

## Dissonance

Claude Lévesque

Volume 17, numéro 3-4, octobre 1981

Musique et textes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036741ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036741ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévesque, C. (1981). Dissonance. *Études françaises*, 17(3-4), 53–66.  
<https://doi.org/10.7202/036741ar>

# Dissonance

CLAUDE LÉVESQUE

«Cri et contre-cri : la force de l'harmonie»  
NIETZSCHE, *Fragments posthumes*, 1869-1870

Poser la question de la musique dans son rapport à la métaphysique et à la littérature avec toute l'ampleur historique et critique qu'une telle question requiert, serait ici démesuré et, de toute manière, dépasserait notre compétence. Peut-être pouvons-nous, plus modestement, interroger, dans *la Naissance de la tragédie*, l'étrange nécessité qui unit dans une même problématique le motif de la musique, si envahissant à cette époque, et le motif, plus inaperçu, plus marginal, plus énigmatique aussi, du cri. Le cri, qui est bien le plus étrange des bruits, n'est-il pas, du moins à première vue et traditionnellement, ce qu'il y a de moins apparenté à la musique, ce dont la musique doit se séparer, ce qu'elle doit soumettre à la mesure, arraisonner et apprivoiser en quelque sorte, pour se constituer comme musique? Nietzsche, affirmons-le tout de suite, ne semble pas de cet avis : le cri n'est-il pas pour lui, paradoxalement, ce qui est musical, proprement musical, dans la langue, ce par quoi la langue échappe, momentanément (mais c'est une possibilité toujours déjà inscrite en elle), à l'espace de la représentation et se donne, au-delà de tout concept, comme «le langage pur de la dionysie»? Par contre, la musique n'est-elle pas constituée essentiellement par la mise en œuvre de la tonalité pure, par l'effet dissolvant de sa violence irruptive et, singulièrement, par la force incomparable de ce que Nietzsche appelle «l'harmonie», à savoir ce qui fait que la musique est ressentie comme jeu et maîtrise de la dissonance ou, selon une expression fortement soulignée des *Fragments posthumes*, comme «cri et contre-cri»<sup>1</sup>? La musique à son

1. Fr. Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, Œuvres complètes, 1, Paris, Gallimard, 1977, p. 202.

plus haut niveau d'intensité, la musique dionysiaque — nous y reviendrons — n'est-elle pas voix, démesure dans la voix, «retentissant en accents magiques et ensorcelants, et laissant éclater à grands fracas, jusqu'à la stridence du cri, toute la *démesure* de la nature exultant dans la joie, la souffrance ou la connaissance!»<sup>2</sup> En se constituant comme le symbole de l'essentielle contradiction universelle, la musique ne peut se produire que comme musique excessive, discordante, atteignant jusqu'à la «stridence du cri», jusqu'à la dissonance «immense» et «colossale» qui est, selon Nietzsche, la «vérité» de la musique. De la même manière, le langage, sous le coup de l'émotion la plus intense, dans la jubilation comme dans l'extrême souffrance, ne devient chant — chant de ce qui excède et dissout toutes les limites — qu'en se lacérant lui-même, en se niant comme discursivité, c'est-à-dire, en se constituant comme excès lui-même, comme parole excédée et démesurée, allant dans le risque absolu jusqu'à la limite proprement inouïe du cri.

L'harmonie, le cri : ces deux motifs, on le comprend déjà, renvoient l'un et l'autre (mais différemment) à la dissonance, c'est-à-dire à la limite, là où le langage, la musique perdent leurs contours identifiables, la sécurité de leurs frontières, n'étant plus simplement eux-mêmes, mais bien plutôt étrangers à eux-mêmes, musique de l'autre, de l'autre «asiatique», si bien que l'un et l'autre apparaissent comme «les vrais symboles de la multiplicité». Faut-il, dès lors, les ajouter simplement à l'ensemble des motifs, qui, dans *la Naissance de la tragédie*, forment système? Ne faut-il pas penser, plus radicalement, que l'harmonie, le cri — (mais cette radicalisation nous imposerait de parler plutôt d'une archi-harmonie, d'un archi-cri, ou bien, pour faire bref, d'une archi-dissonance) — sont effectivement le «sujet» — un sujet pluriel — de ce texte fascinant, fascinant parce que fasciné, possédé, ensorcelé? Et plus que son sujet, ne sont-ils pas son élément même, sa matrice et son mouvement, sa tension et sa tonalité, ce qui l'écrit à son insu et le signe, ce qui le décrie aussi, en souligne l'absurdité et la contradiction, écriture parodique et discordante qui se fait et se défait constamment? N'oublions pas que, selon Littré, absurde (*absurdus*) a le même sens que *absonus*, et signifie *qui sonne mal*, qui est discordant, dissonant, qui blesse le tympan.

