les raisons secrètes de la critique nietzschéenne contre Wagner dépassaient le cadre de la *fausseté* désigné par M. Kessler (1998, p. 119). Le disciple doutait de l'indépendance du maître qui menait des activités politiques, suivait Louis II de Bavière et bénéficiait des faveurs de l'empereur Guillaume I. La politique influait forcément sur son art qui communiquait à la fin l'amour et le renoncement. Cette communication entravait tout projet élitiste librement constitué. Notre incompréhension majeure dans la relation entre Wagner et F. Nietzsche se trouve dans la finalité de leur art. Nous ne voyons pas où se trouve la grande différence. Ici et là, les nerfs sont bien chauffés et les esprits allumés.

Ces techniques qui allument l'esprit rappellent les peuplades et non les aristocrates. Cette musique des vibrations et des massages très subtils et très longs ne peut rien formuler clairement.

6 Il a écrit une célèbre lettre à Richard Wagner le 17 février 1860. Voir cette lettre chez Guy Bernard, *L'art de la musique*, Paris, Éditions Seghers, 1961, p. 327. Baudelaire traite les détracteurs de Richard Wagner d'imbéciles. Il pouvait éviter ce propos pour se contenter de ses appréciations sur l'œuvre artistique : « entendre la musique de Wagner dans les mauvaises heures – que du bien ».

Elle est incommunicable. Nos propos ne peuvent pas être plus clairs que ceux de P. Lasserre que nous avons déjà cités. Cette musique de méfaits s'occupe de métaphysique et d'éducation de l'âme et non d'esprit. Contrairement à une thèse soutenue dans le paragraphe 216 d'*Aurore*, c'est extrêmement difficile de penser en toute objectivité en écoutant de la musique. Il n'y a rien de sélectif ou de supérieur dans cette caverne du sujet confondant les émotions. Dans l'envoûtement musical, une extraordinaire libération n'est pas offerte à la pensée. G. Deleuze (2002, p. 55) confondrait là l'hallucination et la liberté en parlant des ailes de la pensée. Nous ne pensons pas, nous nous réjouissons aveuglément. L'effet de la musique peut être assimilé aux émotions que produit toute drogue dure ou tout rapport sexuel. On n'est incapable de penser à quoi que ce soit. Nous croyons même qu'il y a une violence qui rompt toute communication libre pour produire un fatal solipsisme au dépend de la création. M. Kessler (1998, p. 245) a bien vu que F. Nietzsche est dans l'impasse avec ses pensées paradoxales et qu'il avait compris enfin qu'il y avait peu de chance pour communiquer leurs dispositions affectives, leurs règles de vie, leurs perspectives sur le monde et le style dans l'instinct de leurs admirateurs. Il est impossible de communiquer un sens élitiste dans une musique d'illusion. F. Nietzsche n'avait pas respecté sa promesse élitiste. Sa musique n'a aucune ambition sérieuse si elle ne devait révéler qu'un simple « cri de l'homme supérieur » et à l'aide des sonorités et de la danse.

Nous regrettons que É. Gaède (1962, p. 77) pense qu'au cœur de ce tohu-bohu musical un esprit était capable d'engager toutes ses capacités dans un débat. La raison serait dans des noumènes avec cette musique de la sensibilité et de l'imagination. L'idée d'hypnose, d'hypersensibilité, de folklore, de chœur, de langage phatique, signifie qu'on n'est pas seul, contrairement à ce que F. Nietzsche avait promis. C'est l'atmosphère du théâtre de Wagner retrouvée, là où on n'est que peuple, public, troupeau, bête électorale, là où rien ne peut être entendu, là où on n'entend ni des paroles ni même la musique. La souveraineté de la musique, cette musique placée à part, art indépendant par lui-même, langage de la volonté même, n'est plus. Cette forme de communication de masse, dans laquelle la foule parle ensemble, rit ensemble, pleure ensemble, met fin à la philosophie de la communication élitiste parce qu'elle s'adresse à tous et, parfois et surtout, aux malades.