Il faut prendre en compte cet avertissement de Nietzsche dans son *Essai d'autocritique* de 1886 : «Ici (dans *la Naissance de la tragédie*) parlait en tout cas — on se l'avoua avec autant de curiosité que de

2. Fr. Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, Œuvres complètes, 1, Paris, Gallimard, 1977, p. 55.

répulsion — une voix *étrangère*, le disciple d'un «dieu» encore «inconnu» [...]. Ici parlait — c'est ce qu'on se disait avec défiance — quelque chose comme une âme mystique, presque une âme de ménade qui, tourmentée, insoumise, comme hésitant à se livrer ou à se dérober, balbutiait dans une sorte de langue étrangère<sup>3</sup>.» Et plus loin, il ajoute, sachant par avance en quelque sorte à quels commentaires fallacieux son œuvre allait être soumise : «Comme je regrette à présent de n'avoir pas eu alors le courage (ou l'immodestie?) de me permettre pour des intuitions et des audaces aussi personnelles un *langage* à tout point de vue également *personnel*, — d'avoir péniblement cherché à exprimer à coups de formules schopenhaueriennes et kantienne des estimations insolites et neuves, et qui s'opposaient du tout au tout à l'esprit, comme au goût, de Kant et de Schopenhauer<sup>4</sup>!»

On sait que Heidegger a suivi cette filière kantienne dans sa lecture de Nietzsche : c'est ainsi que, selon lui, loin de renverser la métaphysique occidentale comme il le projetait, Nietzsche n'en serait que le moment final, le parachèvement en quelque sorte. Notons, sans nous y attarder, qu'un certain aveuglement à cette «sorte de langue étrangère» que constitue le texte de Nietzsche, une lecture réductrice qui méconnaît la syntaxe hors langage de son écriture singulière, font système, dans le commentaire heideggerien, avec l'oblitération de la folie, laquelle a parti lié avec l'excès et avec le cri. Cette fausse note de la folie et du cri, Heidegger préfère la gommer, la refouler dans la marge, malgré une affirmation contraire, dans *Qu'appelle-t-on penser?* où il écrit que la pensée étant une sorte d'appel doit parfois devenir cri. «Dans les écrits, ajoute-t-il, les cris s'étouffent facilement, et complètement lorsqu'il vise à occuper l'esprit, à lui fournir toujours en quantité suffisante de la matière. Dans ce qui est fixé par écrit disparaît ce qui est pensé, si l'écrire n'est pas capable de demeurer — même encore dans l'écrit — une marche de la pensée, un chemin. Mais Nietzsche devait crier. Et il ne lui restait aucune autre façon de le faire, sinon d'écrire. Ce cri écrit de sa pensée est le livre que Nietzsche intitula *Ainsi parlait Zarathoustrâ*.<sup>5</sup>» Que serait, en somme, une écriture qui, dans l'élément même de l'écriture, continuerait de se produire comme cri, comme cri inscrit, sans que

3. Fr. Nietzsche, *la Naissance de la tragédie*, Œuvres complètes, 1, Paris, Gallimard, 1977, p. 28.

4. *Ibid.*, p. 32.

5. M. Heidegger, *Qu'appelle-t-on penser?*, Paris, P.U.F., «Épiméthée», 1959, p. 47.

le cri s'étouffe et s'efface? Que serait une écriture du cri, au double sens de ce génitif? Le récit — (et l'on sait que Heidegger, toujours fasciné par le discours dit poétique, n'avait pas une très bonne opinion de tout ce qui est de l'ordre du récit, de tout ce qui «se promène dans le décrire») — est-il, en tant que discours déroulant une «histoire», des «événements», si éloigné de la démarche de la pensée (de l'Être), qui s'ouvre à ce qui est au fondement (sans fondement) de tout événement et de toute histoire? Le récit est-il à ce point réducteur en lui-même de tout ce qui échappe à la représentation et à la conceptualité que ce qui s'annonce et se réserve dans le cri inaudible de l'écriture excessive ne puisse y être entendu? Ce serait penser la musique comme cri et le cri comme musique dans une sorte d'opposition exclusive par rapport au langage et refermer le langage sur lui-même, le couper de tout rapport au musical — qui est l'autre du langage. Le cri, pour Nietzsche, est-il dans le langage ou hors du langage? Il est à la fois l'un et l'autre, et ni l'un ni l'autre : il est l'irruption d'un au-delà du langage dans le langage, le coup de gorge ou le coup de couteau qui l'ouvre et le fend, ce qui donne corps et voix au silence, à l'intervalle silencieux (de l'Être). On dit facilement aujourd'hui, trop facilement, que le cri relève d'une fascination de l'origine, d'un renvoi à la Nature comme plénitude inentamée, que dans le cri, je cherche la communication immédiate, l'absolue proximité. Le cri n'est-il pas plutôt (nous tenterons de le montrer plus loin) cri de l'autre? N'est-ce pas l'infinie distance de l'autre qui crie dans le cri, son éloignement irréductible, l'écart infranchissable de moi à moi et de moi à l'autre? Le cri ne se donne-t-il pas toujours comme la proximité du lointain, du lointain comme lointain? Il semble bien, en effet, que l'écart, l'écartement, l'étrangeté, l'écartèlement, le discord, la dissonance s'inscrivent toujours déjà dans le cri. Le cri ne provient pas de ce qui est plein et sans faille (si une telle chose existe), mais de ce qui est non-coïncident et non-identique, de ce qui appartient à la fois à la limite et à l'au-delà de la limite, se tenant (sans pouvoir s'y tenir) dans le déséquilibre de l'entre-deux, dans l'antre de la différence. En bref, seule la différence crie et le cri est toujours pluriel, toujours divisé, toujours abyssal.

Peu de commentateurs arrivent à se démarquer par rapport à cette lecture heideggerienne de Nietzsche si étrangement aveugle à la «dissonance» de son écriture. Cette méprise, pour une part, est en quelque sorte programmée par le double langage de Nietzsche, par la position en déséquilibre de sa syntaxe discordante. La distorsion qu'il fait subir aux concepts de la tradition philosophique se produit à même le langage qu'il déconstruit et ce langage est

métaphysique de part en part. De langage, il n'y en a pas d'autre. C'est avec ce langage qu'il faut travailler, c'est lui qu'il faut faire travailler, à qui il faut tordre le cou, sans rêver de créer un jour un langage pur, nouveau, où toute trace d'appropriation métaphysique se serait effacée et serait à jamais conjurée. Le rêve du pur, de l'intact, de l'originnaire est en lui-même un rêve métaphysique, il est la métaphysique se rêvant elle-même. Malgré un effort constant pour y échapper, cette lecture reste contraignante dans l'interprétation que Pautrat<sup>6</sup> donne de l'ensemble de la pensée de Nietzsche, et particulièrement de *la Naissance de la tragédie*. L'hypothèse de Heidegger serait valable, selon lui, pour tout ce qui relève de l'intention déclarée de Nietzsche, pour tout ce qui concerne la strate voulue et consciente de son texte. Seule une deuxième lecture, celle-là hors métaphysique, peut arriver à dégager une autre strate de ce texte, mais cette nouvelle strate se tramerait à l'insu de son «auteur» : là, le texte de Nietzsche obéirait «inconsciemment» à une loi ou à une exigence de mixité, d'impureté, qui viendrait brouiller et défaire les oppositions métaphysiques strictes que son texte conscient tenterait par tous les moyens d'imposer. Mais, par une étrange nécessité, la première lecture — la lecture métaphysique — finit par infiltrer la seconde, par l'envahir et finalement par la noyer, tant cette opposition entre la strate consciente et la strate inconsciente d'un texte est difficile à établir, à délimiter rigoureusement, et reste en elle-même, comme tout ce qui se donne dans la forme de l'opposition, d'ordre métaphysique : cela aussi Heidegger l'a à maintes reprises affirmé. Où tracer, en effet, la frontière entre le su et l'insu? Qui peut affirmer que ce qu'il croit savoir de ses intentions, il le sait vraiment, pleinement, et qui peut dire si cette affirmation est une véritable affirmation, faite sérieusement, et non une parodie, une citation, une fiction affirmative, une fausse affirmation? Qui pourra jamais en décider? Cette frontière entre le conscient et l'inconscient, le su et l'insu est indécidable, elle est, en principe, impossible à délimiter.

Pautrat, quant à lui, opère cette délimitation en toute certitude. Il affirme que toutes les propositions que l'on trouve dans *la Naissance de la tragédie* concernant la musique et le cri, non seulement relèvent de l'intention déclarée de l'auteur, et par conséquent de la tradition métaphysique, mais «se situent très exactement dans la tradition de Rousseau de l'*Essai sur l'origine des*