Et pire, tel un soldat d'une idéologie sclérosée, c'est finalement F. Nietzsche (2001, p. 104) qui parle seul et qui s'installe tranquillement au sommet de tous les grands artistes qui essayaient de se dessiner un profil esthétique unique : « je trouvais toujours moyen d'en tirer quelque chose qui se laisse écouter. Et combien de fois n'ai-je pas entendu les *instruments* eux-mêmes déclarer qu'ils ne s'étaient jamais entendus jouer *de cette manière* ? » Cet art reste dans cette caverne du sujet si B. Letort (1998, p. 26) est conscient que « le dogmatisme n'est certes pas un élément récent du monde musical ».

Nous devons voir que l'homme qui souffre développe des raffinements secrets, jouit de ses fantasmes, scrute ses entrailles, machine des histoires et s'invente des merveilles. Il n'est pas facile de comprendre ce que F. Nietzsche communique. Sa parole est multiforme et ambiguë. Elle est prisonnière du paradigme de son sujet même s'il déclare pouvoir s'en défaire.

CONCLUSION

La question de la musicothérapie chez F. Nietzsche est une réalité. Sa maîtrise de la musique et sa connaissance des grands artistes lui ont permis de proposer une musique qu'il croyait capable de guérir. Mais sa proposition musicale est pleine d'incohérences. Elle contredit fondamentalement ce que pour quoi elle devait être cultivée, c'est-à-dire l'absence de douleur, l'esprit léger et communicatif. Elle n'échappe pas non plus à l'ambiguïté, cette forme de signe noir qui colle

aux écritures nietzschéennes et qui les rend floues. D'où l'intérêt de l'aborder puisqu'elle nous apprend davantage sur la nature énigmatique d'un philosophe introverti. Elle permet surtout de voir que F. Nietzsche doit être compris en fonction de ses œuvres et de leurs contextes. À défaut de ce protocole de lecture, nous devons nous contenter des différentes interprétations autour de ses idées puisque tel était toujours son vœu le plus cher.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDLER Charles, *Nietzsche, sa vie et sa pensée, III*, Paris, Gallimard, 1958.
- ATTALI Jacques, *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, PUF, 1977.
- BERNARD Guy, *L'art de la musique*, Paris, Éditions Seghers, 1961.
- CALVET Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Payot, 1981.
- CATTEAU Dominique, *Nietzsche apostat de Wagner ?* Paris, Publibook, 2002.
- DE CESSOLE Bruno, CAUSSÉ Jeanne dir., *Nietzsche 1892-1914*, Paris, Maisonneuve, 1997.
- DELEUZE Gille, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.
- DERRIDA Jacques, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- DOURNES Pierre, *Nietzsche vivant*, Paris, Bloud et Gay, 1948.
- ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, Payot, 1979.
- GAÈDE Édouard, *Nietzsche et Valéry*, Paris, Gallimard, 1962.
- GUILLIN-HURLIN Michèle, *La musicothérapie réceptive et son au-delà*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- JAMIN Jasmine, *Histoire de la musique*, Paris, Éditions Musicales, 1966.
- KAUFMANN Walter, *Nietzsche : Philosopher, Psychologist, Antichrist*, Princeton, PUP, 1974.
- KESSLER Mathieu, *L'esthétique de Nietzsche*, Paris, PUF, 1998.
- LASSERRE Pierre, *Les idées de Nietzsche sur la musique*, Paris, Société de Mercure de France, 1905.
- LETORT Bruno, *Musiques plurielles*, Paris, Éditions Balland, 1998,
- LIÉBERT Georges, *Nietzsche et la musique*, Paris, PUF, 1995.
- NIETZSCHE Frédéric, *La Généalogie de la morale*, Paris, Fernand Nathan, 1981.
- NIETZSCHE Frédéric, *Le gai savoir*, Paris, Gallimard, 1982.
- NIETZSCHE Frédéric, *Par-delà le bien et le mal*, Paris, LGF, 2000.
- NIETZSCHE Frédéric, *L'Antéchrist/Ecce Homo*, Paris, Gallimard, 2001.
- NIETZSCHE Frédéric, *Œuvres complètes*, trad. Jean Lacoste, Paris, Robert Laffont, 2004.
- NIETZSCHE Frédéric, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Flammarion, 2006.
- ONFRAY Michel, *La sagesse tragique*, Paris, Poche, 2006.
- SOLOMOS Makis, SOULEZ Antonia et VAGGIONE Horacio, *Formel/Informel*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication*, Paris, Seuil, 2001.