6. B. Pautrat, *Versions du soleil. Figures et systèmes de Nietzsche*, Paris, Seuil, 1971.

*langues* dont Nietzsche était à son insu très dépendant<sup>7</sup>». La pensée de Nietzsche serait en continuité avec cette métaphysique de la présence pleine dans le sentiment où se réaliserait de manière privilégiée une parfaite coïncidence sans médiation, sans articulation d'aucune sorte, de soi à soi. Qu'est-ce, en effet, que la musique, sinon cette pure présence à soi et à l'Être (comme vouloir) sans détour ni sortie hors de soi? Du Logos (comme discours, dialogue ou dialectique) au Mélós de la musique, il n'y aurait que simple déplacement et progrès constant, linéaire, vers l'intériorité, la présence pure et sans faille. Ce passage du logocentrisme au mélocentrisme, où le Mélós prendrait la relève du Logos, pendant que le sentiment occuperait désormais le centre du système, à la place de la représentation, de l'image et du concept, ne ferait, somme toute, que réaffirmer le même, puisque l'on préserverait ainsi un centre de référence, un fondement solide et fixe, c'est-à-dire l'espace métaphysique lui-même — espace centré, hiérarchisé, que Nietzsche justement se proposait de renverser. Dans un tel renversement, il n'y aurait que déplacement du centre, non sa destruction; une telle destruction, par contre, entraînerait une dérive vertigineuse hors de tout centre de ce système parfaitement rodé et délimité des oppositions métaphysiques. Ainsi, au privilège de l'œil — que l'on s'amuse à crever avec plaisir et ostentation — Nietzsche opposerait, purement et simplement, un autre privilège, celui de l'oreille (dont on ménagerait pourtant le tympan) comme lieu optimal, adéquat, de la présence pure. En ce lieu de résonance, loin de toute raison, on serait — et là seulement — au plus proche de l'Être et du sens. Aussi, la musique réaliserait — et elle seule — l'idéal de la bonne voix : «celle que je m'entends produire et qui ne me quitte jamais, ne sort pas de moi sinon pour y rentrer aussitôt, qui m'affecte dans le même moment que je la profère, et par qui je me rends présent à moi?»<sup>8</sup> En somme, Nietzsche — à coup sûr, en tout cas, le Nietzsche conscient, celui qui se déclare dans son texte — se serait laisser absorber par ce rêve indéradicable d'une présence immédiate qui habite de part en part la pensée métaphysique, comme toute philosophie du moi, de la conscience, de l'intériorité dans le sentiment.

Quant à la langue, elle aurait toujours déjà rompu avec le cri et avec la tonalité en général. Sans l'articulation qui la fait et la défait constamment, une langue ne serait pas une langue : elle ne

7 B Pautrat, *Versions du soleil Figures et systèmes de Nietzsche*, «L'ordre philosophique», Paris, Seuil, 1971, p. 168, en note

8 *Ibid.*, p. 75

pourrait ni signifier, ni communiquer. Or le cri, selon Pautrat, se situerait avant toute articulation d'aucun type, avant même toute différence à soi, donc avant toute langue, du côté du pré-verbal et du pré-humain en tant que tel. «La poésie s'épuise ainsi à rejoindre l'absolue propriété du cri abandonné à l'aube de l'histoire des langues.» Pautrat aurait-il raison? On croirait, en effet, entendre Rousseau. Concernant très précisément le cri, Lyotard ne dit pas autre chose, encore qu'il tente de nettoyer la pensée de Nietzsche de toute fascination par rapport au cri. «Le cri appartient encore, écrit-il, et Nietzsche le sait (voyez sa haine de Rousseau et du romantisme), à la représentation et à la théologie : renvoi et/ou évocation d'origine, la *nature*. Contre le cri, Nietzsche soutient toujours jusqu'en 1888 la forme, la belle forme sereine, la minutie, le travail, la réserve, le classicisme, les Français. Comment comprendre à la fois Voltaire et la fureur de Dionysos?»<sup>9</sup>

Il nous faudra poser, en effet, cette question fondamentale et en mesurer toutes les conséquences : le cri appartient-il essentiellement à la représentation et à la théologie? Le cri est-il nécessairement prière, appel suppliant et commémorant, recours au dieu ou à la Nature? Nietzsche, quant à lui, se méfie de tout ce qui est recours nostalgique à l'origine, de cette harmonie tant désirée des modernes entre l'homme et la nature : «cette unité de l'homme avec la nature, pour laquelle Schiller a mis en honneur le concept esthétique de «naïf», n'est en aucune manière cet état simple, allant de soi, quasi inévitable que nous devrions *obligatoirement* rencontrer au seuil de toute civilisation, comme un paradis de l'humanité : seule pouvait y croire une époque qui s'ingéniait à voir aussi dans *l'Émile* de Rousseau un artiste et qui se berçait de l'illusion d'avoir trouvé en Homère cet Émile-artiste élevé au sein de la nature. Partout où nous rencontrons le «naïf» en art, il faut au contraire y reconnaître l'effet suprême de la civilisation apollinienne, laquelle doit toujours commencer par jeter bas un royaume de Titans et terrasser des montres...»<sup>10</sup>

Il en va du cri comme de la naïveté : il n'est pas *avant* tout langage et toute civilisation comme un âge d'or, il se situe plutôt à la *limite* de tout langage et de toute civilisation comme son effet suprême et son excès. Il suppose la lutte des Titans, la contradiction des forces antagonistes et il ne peut naître qu'au sein de cette lutte mortelle comme un cri de guerre, ou mieux, comme un cri de mort.

9. J.-Fr. Lyotard, «Notes sur le retour et le capital», dans *Nietzsche aujourd'hui?*, 1, Intensités, Paris, «10/18», 1973, p. 142.

10. N. Tr., p. 51-52.

Le cri n'est-il pas toujours, dans la souffrance la plus aigüe comme dans la jouissance la plus vive, un cri de mort, un cri du mort? Il se profère toujours à la limite en pure perte et à tue-tête jusqu'à en perdre la tête. Le cri, le tranchant du cri, coupe la tête et avec elle, c'est la tête de tous les dieux qui roule et se disperse. Le cri acéphale, nous le verrons mieux avec Bataille, est nécessairement athée. Il est toujours crime, crime contre la tête, crime contre le dieu, sacrilège, et non seulement voix sacrilège mais geste sacré, sacrifice, rite sacrificiel où le sacrificateur se sacrifie lui-même en immolant la victime et devient la victime de ce sacrifice.

*La Naissance de la tragédie* reçoit le plus souvent un traitement rapide de la part des commentateurs, celui que l'on accorde habituellement aux œuvres de jeunesse, trop proches des diverses sources d'inspiration, du moins le croit-on, et l'on se hâte vers les œuvres de la maturité pour y cueillir les fruits mûrs — comme si celles-ci étaient la vérité de celles-là, la relève intégrale et sans reste des œuvres premières. Pourtant, une voix nouvelle, étrangère, proprement inouïe, se fait entendre ici avec un accent singulier, une «dissonance» toute particulière, et qui, pour une part du moins, sera oblitérée par la suite. On ne lit pas cette œuvre — et, peut-être, aucune œuvre — si on la traite, de manière toute classique, comme une totalité homogène, organique, dont l'agencement et le développement seraient systématiques, obéissant à une progression logique ou dialectique. Une telle écriture s'avançant hors de toute contrainte systématique, hors de toute soumission à la totalité et à l'unité, appelle une lecture qui se risque, au risque de s'y perdre et de s'y abîmer, une lecture qui affirme sa limite, c'est-à-dire où la limite devient affirmative, s'ouvrant à ce qui, dans toute écriture, reste illisible, irrelevable, inappropriable. «L'angoisse de lire, écrit Blanchot, c'est que tout texte, si important et si intéressant qu'il soit (et plus il donne l'impression de l'être) est vide — il n'existe pas au fond, il faut franchir un abîme, et si l'on ne saute pas, on ne comprend pas»<sup>11</sup>. Il faut donc suivre ce texte labyrinthique pas à pas jusqu'à la limite, là où tout se renverse. L'on atteint alors, mais en s'y consumant, ce «noyau de violent silence» dont parle Bataille, noyau autour duquel tournent tout langage et toute société, l'on s'approche de cette «région-mère de la musique» qui est paradoxalement «le seul endroit tout à fait privé de musique», mais d'où surgit toute musique, tout comme la tache aveugle sur la rétine est le seul endroit tout à fait privé de vision, mais qui rend possible toute

11 Blanchot, «Fragmentaire», dans *Celui qui ne peut se servir de mots* (Hommage à Bram Van Velde), Montpellier, Fata Morgana, 1975, p. 21

vision. Seule la musique — seul le cri, seule la dissonance, dit Nietzsche — me donne à entendre la violence mortelle de ce silence terrifiant, seule elle me donne la fascination vide de cette incroyable chose-terrible-qui-n'est-pas, faut-il pour cela qu'elle me crève le tympan et fasse de moi un Œdipe musicien.

Cette voix étrangère, hautement personnelle, dont parle Nietzsche, est-elle assimilable à la voix intérieure, à la voix de l'âme, à la voix du sentiment? Sommes-nous ici en plein romantisme où la subjectivité s'éprend d'elle-même et occupe toute la scène? Y a-t-il un lyrisme du Je chez Nietzsche, une compulsion à l'autobiographique, une écriture à la première personne? Admettons-le, c'est par trop évident, et il n'est pas nécessaire de s'en remettre à *Ecce Homo* pour montrer à quel point Nietzsche s'implique, en son nom propre, dans ses écrits. Le nom propre est sa préoccupation. Déjà, *la Naissance de la tragédie* multiplie les noms propres tout au long de ce texte qui se veut pourtant «théorique» (c'est-à-dire faisant abstraction de tout nom propre et de toute subjectivité), et l'on se prend à soupçonner que tous ces noms propres ont quelques rapports avec «monsieur Nietzsche». Que Nietzsche ait plusieurs noms propres, c'est déjà un problème pour la philosophie! Au surplus, dans un même mouvement, *la Naissance de la tragédie* privilégie la poésie lyrique par rapport à la poésie épique : celle-ci ne serait elle-même que le reflet des événements marquants d'une époque et, par là même, appartiendrait à la *mimésis*. Or, traditionnellement dans la théorie des genres, le lyrique se donne comme le subjectif par excellence, l'épique comme le genre objectif alors que le dramatique se constitue comme genre mixte, à la fois objectif et subjectif. Cette tripartition était connue de Nietzsche : elle remonte, en subissant toutes sortes de transformations et de déplacements, à la tripartition platonicienne. Nietzsche prend d'emblée le contre-pied de cette association traditionnelle du lyrique et du subjectif et introduit le concept paradoxal d'une (poésie) *lyrique objective*. Il se pourrait donc que cette lyrique du Je ne soit pas une lyrique de la subjectivité ou de l'intériorité. Il se pourrait que cette voix *étrangère* soit effectivement étrangère au moi et à tout moi, qu'elle soit à la fois la voix la plus secrète, la plus singulière, la plus personnelle et la voix de personne, une voix radicalement impersonnelle. De ce point de vue, *Ecce homo* est paradigmatique dans l'ensemble de l'œuvre de Nietzsche. «Écoutez-moi, lit-on dans l'Avant-propos, car je suis un tel et un tel. Mais surtout n'allez pas me prendre pour un autre!» Mais, ajoute-t-il aussitôt, cette chance de mon existence, ce qui fait qu'elle est unique peut-être et plus élevée que toutes les autres, tient

à ce qu'elle a de fatal. «Dans *Ecce homo*, écrit Heidegger, il ne s'agit ni d'une autobiographie ni de la personne de «Monsieur Nietzsche», mais à vrai dire d'une «fatalité»; non pas d'un sort individuel, mais de l'histoire (*Geschichte*) d'une période des temps modernes en tant que moment final de l'Occident.»<sup>12</sup> Loin d'être une apologie de soi en tant qu'individu, loin d'être centré sur l'*autos*, sur le même, *Ecce Homo* — et tout le texte de Nietzsche — est une lecture fondamentale et fondatrice des temps modernes. Cette lecture n'est possible toutefois que parce qu'une autre voix se prononce en elle, la voix de l'autre, faisant de cette lecture-écriture le porte-voix d'un dieu «inconnu».

Dans *la Naissance de la tragédie*, Nietzsche disjoint rigoureusement le genre lyrique de tout rapport au subjectif : «nous qui tenons l'artiste subjectif pour un mauvais artiste et qui exigeons de l'art, en tant que genre et à tous les niveaux, que d'abord et surtout l'on triomphe du subjectif, qu'on se délivre du «Je» et qu'on impose silence à toutes les formes individuelles de la volonté et du désir, — oui, nous qui tenons que sans objectivité, sans contemplation pure et désintéressée, il ne nous sera jamais possible de croire à la moindre création artistique véritable. C'est la raison pour laquelle, à nos yeux, l'esthétique a d'abord à résoudre ce problème : comment le «poète lyrique» est-il possible en tant qu'artiste, lui qui, d'après l'expérience de tous les temps, est celui qui dit toujours «Je» et ne cesse de venir nous dévider toute la gamme chromatique de ses passions et de ses désirs? Archiloque précisément, avec ses cris de haine et ses sarcasmes, ses explosions ivres de désir, nous effraie à côté d'Homère.»<sup>13</sup> Ce lyrisme non subjectif qui, sous le coup d'une passion véhémente, peut aller jusqu'aux cris et aux sarcasmes, n'est pas simplement le lyrisme de l'homme Archiloque : c'est le lyrisme du poète Archiloque, pour autant qu'il s'est identifié entièrement à l'Un originaire, à sa douleur et à sa contradiction. Cette voix colossale qui crie à tue-tête et vocifère à faire peur n'est pas *sa* voix, c'est la voix des confins et de l'abîme qui s'exprime par sa bouche et le ventriloque, la voix de Dionyos, ce dieu aux membres disjoints, lacérés, souffrant et criant sa douleur et sa joie. Bref, le lyrisme non subjectif, allant jusqu'à la limite, abolit dans le poète la possibilité de dire Je en son nom : il n'est plus alors que la voix de l'autre et l'oreille de l'autre : «Le «Je» du poète lyrique retentit donc depuis l'abîme de

12 M Heidegger, *Nietzsche*, I, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de philosophie), 1971, p 369-370

13 N Tr , p 57

l'être; sa «subjectivité», au sens de l'esthétique moderne, est pure chimère [...], ce n'est pas sa passion qui danse devant nous dans ce vertige orgiaque, c'est Dionysos et les Ménades que nous voyons, c'est Archiloque, l'exalté, qui sombre, ivre du dieu, dans le sommeil — ce sommeil des hauts pâturages, dans le plein soleil de midi...<sup>14</sup>» (Comment ne pas rappeler ici le sommeil de Zarathoustra — le poète — au pied d'un arbre paradisiaque au sommet de la montagne et sa chute extatique dans le puits d'éternité?)

Ainsi donc, en tant que poète, Archiloque n'est déjà plus Archiloque, il n'est déjà plus lui-même, mais un être passionné, habité, ensorcelé, un fou de Dionysos, une vision du génie, mais ce génie n'est autre que «le génie du monde lui-même qui exprime symboliquement sa douleur originaire dans ce substitut analogique (*Gleichniss*) qu'est l'homme Archiloque, alors que l'homme Archiloque, celui qui veut et qui désire subjectivement, sera bien toujours incapable, lui, d'être poète.»<sup>15</sup> Il ne s'agit plus ici simplement de l'inspiration romantique, mais de l'en-thou-siasme, de la possession démoniaque. Il ne faut pas sous-estimer la tonalité nouvelle de cette voix étrangère, la violence irruptive, à la fois terrifiante et envoûtante, de ce qui apparaît comme autre, absolument autre. Dionysos, à l'origine, Nietzsche nous le rappelle, n'était pas un dieu grec, mais «déferlait à partir de l'Asie», c'est-à-dire depuis ce lieu étrange et inquiétant où régnait la démesure, où les cultes de la nature, les fêtes babyloniennes de Sacées, donnaient lieu à un déchaînement des instincts primitifs, à une vie proprement bestiale, et où, pour un temps du moins, toutes les contraintes politiques, sociales et sexuelles étaient levées. Or cette source qui venait d'Asie devait devenir fleuve en déferlant sur la Grèce où elle pouvait trouver les conditions propices à son épanouissement, entre autres «la sensibilité la plus impressionnable et la capacité de souffrance liées à la réflexion et à la perspicacité la plus légère.» Or ce dieu de la démesure devenait pour celui qui l'accueillait un danger mortel; c'était «un étranger terrible (*hostis* dans tous les sens du mot), assez puissant pour détruire la maison de l'hôte»<sup>16</sup> Le poète dionysiaque assume donc le destin le plus risqué : il est porté dans l'ivresse hors de lui-même jusqu'à la démesure du cri et se tient, pendant toute la durée du ravissement, à hauteur de mort. Il est alors sous l'emprise d'un «élément léthargique» qui abolit la subjectivité jusqu'au plus total oubli de

14 N Tr , p 58

15 *Ibid* , p 59

16 *Ibid* , p 57

soi, de tout ce qui a été vécu dans le passé, et, dans ce «gouffre d'oubli», la frontière qui séparait la réalité quotidienne de la réalité dionysiaque disparaît. Ayant franchi l'infranchissable et passé au-delà de la limite de la subjectivité et de l'objectivité, le poète dionysiaque ne fait plus qu'un, pour un temps, avec l'*Ur-Ein*, c'est-à-dire avec le chaos originaire, avec cette multiplicité discordante de forces et de contre-forces dont il n'est plus que la copie-conforme, le double (*Doppelgänger*, lit-on dans un paragraphe supprimé de *Ecce homo*, à savoir le sosie).

Il faut lire Nietzsche à partir d'Archiloque, c'est-à-dire à partir de l'affirmation de la double origine, de la duplicité contradictoire, de la différence de Dionysos et d'Apollon. Archiloque, c'est «la Dissonance faite homme». Le préfixe *dis* du mot dissonance signifie l'écartement, le retranchement, la différence. Par ailleurs, la duplicité renvoie non seulement au dédoublement et au redoublement, mais aussi au détournement, à la ruse, au retranchement, au masque, à la fausseté. Or dissonance et duplicité sont les motifs les plus envahissants de *la Naissance de la tragédie*, comme cela est vrai également de *Ecce homo* à l'autre bout du trajet nietzschéen. Il y a, dans *Ecce homo*, un tel brouillage des identités et des générations que l'on ne sait plus très bien qui est «Monsieur Nietzsche» et qui signe *Ecce homo*. «En tant que mon propre père, je suis déjà mort, c'est en tant que je suis ma mère que je vis encore, et vieillis. [...] C'est sans doute cette double origine (*diese doppelte Herkunft*), — du sommet et du bas de l'échelle de la vie pour ainsi dire —, qui fait de moi à la fois un *décadent* et un *commencement*. J'ai pour les signes de montée et de déclin flair plus fin qu'homme ait jamais eu, je suis, *par excellence*, maître en cela : je connais les deux, je suis les deux.»<sup>17</sup> À l'origine, il n'y a donc rien qui puisse fonder une identité, rien qui puisse servir de fondement solide, de point de référence fixe, de centre nommable et délimitable. À l'origine, il y a l'écart d'une différence, le redoublement et la fausseté d'une duplicité, en somme cela même qui disqualifie, rend absurde et ridicule toute recherche d'origine en tant qu'elle est recherche sécurisante d'une présence pleine, indivisible, d'un principe absolu, simple et unique. Toute recherche d'une archie, ici, ne peut que se perdre dans les sables mouvants de la multiplicité irrelevable, de la fragmentation irréductible, contradictoire, irreprésentable, indélimitable, infigurable.

17. Fr. Nietzsche, *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 245.

Vous voulez savoir qui je suis, écrit Nietzsche au début de *Ecce homo*, comme s'il allait enfin nous dévoiler son secret, nous révéler les affres ineffables de son moi alors que, à mesure que le texte déroule son fil d'Ariane, nous ne faisons que pénétrer plus avant dans le labyrinthe et que la dissimulation s'approfondit, nous laissant, en fin de parcours, ces derniers mots où la duplicité se réaffirme plus incisive que jamais, où l'énigme atteint son opacité la plus grande, au plus proche du tragique de la déraison « M'a-t-on compris? — *Dionysos contre le Crucifié* »<sup>18</sup> Les trois points de suspension ne tracent plus alors que l'écriture du silence, hors langage et, peut-être, le cri inaudible de la folie. Le masque n'est pas levé. Dionysos a encore besoin du Crucifié pour faire entendre sa voix de fausset. Ainsi, cette duplicité fait de chaque homme une énigme pour lui-même, un être dissonant, déchiré entre la mesure et la démesure, la souffrance la plus grande et la volupté la plus intense, c'est elle qui fait que tout homme qui veut continuer à vivre doit se cacher à lui-même sa propre contradiction ou bien la couvrir d'un voile de beauté. Ce sont les derniers mots de *la Naissance de la tragédie* « Si nous pouvions nous représenter la Dissonance faite homme (*Menschwerdung der Dissonanz*) — et l'homme est-il autre chose? — cette dissonance aurait besoin pour vivre d'une illusion souveraine qui jetât sur sa nature propre un voile de beauté »<sup>19</sup>

Celui qui forme le projet de raconter sa vie et de décliner son identité se donne une tâche interminable. Comment ne rencontrerait-il pas la limite même de tout projet, l'impossible même, c'est-à-dire cela qui ne se laisse pas projeter? Celui-là joue le jeu le plus dangereux avec les mots et s'enfonce — horizontalement, si l'on peut dire — dans l'épaisseur matérielle et sonore du langage jusqu'au moment où rien ne va plus, où il s'égaré irrémédiablement. Il arrive alors au point où il doit s'interrompre, ayant dépassé les repères habituels et la surface lumineuse de son être, où ce qu'il veut dire ne peut pas se dire, échappant au pouvoir indiscret du langage, si bien que, pour dire l'impossible, le contradictoire, le langage se fragmente, se nie lui-même comme langage et comme discursivité, devient discordant, multipliant les contrastes, les incongruités, les incompatibilités, laissant de plus en plus place à la verticalité du cri, à la dissonance d'une écriture hors langage, au silence criant des trois points de suspension, lesquels disent sans le dire ce que le langage ne pourra jamais dire. Tout

18 Fr Nietzsche, *Œuvres complètes* t VIII, Paris, Gallimard 1974, p. 341

19 N. Tr., p. 155

texte ne serait-il pas traversé et déchiré par un cri — cri d'épouvante, cri de mort ou cri de jouissance? Tout texte ne dissimulerait-il pas, dans ses lettres mortes et le vide de ses espacements, le murmure d'une multitude, la clameur d'un chant — chant des Sirènes, voix du Silène — qui le meut et l'émeut, le fait vibrer et retentir au-delà de ce qui peut se lire et s'entendre, l'entraînant finalement en un lieu d'égarement où l'on ne peut entrer que dépossédé et comme autre. En ce sens, tout texte serait autobiographique, à la condition toutefois de repenser et l'*autos*, et le *bios*, et la graphie. Il faut alors concevoir l'*autos* autrement que comme l'identique et le subjectif, le *bios* autrement que comme l'opposé de la mort, la graphie autrement que dans l'ordre de la représentation et de la mimésis, à savoir comme trace originaire et selon une multiplicité qui ne souffre aucune réduction. C'est ainsi que la pensée de la multiplicité est elle-même multiple, est-elle-même affectée d'une duplicité irrelevable : elle affirme la duplicité dans la duplicité sans l'affirmer, c'est-à-dire sans la poser comme un principe ou un fondement à quoi l'on pourrait tenir fermement et à quoi tout le reste se laisserait ramener comme à un centre. Pourquoi l'affirmer sans l'affirmer? C'est que pour affirmer que la vérité est duplicité et fausseté, il faut affirmer d'un même souffle que mon affirmation est elle-même fausse, ce qui serait admettre qu'il y a de la vérité, ce que justement Nietzsche ne peut se permettre d'affirmer. L'autobiographique n'appartient plus au système de la vérité : il se tient entre vie et mort, activité et passivité, masculinité et féminité, mesure et démesure, affirmant non pas l'unité et la totalité, mais la multiplicité, la disharmonie, la dissonance, se faisant dissonant pour pouvoir affirmer, sans l'affirmer, la dissonance (elle-même).